

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

**Scrivere di tessuti, abiti, accessori**

**STUDI IN ONORE DI LIANA NISSIM**

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

**TOMO II**

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



di/segni



di/segni





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

**Scrivere di tessuti, abiti, accessori**

**STUDI IN ONORE DI LIANA NISSIM**

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

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

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

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

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

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

**Grafica:**

Raúl Díaz Rosales

**Composizione:**

Ledizioni

**Disegno del logo:**

Paola Turino

STAMPATO A MILANO  
NEL MESE DI GIUGNO 2015

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

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



**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>Épiphanies 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 fringe. 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<sup>e</sup> siècle .... 99  
LAURA COLOMBO
- Quand l'habit fait le moine. Réforme religieuse et crise du sujet  
chez Francis Poictevin ..... 111  
FEDERICA D'ASCENZO
- «Messaline est nue»: habillage et déshabillage dans la littérature antiquisante  
fin-de-siècle..... 123  
MARIE-FRANCE DAVID-DE PALACIO
- Entre apparences et profondeurs: le personnage de Renée  
dans La Curée d'Émile Zola..... 143  
ROBERTA DE FELICI
- I cappelli di Lamiel ..... 155  
MARIELLA DI MAIO
- I tessuti in Nana di Émile Zola ..... 165  
CAROLINA DIGLIO

<i>Sur le voile sacré de Tanit. Retouches iconiques du Zaïmph de Salammbô.....</i>	177
BRUNA DONATELLI	
<i>Éventails de comédie. Quatre pièces pour une amitié.....</i>	189
GUY DUCREY	
<i>De l'art du ridicule: de la casquette de Charles Bovary aux coiffures de Hergé dans Tintin au Congo.....</i>	203
SILVIO FERRARI	
<i>Il fascino silenzioso dell'allusione nell'abbigliamento.....</i>	213
GIOVANNELLA FUSCO GIRARD	
<i>La cigale et la fourmi, Emma Bovary et Ernestine Duhamain, l'élégance et l'économie .....</i>	223
BERNARD GALLINA	
<i>Parigi o «la nécessité de se désangouler» .....</i>	233
TIZIANA GORUPPI	
<i>L'élégance vestimentaire de la parisienne chez de Nittis et les portraitistes mondains de la fin du XIX<sup>e</sup> siècle à Paris.....</i>	245
MARIE-CHRISTINE JULLION	
<i>Abiti ed accessori nei racconti di Maupassant .....</i>	255
MARIA GIULIA LONGHI	
<i>Effet de moiré et dérobades diégétiques chez Vautrin .....</i>	269
FRANCESCO PAOLO ALEXANDRE MADONIA	
<i>Il guardaroba di Anna.....</i>	279
FAUSTO MALCOVATI	
<i>Trama e testo nell'opera di Gérard de Nerval.....</i>	285
MARILIA MARCHETTI	
<i>Metamorfosi del costume teatrale in Francia. Innovazioni artistiche e ispirazioni letterarie alla fine dell'Ottocento .....</i>	297
MARIANGELA MAZZOCCHI DOGLIO	
<i>L'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 &amp; textile fin-de-siècle</i> .....	361
JEAN DE PALACIO	
<i>L'âme des vieilles étoffes. Sur Jean Lorrain</i> .....	369
FRANCESCA PARABOSCHI	
<i>Vêtements et accessoires dans la description ethnographique au début du xx<sup>e</sup> siècle – l'exemple du Congo Belge</i> .....	383
JÁNOS RIESZ	
<i>«Carnevale» di Champfleury: gli abiti dai colori dell'anima</i> .....	399
CETTINA RIZZO	
<i>Velours, soies, dentelles: la symphonie des tissus dans Au bonheur des dames de Zola</i> .....	409
SIMONETTA VALENTI	
<i>Des anges en robe de laine: l'âme nue d'Arthur Rimbaud</i> .....	423
MARISA VERNA	
<i>Le feutre, du Caudebec au Borsalino: hommage au chapeau</i> .....	433
MARIA TERESA ZANOLA	

### **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 Escurial</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 Mabankou</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





«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*

Maria Gabriella Adamo  
UNIVERSITÀ DEGLI STUDI DI MESSINA

1. In una delle note manoscritte preparatorie di *Aurélia*, Gérard de Nerval assimilava il «rêve» ad un «habit», intessuto degli incanti dell'infanzia e deliziosamente profumato (Nerval 1960f: 421)<sup>1</sup>. Una nota che troverà in seguito una sorta di espansione nella stessa opera, dove uno dei sogni del narratore descrive tre donne che, in un interno a lui familiare, hanno approntato un abito d'altri tempi, preziosamente tessuto a mano, per il *rêveur*, il quale si sente allora come un timido «petit enfant» di fronte a siffatte tenerezze femminili:

Je me trouvai tout à coup dans une salle qui faisait partie de la demeure de mon aïeul. Elle semblait s'être agrandie seulement [...]. Trois femmes travaillaient dans cette pièce et représentaient, sans leur ressembler absolument, des parentes et des amies de ma jeunesse. Il semblait que chacune eût les traits de plusieurs personnes. Les contours de leurs figures variaient comme la flamme d'une lampe. [...] La plus âgée me parlait d'une voix vibrante et mélodieuse que je reconnaissais pour l'avoir entendue dans l'enfance [...]. Mais elle attira ma pensée sur moi-même, et je me vis vêtu d'un petit habit brun de forme ancienne, entièrement tissu à l'aiguille de fils ténus comme ceux des toiles d'araignées. Il était coquet, gracieux et imprégné de douces odeurs. Je me sentais tout rajeuni et tout pimpant dans ce vêtement qui sortait de leurs doigts

---

1 I *feuillets* inediti, conservati a Chantilly, furono pubblicati da A. Marie e da N. Popa e poi trascritti da J. Richer. La successiva edizione della 'Pléiade' diretta da J. Guillaume e Cl. Pichois riporta il frammento nella sezione *Textes divers. Prose* (Nerval 1993: 770).

de fées, et je les remerciais en rougissant, comme si je n'eusse été qu'un petit enfant devant de grandes belles dames. Alors l'une d'elles se leva et se dirigea vers le jardin. (Nerval 1960b: 373)

Il sogno continua *en plein air* in una straordinaria visione:

À mesure que la dame qui me guidait s'avavançait sous ces berceaux, l'ombre des treillis croisés variait encore pour mes yeux ses formes et ses vêtements. [...] La dame que je suivais, développant sa taille élancée, dans un mouvement qui faisait miroiter les plis de sa robe en taffetas changeant, entoura gracieusement de son bras nu une longue tige de rose trémière, puis elle se mit à grandir sous un clair rayon de lumière, de telle sorte que peu à peu le jardin prenait sa forme, et les parterres et les arbres devenaient les rosaces et les festons de ses vêtements. [...] elle semblait s'évanouir dans sa propre grandeur. «Oh, ne fuis pas, m'écriai-je... car la nature meurt avec toi!» (373-374)

Sia il frammento che l'ampio testo fissano un tratto proprio alla scrittura nervaliana, vale a dire il passaggio dal *détail* realista e quotidiano, che si svolge sulle trame della memoria personale, alla dimensione onirica. La descrizione della «demeure des aïeux» raffigura tre donne intente al lavoro, una delle quali sembra subito dopo riassumerle divenendo 'altra' – Aurélia, o la Madre: reggendo una «rose trémière», come la «sainte» del sonetto *Artémis*, ella si fonde nella Natura, similmente a una Dea. La sua veste di «taffetas changeant» si riverbera nel fogliame, si ingrandisce in uno spazio non più domestico ma atemporale, e la metamorfosi dell'abito attiva la commutazione verso un universo mitico, improvvisamente segnato dalla perdita e dalla morte: «L'univers est dans la nuit!».

2. L'abito, secondo Barthes, è un fenomeno complesso, il cui studio coinvolge, fra le altre discipline, anche una linguistica e una semiotica specifica. Il linguaggio articolato investe di continuo questo ambito, cosicché «penser l'habillement, c'est déjà mettre du langage dans l'habillement» (Barthes 1959: 248; Barthes 1967a). Ma l'abito è anche un oggetto poetico, poiché utilizza tutte le qualità della materia: sostanza, forma, colore, odore, luminosità. Esso è maschera del corpo e al tempo stesso lo significa e, più generalmente, produce un certo tipo di 'discorso', con effetti di risemantizzazione<sup>2</sup>. I vestiti possono dunque servire sia come elementi realistico-ambientali che come possibilità simboliche. Se è vero, inoltre, che «anche della moda si può fare un'arte [...], in quanto

---

<sup>2</sup> Peraltro, riprendendo le nozioni saussuriane di *langue* e *parole*, egli distingue fra *costume*, o realtà istituzionale, e *habit*, realtà individuale e personale. Si vedano anche Barthes (2006) e Simmel (2013).

un'arte [...] è il prodotto di una poetica e della creazione di esatti rapporti», e che l'abbigliamento può divenire un «sistema significante»<sup>3</sup>, si può qui tentare una verifica delle modalità attraverso le quali, forse paradossalmente, il tema dell'abbigliamento sia passato nella testualità nervaliana.

Apparentemente, infatti, gli abiti sono in quest'opera 'maschere' di un corpo che non c'è, se non di «âmes sans corps»<sup>4</sup>: le creature *chimériques* di Nerval, dal corpo evanescente, non potrebbero essere definite con degli abiti, essendo fuggenti, fluide, atemporali, figure del sogno e del mito. Ma nella scrittura analogica e simbolica dell'autore di *Sylvie* tutti gli elementi sono segnali carichi di senso, e il sogno si costruisce sulle misure del reale: i particolari hanno quindi una funzione, poiché l'onirismo deve costruirsi su paradigmi di realtà, salvo poi a *déferler* nella visione. Gli abiti possono allora divenire segnali rivelatori de «l'inconnu», aprendo verso la conoscenza e l'assoluto<sup>5</sup> e assumendo una connotazione spirituale.

3.1. Attraverso un corpus qui necessariamente ristretto, comprendente alcune novelle de *Les Filles du Feu*<sup>6</sup>, insieme a *La Pandora* e *Aurélia* (escludendo il *Voyage en Orient* in quanto di diversa tipologia), si può tentare di individuare alcune di quelle modalità, avvalendosi tuttavia di un'analisi non strettamente diacronica: e questo in considerazione del carattere ciclico della scrittura nervaliana e della disseminazione delle principali occorrenze, dove l'incrociarsi di frammenti e immagini mobili si pone nella dinamica del sogno e dell'emersione memoriale.

Già intorno agli anni '30 l'ultima strofa del sonetto *Fantaisie* – anticipazione della successiva poetica nervaliana – recitava: «Puis une dame à sa haute fenêtre, / Blonde aux yeux noirs, en son costume ancien». Una variante, questa, poi sostituita dalla lezione definitiva *en ses habits anciens*<sup>7</sup>.

Ma è in *Sylvie*, ne *Les Filles du Feu* (1853), che il repentino impulso del narratore, «Recomposons nos souvenirs» (rivelatosi poi tanto propulsivo per la grande impresa proustiana)<sup>8</sup>, porta al riaffiorare dell'episodio del *déguisement* dei due giovanissimi personaggi, con la descrizione dei vestiti *surannés* del matrimonio della «grand'tante» di Sylvie, nel villaggio di Othys. Introdotti figurativamente dai ritratti degli sposi del secolo precedente, gli abiti ora indossati ritrovano improvvisamente vita e movimento:

3 Rimando per queste citazioni a Cigada (1964: 280), cit. in Nissim (2003). Qui fra l'altro si rileva che "l'abito disegna l'anima dei personaggi" (904-905).

4 È il titolo del I capitolo dell'incompiuto romanzo *Le Comte de Saint-Germain* (Nerval 1993: 771).

5 Cf. l'ampio studio di Nissim sugli 'interni' della letteratura simbolista (1992).

6 Non includiamo *Jemmy*, derivante da una traduzione, ed *Emily*, frutto di una collaborazione.

7 Cf. Debaue (1979: 35-36). È singolare la coincidenza con la distinzione terminologica formulata da Barthes (cf. *supra*, nota 2).

8 Sul «procédé de brusque transition» che Proust evidenzierà in Nerval, mi permetto di segnalare il mio recente articolo (Adamo 2013).



Sylvie avait trouvé une grande robe en taffetas flambé, qui criait du froissement de ses plis. – Je vais essayer si cela m’ira, dit-elle. Je vais avoir l’air d’une vieille fée. – La fée des légendes éternellement jeune!, dis-je en moi-même. [...] La robe étoffée de la vieille tante s’ajusta parfaitement sur la taille mince de Sylvie [...]. Les sabots garnis de dentelles découvraient admirablement ses bras nus, la gorge s’encadrait dans le pur corsage aux tulles jaunis, aux rubans passés, qui n’avait serré que bien peu les charmes évanouies de la tante. [...] elle avait l’air de l’accordée de village de Greuze. [...] – Habillez-vous vite, dit-elle, et entièrement vêtue elle-même, elle me montra les habits de noces du garde-chasse réunis sur la commode. En un instant, je me transformai en marié de l’autre siècle. La tante poussa un cri en se retournant [...], c’était l’image de sa jeunesse [...]. Nous étions l’époux et l’épouse pour tout un beau matin d’été. (Nerval 1960i: 255-256)

L’abbigliamento *d’antan* riapparirà poi anche in *Aurélia*, ugualmente legato alle fanciulle: «collerettes» secondo la moda *ancienne*, e la «palatine de plumes de cygne» indosso a «une toute petite fille avec une chatte maigre», a Sardam (Nerval 1960b: 411). Ma le *vieilles robes* pieghettate in taffetà cangiante delle nozze infantili e mistiche di *Sylvie* (la cui protagonista è all’origine un’abile *dentellière*), attraverso l’emersione della memoria e il gusto per l’artificio teatrale del travestimento<sup>9</sup> conducono alle resurrezioni del passato e in particolare di un’infanzia che, come si vedrà, non è solo quella personale del Narratore ma è anche quella delle origini, di un mitico *paradis perdu* («le vert paradis des amours enfantins», scriverà in quegli anni Baudelaire), e della stessa «enfance de l’humanité» (Carofiglio 1966: 182).

Peraltro, tali *résurgences* implicano uno slittamento di identità, con la percezione di una continuità fra esseri *qui se ressemblent*: una contiguità possibile, al di là della logica del reale, sotto il segno delle somiglianze e di una possibile duplicazione. Nel viaggio a ritroso del narratore attraverso il Valois, in un «souvenir à demi rêvé» affiora infatti un’ulteriore remota immagine risalente all’infanzia. Intravista in un *éclairage* teatrale attraverso il canto e la danza, Adrienne, che recita un antico *mystère* trasfigurata in un costume da *sainte*, suscita il dubbio su una possibile sua identificazione con l’amata, «de loin», attrice parigina Aurélie: «cet amour vague et sans espoir conçu pour une femme de théâtre [...] avait son germe dans le souvenir d’Adrienne, [...] fantôme rose et blond glissant sur l’herbe à demi baignée de blanches vapeurs. [...] Et si c’était la même?» (Nerval 1960i: 246-247).

Ma la verifica è quanto mai deludente: se per un momento l’immagine di Aurélie, che «en amazone traversait la forêt comme une reine d’autrefois», sembra congiungersi con quella di Adrienne, è la stessa *comédienne*

9 Cf. Carofiglio (1966: 152).

a spezzarne bruscamente l'illusione (271)<sup>10</sup> e l'abbigliamento diviene rivelatore di una realtà perduta, ritrovata e definitivamente perduta.

L'abito d'altri tempi e in genere «la robe», elemento «di coesione e di fascinazione», fa quindi da mediatore (Carofiglio 1966: 152) mettendo in moto i fenomeni delle *plongées* nella memoria e nel sogno che investono la realtà per approdare però ad un'immagine. Non corpi, infatti, ma *images*, in un circuito doloroso e ripetitivo, segnato anche dalle numerose occorrenze lessicali (*fée, étoile, rêve, fantôme, reine, déesse, bonheur, chant, ombre, lumière*), che coinvolge il desiderio, l'assenza e la perdita, con l'attesa di una possibile salvezza attraverso impervi processi di assimilazione: «Soumis aux principes de ressemblance et de répétition, le rapport entre l'image et la réalité vacille, et s'inverse constamment. [...] le désir s'égaré d'image en image [...]. Le désir dépasse toujours son objet vers une plus lointaine image, à laquelle il est noué» (Collot 1992: 38-40).

3.2. Sempre ne *Les Filles du Feu*, seppure con diversi registri narrativi, abiti ed episodi di *déguisement* appaiono anche nelle novelle *Angélique, Octavie, Corilla* e *Isis* (ma si riscontrano altrove in opere come *Promenades et souvenirs* e *Le Marquis de Fayolle*).

Così in *Angélique*, dove un manoscritto ritrovato, risalente al XVII secolo, rivela l'infelice avventura amorosa della nobile fanciulla che, in una romanzesca fuga verso l'Italia con il suo innamorato, ricorre a un travestimento maschile: «Je commençais donc à mettre les chausses, et les bottes et éperons. [...] Je me mis vitement ma cotte de ratine pour couvrir mes habits d'homme que j'avais jusques à la ceinture» (Nerval 1960a: 202).

In seguito i due giovani riprenderanno la loro abituale tenuta: «La Corbinière avait des chausses de petit velours noir, avec le pourpoint de toile d'argent blanc, le manteau pareil [...]. Angélique était bien ajustée [...], son habit à la française faisait que les sénateurs avaient toujours l'œil sur elle» (204)<sup>11</sup>. Ma la loro avventura avrà un triste epilogo, segnato anche dal forzato ricorso di Angélique de Longueval a umili lavori di cucito: «Elle cousait des collets de toile où elle ne gagnait tous les jours que huit sous». Rientrata infine in Francia, ella si ritroverà «très malheureuse, n'ayant chemise au dos» (212, 213-214).

In *Octavie* una lettera del narratore all'attrice Jenny Colon ripercorre l'incontro con una giovane napoletana «un peu sorcière ou bohémienne» (Nerval 1960g: 289), dal linguaggio sonoro, *primitif* e incomprensibile, che si era posto sotto il segno di una «bizarre illusion»: la somiglianza con la *bien-aimée*. Lo slittamento d'identità e la metamorfosi avvengono sia

<sup>10</sup> Non va confusa l'attrice Aurélie, immagine della *comédienne* Jenny Colon amata e celebrata da Nerval, con la creatura 'chimerica' Aurélie che dà il titolo all'omonima opera.

<sup>11</sup> Peralto, «les costumes jouent, aux yeux de Nerval, un rôle essentiel dans la restitution de la couleur historique» (Collot 1992: 72).

a partire dagli arredi della camera, dove una «madone noire» si affianca all'immagine di Santa Rosalia (di cui si alimentano molte suggestioni de *Les Chimères* e che riapparirà nelle visioni di *Aurélia*)<sup>12</sup>, sia dagli ornamenti della donna. A sua volta *brodeuse*, ma di paramenti sacri, ella può apparire, alla fine, come un'antica *magicienne* e assimilandosi all'attrice, in un processo di aggregazione di esseri e realtà differenti, può offrire un seducente «fantôme du bonheur» (290). Ma evocherà anche, in uno sconvolto paesaggio vesuviano, l'immagine di un profondo disagio esistenziale e della morte:

La chambre [...] avait quelque chose de mystique par le hasard ou par le choix singulier des objets qu'elle renfermait. Une madone noire couverte d'oripeaux, et dont mon hôtesse était chargée de rajeunir l'antique parure, figurait sur une commode près d'un lit aux rideaux de serge verte; une figure de sainte Rosalie couronnée de roses violettes semblait plus loin protéger le berceau d'un enfant endormi. [...] Ajoutez à cela un beau désordre d'étoffes brillantes, de fleurs artificielles, de vases étrusques, de miroirs [...]. Elle s'en alla à sa commode, d'où elle tira des ornements de fausses pierres, colliers, bracelets, couronnes; s'étant parée ainsi elle revint à la table [...]. Je sentais tourner les objets devant mes yeux: cette femme, aux manières étranges, royalement parée, fière et capricieuse, m'apparaissait comme une de ces magiciennes de Thessalie à qui l'on donnait son âme pour un rêve. (287-288)

È ancora nella città vesuviana che si situa la pièce *Corilla*, i cui dialoghi si articolano, attraverso un *imbroglio* da commedia, su un vero e proprio travestimento: «sous une mantille coquette et une coiffe de satin» si svolge l'equivoco, destinato all'incauto innamorato Fabio, della sostituzione della cantante d'opera spagnola con la fioraia napoletana. Ma qui la storia si conclude brillantemente e il gioco delle somiglianze si riduce a un marivaudiano scambio di persona, cui si affianca ancora una volta il tema del canto femminile. Sembrano così per un momento esorcizzate le abituali inquietudini del narratore (Nerval 1960c: 308 sg.).

Si lega a *Octavie* la novella-rifacimento *Isis*, dove le figurazioni del velo nella scansione della cerimonia iniziatica richiamano la 'scena' teatrale interpretata dalla giovane inglese nel tempio di Pompei dedicato alla Dea: una ritualità che d'altronde rimanda all'episodio – ben noto all'autore del *Voyage en Orient* – del *Songe de Poliphile*, dove le liturgie amorose dei due protagonisti erano illustrate da una sequenza di suggestive xilografie<sup>13</sup>.

<sup>12</sup> Attraverso una diffusa alchimia poetica la «sainte napolitaine» (in realtà siciliana), si ritrova, con il paesaggio del Pausillipe, del vulcan e della mer d'Italie, nei sonetti de «El Desdichado», «Artémis», «Myrtho»; e, significativamente, alcune strofe saranno trasposte nel sonetto «A J-y», delle *Autres Chimères*.

<sup>13</sup> Si veda *infra*, nota 24, a proposito di *Aurélia*.

Più in particolare, come si vedrà, il colore bianco, ambivalente sintesi di colori, rappresenta qui la purezza, ma svara in altre tonalità divenendo segnale per una possibile rigenerazione, propria ad una *quête* di conoscenza e di assoluto:

Isis, c'est le nom qui, pour lui [Apulée], résume tous les autres; c'est l'identité primitive de cette reine du ciel, aux attributs divers, au masque changeant! Aussi lui apparut-elle vêtue à l'égyptienne, mais dégagée des allures raides et des bandelettes [...]. Une couronne multiforme et multiflore pare sa tête [...] et sa robe aux reflets indécis passe, selon le mouvement de ses plis, de la blancheur la plus pure au jaune de safran, ou semble emprunter sa rougeur à la flamme; son manteau, d'un noir foncé, est semé d'étoiles et bordé d'une frange lumineuse. (Nerval 1960d: 300-301)

*Déesse* dai molti nomi, espressione del sincretismo culturale e religioso di Nerval (e riflesso forse anche della *Symbolik und Mythologie* di Creuzer), *Iside*, «mère de la nature, [...] source première des siècles, [...] dont l'univers a adoré sous mille formes l'unique et puissante divinité», svanisce a sua volta in uno spazio 'altro': «l'invincible déesse disparaît et se recueille dans sa propre immensité» (301). Rilevando che anche *Sylvie* ruota intorno a una «quête isiaque»<sup>14</sup>, Michel Brix osserva che «Isis a donné une part d'elle-même à toutes les bien-aimées nervaliennes» e sottolinea l'ambiguità della funzione del sacro velo (Brix 2001: 101): *attirance* seduttiva e occultamento, speranza, divieto e timore. «Levant ton voile sacré, déesse de Saïs! le plus hardi de tes adeptes s'est-il donc trouvé face à face avec l'image de la Mort?» (Nerval 1960d: 300).

4.1. Ma questa «confusion de l'amour et de la religion [qui] ne mène qu'à la mort» (Brix 2001: 108) si situa sotto il segno del platonismo amoroso di cui è pervasa l'opera di Nerval, per cui l'amore profano ha sempre come risolto quello sacro, metafisico, che sospinge nei territori del mito la *bien-aimée*, cangiante e unica nelle sue molteplici immagini: «Il me semblait que la déesse m'apparaissait me disant: Je suis la même que Marie, la même que ta mère, la même aussi que sous toutes les formes tu as toujours aimée» (Nerval 1960b: 399). E le cerimonie che percorrono l'opera già a partire dal *Voyage en Orient* rimandano ad un 'teatro' mistico in cui le vestizioni compongono un rito amoroso suscettibile di una trasmutazione dell'essere amato (Carofiglio 1966: 158 sg.).

---

<sup>14</sup> Descrivendo all'inizio della novella quella sua «époque étrange», Nerval osserva: «L'homme matériel aspirait au bouquet de roses qui devait le régénérer par les mains de la belle Isis» (Nerval 1960i: 242).

Oltre «les portes d'ivoire et de corne» si rivelano in numerose occorrenze di *Aurélia* i già notati fenomeni di metamorfosi, ripetizione e duplicazione a partire dall'abbigliamento e dai suoi stessi colori – *blanc, rose, noir*<sup>15</sup>. Così, fin dalle prime *errances* oniriche per corridoi, scale e gallerie, in una visione che è anche pittorica appare una fantastica creatura:

Un être d'une grandeur démesurée – homme ou femme, je ne sais – voltigeait péniblement au-dessus de l'espace [...]. Manquant d'haleine et de force, il tomba enfin au milieu de la cour obscure [...]. Je pus le contempler un instant. Il était coloré de teintes vermeilles, et ses ailes brillaient de mille reflets changeants. Vêtu d'une robe longue à plis antiques, il ressemblait à l'Ange de la *Mélancolie* d'Albrecht Dürer. (Nerval 1960b: 362)

In particolare, il colore bianco svela le sue ambivalenze legandosi, in un sogno angoscioso dove riaffiora il motivo del 'matrimonio mistico', al tema romantico del *double*:

Le même Esprit qui m'avait menacé [...] passa devant moi, non plus dans ce costume blanc qu'il portait jadis, mais vêtu en prince d'Orient. Je m'élançai vers lui, le menaçant, mais il se tourna tranquillement vers moi. Ô terreur! Ô colère! C'était mon visage, c'était toute ma forme idéalisée et agrandie [...]. Mais quel était donc cet esprit qui était moi et en dehors de moi? [...] En tout cas l'*autre* m'est hostile. (381)<sup>16</sup>

Alcuni frammenti di *Aurélia* portano ulteriori elementi al tema del bianco e delle sue trasformazioni: come nella visione della «Dame noire», fantasma della Madre mai conosciuta, dai cui occhi cavi le lacrime brillano come diamanti. La successiva metamorfosi ne rivela una luminosa «blancheur»:

Une femme vêtue de noir apparaissait devant mon lit et il me semblait qu'elle avait les yeux caves. Seulement, au fond de ces orbites vides, il me sembla voir sourdre des larmes, brillantes comme des diamants. Cette femme était pour moi le spectre de ma mère, morte en Silésie. [...] Mon esprit se transporta bientôt sur un autre pont de l'Europe, au bord de la Dordogne [...]. Leur ange tutélaire était toujours la dame noire, qui dès lors avait

---

15 Sul sistema dei colori come «principe structurant» dell'universo nervaliano si veda Tailleur (1975: 150 sg.).

16 Il corsivo è nel testo. Sul tema del doppio nel Romanticismo tedesco e francese, e nello stesso Nerval, si veda, oltre agli studi canonici di Castex, il fondamentale volume di Béguin. Su altro versante, cf. l'interpretazione lacaniana del *double* in Collot (1992: 47-53).

repris sa carnation blanche, ses yeux étincelants et était vêtue d'une robe d'hermine tandis qu'une palatine de cygne couvrait ses blanches épaules. (Nerval 1960f: 417)

E ancora, con precisione allucinatoria e con mutazione finale:

j'ai essayé de représenter la divinité de mes rêves [...] Sur une feuille [...] j'avais représenté la Reine du Midi, telle que je l'ai vue dans mes rêves [...], couronnée d'étoiles et coiffée d'un turban, où éclatent les couleurs de l'arc-en-ciel [...]. Un collier de perles roses entoure son col et derrière ses épaules s'arrondit un col de dentelles gaufrées. Sa robe est couleur d'hyacinthe [...]. Sur l'orbe céleste, [...] comme en un miroir, se réfléchit la figure de la Reine, qui prend les traits de sainte Rosalie. (418)<sup>17</sup>

Su questa serie di *pré-textes* di *Aurélia* – che evidenziano d'altronde una pratica di scrittura consueta in Nerval – va anche rilevato che «la nature fragmentaire de l'écriture est liée à une problématique du fonctionnement de la pensée, dans sa relation au corps et au monde et [...] le mode d'écriture des feuilles volantes est un effort de traduction de ce fonctionnement»<sup>18</sup>. Qui la scrittura frammentaria è connessa all'emergere delle visioni, con una sorta di registrazione della loro immediatezza visiva, e può porsi nell'ambito di un'estetica del frammento legato al sogno<sup>19</sup>.

A proposito di un testo a lungo ritenuto frammentario – e richiamando lo schema oppositivo che percorre l'opera nervaliana – sotto un segno di radicale negatività si pongono le mortifere seduzioni della *Pandora*, attrice del teatro di Vienna, che ruotano intorno all'abito nero dell'indifeso personaggio maschile:

– Tiens, c'est un petit prête! Il est bien plus amusant que mon baron! – [...] Je rougis d'humiliation car je sentais que je n'étais aimé qu'à cause d'un certain petit air ecclésiastique que me donnaient mon air timide et mon habit noir. (Nerval 1960h : 348)

---

<sup>17</sup> Presumibilmente durante il soggiorno presso la clinica del dottor Émile Blanche, se non pochi giorni prima della sua morte, Nerval rappresentò in un disegno questa sua visione, riecheggiante i *Trionfi* del *Poliifilo*, intitolandola *Les Poètes et les Reines*. Cf. Bouffetard (1996: 166-167). Un altro, e più noto suo disegno di donna in costume orientale, con l'indicazione *Hacine*, pare risalga al *Voyage en Orient*: è riprodotto anche sulla copertina della nuova *Pléiade* e descritto alle pp. XXXII-III (non XLIV) del vol. II.

<sup>18</sup> Haffner (1999), in Magrelli (2004: 157).

<sup>19</sup> Cf. Guyaux sulla «conception moderne du fragment»: «Avant le Rimbaud du *Désert de l'amour*, Baudelaire a relié le fragment et le rêve dans une page indépendant de tout projet, sans attache, sans contexte» (Guyaux 2004: 146). In Nerval, tuttavia, quei 'frammenti' si legano al progetto di *Aurélia*, il cui testo non poté essere definitivamente rivisto per la scomparsa del poeta, morto suicida il 26 gennaio 1855.

Il vivace dialogo si snoda sulla questione dell'abito, che la donna richiede imperiosamente di non cambiare: «Je ne vous recevrai qu'en habit noir!» (348-349)<sup>20</sup>. Le *toilettes* di «dames charmantes» punteggiano sale e teatri di una città fantastica e inquietante, ma ogni *décor* si altera nell'allucinata visione dell'enigmatica creatura – «ÆLIA LÆLIA. *Nec vir, nec mulier, nec androgyna*, mais tout cela ensemble» (347)<sup>21</sup> –, i cui «ajustements de bayadère» riveleranno poi «des pieds serpentins»:

Je la voyais dansant toujours avec deux cornes d'argent ciselé, agitant sa tête empanachée et faisant onduler son col de dentelles gaufrées sur les plis de sa robe de brocart. Qu'elle était belle en ses ajustements de soie et de pourpre levantine, faisant luire insolemment ses blanches épaules, huilées de la sueur du monde. [...] Alors elle s'élança, rajeunie des oripeaux qui la couvraient, et son vol se perdit dans le ciel pourpré du lit à colonnes. (354-355)

Alle funeste seduzioni di Pandora possono affiancarsi quelle di Lorely, la bionda «fée du Rhin» che, appoggiata sugli scogli, è ben visibile nei bagliori delle sue vesti rosso cupo, verde, rosa e oro, mentre modula insidiosamente i canti «de l'antique syrène». Immagine tradizionalmente connotata da «charme et mensonge», ma qui anche figurazione della follia, essa attira il «prince-voyageur» Nerval, già caduto a suo tempo nel 'naufragio' della ragione (Nerval 1960e)<sup>22</sup>.

4.2. Ritornando ad *Aurélia*, la visione consolatoria e rassicurante della città armoniosa, luogo della persistenza abitato da una sorta di «famille primitive et céleste» (Nerval 1960b: 371), turba profondamente il narratore: «je me mis à pleurer, comme au souvenir d'un paradis perdu» (*Ibidem*). In un interno (parallelamente al già notato sogno delle 'trois femmes')<sup>23</sup>, appaiono un bimbo intento a osservare «des cristaux, des coquillages et des pierres gravées» insieme a «une femme âgée mais belle encore» (*Ibidem*), mentre il bianco degli abiti si effonde in altre tonalità:

En ce moment, plusieurs jeunes gens entrèrent avec bruit, comme revenant de leurs travaux. Je m'étonnais de les voir

---

<sup>20</sup> Ci riferiamo qui ancora all'edizione Béguin-Richer, avvertendo però che, nella nuova edizione, Guillaume e Brix hanno modificato il titolo e ristabilito, in un fitto apparato, il testo nelle sue diverse versioni e varianti. Cf. *Pandora, Notice, Note sur le texte, Appendice* (Nerval 1993: 1284-1309).

<sup>21</sup> Si deve a Maria Luisa Belleli il chiarimento dell'oscuro incipit del racconto. Cf. Nerval (1975: 207).

<sup>22</sup> Nerval si riferisce alla prima crisi di follia, avvenuta dieci anni prima del viaggio nelle terre del Reno.

<sup>23</sup> Cf. *supra*, §1.

tous vêtus de blanc, mais il paraît que c'était une illusion de ma vue. Pour la rendre sensible, mon guide se mit à dessiner leur costume, qu'il teignit de couleurs vives [...]. La blancheur qui m'étonnait provenait peut-être d'un éclat particulier, d'un jeu de lumière où se confondaient les teintes ordinaires du prisme.  
(*Ibidem*)

Anche qui la visione si sviluppa sul passaggio in esterni, con la rappresentazione di un'ulteriore serie di *cortèges* e *rondes* di fanciulle abbigliate in bianco e in rosa, riecheggianti quelle che già apparivano, fra canti e danze, nel capitolo «Delphine» di *Angélique* (Nerval 1960a: 190-193) e nelle feste rituali di *Sylvie* (ma è qui assente quel nervaliano rosso *pourpré* prediletto da Proust). Esse richiamano certe figurazioni della già menzionata *Hypnerotomachia Poliphili*, che tanto profondamente – e non solo nel *Voyage en Orient* – penetrerà l'opera di Nerval<sup>24</sup>, e sembrano divenire intercambiabili fra loro:

Je sortis de la chambre et je me vis sur la terrasse [...]. Là se promenaient et jouaient des jeunes filles et des enfants. Leurs vêtements me paraissaient blancs comme les autres, mais ils étaient agrémentés par des broderies de couleur rose. Ces personnes étaient si belles, l'éclat de leur âme transparaissait si vivement à travers leurs formes délicates, qu'elles inspiraient toutes une sorte d'amour sans préférence et sans désir [...]. (Nerval 1960b: 371)<sup>25</sup>

Com'è stato prima osservato, «quel che Nerval cerca è l'infanzia del mondo, nella quale prende posto anche la propria infanzia personale»; infatti i sogni che si riferiscono alla casa materna «perdono i propri contorni storici e geografici», allargandosi in «una visione resa attraverso giochi di luci e di fantasmi che svaniscono gli uni negli altri e che rimandano al mondo sognato della prima età dell'uomo» (Carofiglio 1966: 182). D'altronde, per il lettore de *Le Monde primitif* di Court de Gébelin il mito delle origini

---

24 Sull'argomento cf. Adamo (1989). In due capitoli del *Voyage*, «La messe de Vénus» e «Le Songe de Polyphile», Nerval ha operato un adattamento dell'opera attribuita a Francesco Colonna, l'*Hypnerotomachia Poliphili* (1499), presto 'tradotta' in Francia con il titolo *Discours du Songe de Polyphile* (1546): il primo è un rimaneggiamento dei capp. XVII e XVIII, che descrivono il rito iniziatico legato al culto della Venere Fisioza sotto il segno del neoplatonismo, l'altro è un'autonoma elaborazione propria alla poetica nervaliana.

25 La visione svanisce con uno struggente senso di perdita: «je frémis à la pensée que je devais retourner dans la vie. En vain, femmes et enfants se pressaient autour de moi pour me retenir. Déjà leurs formes ravissantes se fondaient en vapeurs confuses; ces beaux visages pâlissaient, [...] ces yeux étincelants se perdaient dans une ombre où luisait encore le dernier éclair du sourire».



entrava capillarmente in quella commistione di «lu, vécu, rêvé»<sup>26</sup> di cui si alimenterà fino alla fine l'esistenza e l'opera dell'autore di «El Desdichado».

5. Se l'abbigliamento e il *déguisement* portano all'emersione della memoria e del passato, in *Aurélia* stoffe e abiti, elementi di impermanenza, operano di volta in volta una mediazione portando ad una mistica trasmutazione ed entrando nel processo di sedimentazione fra memoria, sogno e delirio che caratterizza la scrittura nervaliana.

Caratterizzati da riflessi cangianti fra ombra e luminosità e da un'oscillazione che è anche identitaria, essi costituiscono un «*thème obsessionnel*» (Richard 1955: 62) pervenendo ad assumere una funzione dinamica, non decorativa e realistica ma simbolica, e rimandando a quell'*heure pivotale* che scandiva la poesia de *Les Chimères*: facendo quindi scattare un tempo che si dilata e si ripete, in un ciclo che può ricominciare<sup>27</sup>. Si tratta allora di un «*temps cyclique des événements et des apparitions, temps du mythe dans la mesure où l'instant nervalien [...] coïncide avec la 'révélation des archétypes', où ce qui est éphémère se transmue en intemporel*» (Vanhese 1989: 119).

Ma in questa «*conception cyclique du devenir, répétant sans fin le temps des origines*» (Collot 1992: 64), il Ritorno è anche il risvolto di un universo segnato dall'assenza e dalla perdita dell'oggetto e in cui, come scrive in proposito un poeta a noi contemporaneo, «*la ressemblance s'oppose aux signes de dissociation et de mort*» (Bonnefoy 1994: 59).

La nostalgia di quel Tempo sacro e mitico, o *temps des origines*, «*se traduit sur le plan linguistique par la quête d'une 'langue unitaire et harmonique' qui orientera, après Nerval, la création rimbaldienne, celle de Mallarmé, des Surréalistes et de nos contemporains*» (Vanhese 1989: 120)<sup>28</sup>. Ne *Les Filles du Feu* e ne *Les Chimères* si realizza infatti una *écriture en miroir*, densa di riprese, riflessi e parallelismi dove, in un «*univers sémantique de la répétition*» (Steinmetz 1993: 1274)<sup>29</sup>, strutturato su un principio di variazione e quindi di contiguità<sup>30</sup>, l'iterazione lessicale e sonora genera la polisemia di termini eletti ad emblemi.

Per Simmel la moda – che implica il costume e l'abbigliamento – si poneva come momento propulsivo della modernità<sup>31</sup>: così, se il trattamento

26 L'espressione si deve a Jean Richer. Si veda fra i suoi numerosi studi, riguardanti in particolare l'esoterismo nervaliano, Richer (1967).

27 Cf. Poulet (1949) e in particolare il saggio *Nerval*, in *Les métamorphoses du cercle*: nel sonetto «*Artémis. Le ballet des heures*», «*l'heure pivotale se découpe sur le fond indéterminé de toutes les autres. Elle les résume toutes. Elle est à la fois l'une ou l'autre de toutes les heures qui scintillent dans la nuit ou le jour, et l'heure centrale, unique, en présence de laquelle toutes les autres s'estompent...*» (1979: 274).

28 Si rimanda inoltre, su le «*Temps de l'origine*», a Eliade (1979); e, sulla *rêverie* nervaliana relativa al linguaggio delle origini, a Buenzod (1984).

29 Cf. Nerval (1993: 1274).

30 Si veda Adamo (2009).

31 Cf. Simmel (2013).

nervaliano di questo tema rimanda per certi elementi ad alcuni *topoi* del fantastico elaborato dai Romantici in Francia sotto l'influenza hoffmaniana, si può qui delinearne anche un suo ulteriore divenire. È attraverso un'esperienza onirica interiormente vissuta, e letterariamente controllata e ricostituita anche attraverso la memoria e le pratiche di *ré-écriture*<sup>32</sup> – al limitare dell'inconscio e delle zone mobili de «l'épanchement du songe dans la vie réelle» –, che il narratore di *Aurélia* perverrà ad elaborare una più innovativa poetica, la cui matrice rimane nell'immaginario romantico ma nella quale si riconoscerà più tardi il movimento di Breton (e come non richiamare, oltre a *Nadja*, certi inquietanti *vêtements* femminili senza corpo della pittura di Magritte?), operando la giunzione fra linfe, istanze e pulsioni sotterraneamente persistenti.

Al termine del suo percorso, nella clinica del dottor Émile Blanche, Gérard de Nerval crederà di aver trovato il punto terminale della sua ricerca di conoscenza e di salvezza:

Tout vit, tout agit, tout se correspond; les rayons magnétiques émanés de moi-même ou des autres traversent sans obstacles la chaîne infinie des choses créées; c'est un réseau transparent qui couvre le monde, et dont les fils déliés se communiquent de proche en proche aux planètes et aux étoiles. (Nerval 1960b: 403)

Un incrociarsi di interrelazioni fra realtà, presente e passato, in uno spazio-tempo intessuto sulla combinatoria delle analogie che è anche quello del mito. E questo intreccio di reale e simbolico, trasparente «réseau» di «correspondances» con i suoi «fils déliés» fra terra e cielo, compone una complessa *texture*, un'immensa trama fitta di rimandi e risonanze, che si fa testo.

## RIFERIMENTI BIBLIOGRAFICI

- Adamo M.G., 1989, *Nerval e «Le Songe de Poliphile»*, in M. Streiff Moretti (ed.), *L'imaginaire nervalien. L'espace de l'Italie*, Perugia / Napoli, ESI: 369-399.
- , 2009, *Synonymie et texte poétique: autour de Nerval et de Bonnefoy*, «CAIEF », *La Synonymie [...]*, 61: 87-105.
- , 2013, 'Quelque chose de vague et d'obsédant comme le souvenir': teoria dell'arte e rifrazioni nervaliane nel «Contre Sainte-Beuve» di Proust, in M. Marchetti-M.L. Scelfo et al. (eds.), *Questions et suggestions. Miscellanea di studi in onore di M.T. Puleio*, Catania, CUECM: 9-27.

---

32 «Dans sa course contre la folie et contre la mort, Nerval n'a eu de cesse de reconstituer au miroir de l'écriture le corps morcelé de son existence, le corpus morcelé de son œuvre. Mémoire et (ré)écriture sont au service du même effort de recomposition» (Collot 1992: 89).

- Barthes R., 1959, *Langage et vêtement*, «Critique» mars, 142: 242-259.
- , 1967a, *Entretien autour d'un poème scientifique*, «Sept jours» 8 juillet.
- , 1967b, *Le système de la mode*, Paris, Seuil.
- , 2006, *Il senso della moda. Forme e significati dell'abbigliamento*, G. Marrone (ed.), Torino, Einaudi.
- Béguin A., 1939, *L'Âme romantique et le Rêve*, Paris, Corti.
- Bonnefoy Y., 1994, *La Poétique de Nerval*, in *La Vérité de Parole*, Paris, Mercure de France.
- Bouffetard E. (ed.), 1996, *Catalogue de l'Exposition Gérard de Nerval*, Bibliothèque Historique de la Ville de Paris.
- Brix M., 2001, *Nerval et le voile d'Isis*, in F. Zanelli Quarantini (ed.), *Il velo dissolto. Visione e occultamento nella cultura francese e francofona*, Bologna, Clueb.
- Buenzod J., 1984, *Nerval et le langage des oiseaux*, «Romantisme» 45: 43-56.
- Carofiglio V., 1966, *Nerval e il mito della 'pureté'*, Firenze, la Nuova Italia.
- Cigada S., 1964, *Il pensiero estetico di Flaubert*, Milano, Vita e Pensiero.
- Collot M., 1992, *Nerval, ou la dévotion à l'imaginaire*, Paris, PUF.
- Colonna F., 1546, *Discours du Songe de Poliphile*, Paris, Kerver.
- Debaue J.L., 1979, *Une rencontre inopinée: Baudelaire et Nerval – En feuilletant un album inédit*, in C. Bomboir (ed.), *Études nervaliennes et romantiques II*, Presses Universitaires de Namur: 33-37.
- Eliade M., 1979, *Le Sacré et le profane*, Paris, Gallimard.
- Guyaux A., 2004, *Baudelaire et le fragment*, in L. Omacini-L. Este Bellini (eds.), *Théorie et pratique du fragment*, Genève, Slatkine (Érudition): 137-148.
- Haffner F., 1999, *Des grandes registres aux feuilles volantes et aux petits cahiers. Autour de 1908-1910*, in H. Laurenti (ed.), *Autour des Cahiers*, Paris, Lettres modernes / Minard: 135-188.
- Magrelli V., 2004, *La forma breve nella scrittura di Valéry*, in L. Omacini-L. Este Bellini (eds.), *Théorie et pratique du fragment*, Genève, Slatkine (Érudition): 149-162.
- Nerval G. de, 1960a, *Angélique*, in *Œuvres*, A. Béguin-J. Richer (eds.), t. 1, Paris, Gallimard (Bibliothèque de la Pléiade).
- , 1960b, *Aurélia*, in *Œuvres*, A. Béguin-J. Richer (eds.), t. 1, Paris, Gallimard (Bibliothèque de la Pléiade).
- , 1960c, *Corilla*, in *Œuvres*, A. Béguin-J. Richer (eds.), t. 1, Paris, Gallimard (Bibliothèque de la Pléiade).
- , 1960d, *Isis*, in *Œuvres*, A. Béguin-J. Richer (eds.), t. 1, Paris, Gallimard (Bibliothèque de la Pléiade).
- , 1960e, *Lorely. Souvenirs d'Allemagne*, in *Œuvres*, A. Béguin-J. Richer (eds.), t. 2, Paris, Gallimard (Bibliothèque de la Pléiade), (1852).
- , 1960f, *Notes manuscrites*, in *Fragments d'Aurélia*, in *Œuvres*, A. Béguin-J. Richer (eds.), t. 1, Paris, Gallimard (Bibliothèque de la Pléiade).
- , 1960g, *Octavie*, in *Œuvres*, A. Béguin-J. Richer (eds.), t. 1, Paris, Gallimard (Bibliothèque de la Pléiade).
- , 1960h, *La Pandora*, in *Œuvres*, A. Béguin-J. Richer (eds.), t. 1, Paris, Gallimard (Bibliothèque de la Pléiade).

- , 1960i, *Sylvie*, in *Œuvres*, A. Béguin-J. Richer (eds.), t. 1, Paris, Gallimard (Bibliothèque de la Pléiade).
- , 1975, *La Pandora*, L. Belleli-J. Senelier (eds.), Paris, Klincksieck.
- , 1993, *Œuvres complètes*, J. Guillaume-C. Pichois (eds.), t. 3, Paris, Gallimard (Bibliothèque de la Pléiade).
- Nissim L., 1992, *L'artificiale come via verso l'assoluto*, in S. Cigada (ed.), *Il Simbolismo francese*, Carnago, SugarCo: 75-133.
- , 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*, Milano, Vita e Pensiero: 889-906.
- Poulet G., 1949, *Études sur le Temps humain*, Paris, Plon.
- , 1979, *Nerval*, in *Les métamorphoses du cercle*, Paris, Flammarion.
- Richard J.-P., 1955, *Poésie et profondeur*, Paris, Seuil.
- Richer J., 1967, *Nerval. Expérience et création*, Paris, Hachette.
- Simmel G., 2013, *La Moda*, L. Perucchi (ed.), Milano, Mondadori, (1911).
- Steinmetz J.L., 1993, *Notes*, in G. de Nerval, *Œuvres complètes*, J. Guillaume-C. Pichois (eds.), t. 3, Paris, Gallimard (Bibliothèque de la Pléiade).
- Tailleux D., 1975, *L'espace nervalien*, Paris, Nizet.
- Vanhese G., 1989, *Archaïsmes et mythe dans la poésie de Nerval*, in J. Huré-J. Jurt et al. (eds.), *Nerval, Une poétique du rêve*, Paris, Champion.



ADMIRER LES TISSUS, TOUCHER LES DRAPS,  
SENTIR LES SOIES, ENTENDRE LE BRUIT DES ÉTOFFES  
DANS *BEL-AMI* DE GUY DE MAUPASSANT

Jana Altmanova

UNIVERSITÀ DEGLI STUDI DI NAPOLI L'ORIENTALE

*Nihil est in intellectu quod prius non fuerit in sensu*  
Thomas d'Aquin, *Contra Gentiles*<sup>1</sup>

I. INTRODUCTION

La présence d'une variété considérable d'étoffes et de draps dans l'œuvre de Guy de Maupassant ne doit pas surprendre, si l'on pense au contexte historique et économique qui se reflète dans les ouvrages de l'auteur normand, dans le sillage de la tradition naturaliste. La littérature du XIX<sup>e</sup> siècle est en effet riche en descriptions de décors et révélatrice d'un goût esthétique qui s'étale, preuve de la remarquable condition économique de la bourgeoisie émergente, dont la puissance sociale se mesure à la qualité et à la valeur des vêtements et des accessoires, mis en évidence notamment par les femmes, comme Liana Nissim le précise dans son analyse de l'œuvre de Flaubert et de Zola<sup>2</sup>. Les éléments descriptifs varient bien sûr en fonction des personnages, de l'environnement, mais aussi en fonction de la perception de l'écrivain.

Les tissus apparaissent dans *Bel-Ami*<sup>3</sup> à plusieurs reprises, marquant les moments les plus importants de l'intrigue et caractérisant les person-

---

1 I, c.7, n.2.

2 Nissim (2003; 2006).

3 Rappelons que *Bel-Ami* a été publié en feuilleton dans *Gil Blas* entre le 6 avril et le 30 mai 1885. Nous avons recours ici à l'édition Maupassant (1975).

nages principaux<sup>4</sup>. La description ne présente pas de grande variété lexicale, comme c'est par exemple le cas pour Flaubert<sup>5</sup>, mais consiste plutôt en une combinaison soignée d'éléments lexicaux dans un système de significations<sup>6</sup> dans lequel les étoffes occupent un rôle à part entière<sup>7</sup>.

## 2. ÉTOFFES ET DÉCOR

Dans la description des intérieurs, l'attention de Maupassant se concentre toujours sur la qualité des étoffes décoratives. L'étoffe représente le premier contact visuel et tactile que le protagoniste instaure avec un endroit nouveau ou une nouvelle situation. Après avoir rencontré Charles Forestier, son ancien camarade qui a réussi à obtenir un poste dans le milieu du journalisme, Georges Duroy alias Bel-Ami est invité chez lui, puisque Forestier veut lui ouvrir les portes du métier. Cette visite représente symboliquement l'entrée de Bel-Ami dans le 'monde' de la société parisienne et elle est anticipée métaphoriquement par la description du fauteuil qui accueille le jeune arriviste, affamé et sans le sou, chez les Forestier, en signe de promesse d'un avenir optimiste:

Il s'assit sur un fauteuil qu'elle lui désignait, et quand il sentit plier sous lui le velours élastique et doux du siège, quand il se sentit enfoncé, appuyé, étreint par ce meuble caressant dont le dossier et les bras capitonnés le soutenaient délicatement, il lui sembla qu'il entra dans une vie nouvelle et charmante, qu'il

---

4 L'analyse quantitative du lexique peut se révéler utile pour comprendre la fréquence et surtout la récurrence de certains lexèmes dans *Bel-Ami* appartenant au champ sémantique des étoffes, à condition qu'elle soit mise en contexte, pour pouvoir aboutir à une interprétation correcte de leur fonction textuelle. Voici quelques données concernant les occurrences des lexies liées au champ sémantique des étoffes: *soie*: 14, *tissu*: 1, *robe*: 21, *drap*: 15, *étoffe*: 10, *velours*: 3, *broderie*: 2, *reps*: 2.

5 Liana Nissim souligne le riche éventail lexical employé par Flaubert et en analyse la fonction romanesque, notamment dans *Madame Bovary*. Cf. Nissim (2003); cf. Bailbé-Pierrot (1981).

6 Cf. Greimas (1976).

7 On sait que le lexique utilisé par Maupassant est caractérisé par l'essentialité, la sobriété et la précision. Voici ce que Maupassant lui-même affirme à ce propos: «On peut traduire et indiquer les choses les plus subtiles en appliquant ce vers de Boileau: "D'un mot mis en sa place enseigne le pouvoir". Il n'est point besoin du vocabulaire bizarre, compliqué, nombreux et chinois qu'on nous impose aujourd'hui sous le nom d'écriture artiste, pour fixer toutes les nuances de la pensée; mais il faut discerner avec une extrême lucidité toutes les modifications de la valeur d'un mot suivant la place qu'il occupe. Ayons moins de noms, de verbes et d'adjectifs au sens presque insaisissable, mais plus de phrases différentes, diversement construites, ingénieusement coupées, pleines de sonorité et de rythme savants. Efforçons-nous d'être des stylistes excellents plutôt que des collectionneurs de termes rares. [...] La langue française, d'ailleurs, est une eau pure que les écrivains maniérés n'ont jamais pu et ne pourront jamais troubler. [...] La nature de cette langue est d'être claire, logique et nerveuse. Elle ne se laisse pas affaiblir, obscurcir ou corrompre» (Maupassant 1959: 21-22).

prenait possession de quelque chose de délicieux, qu'il devenait quelqu'un, qu'il était sauvé; et il regarda Mme Forestier dont les yeux ne l'avaient point quitté. (Maupassant 1975: 30)

La douceur et l'élasticité du velours, aussi bien que l'étreinte du fauteuil qui s'anime des qualités humaines, donnent la bienvenue à Bel-Ami «dans une vie nouvelle et charmante» et semblent anticiper l'intimité qui s'instaurera quelques jours après, entre le protagoniste et la maîtresse du salon, Mme Forestier, femme raffinée et élégante, épouse de son bienfaiteur M. Forestier, avec laquelle Duroy se mariera après la mort précoce de son ami.

La description détaillée des meubles, et en particulier leurs revêtements en tissus, est d'ailleurs un des rares moments descriptifs du récit. Maupassant, en amateur de mode et en grand esthète, précise la qualité des étoffes employées, leurs dessins et nuances de couleurs<sup>8</sup>. C'est ainsi que la maison des Forestier est décrite à travers des «drap[s] bleu gris» (41) avec «quelques œillets de soie rouge» (*Ibidem*) et à travers la «soie Louis XVI» ou le «beau velours d'Utrecht» (*Ibidem*), décorant l'appartement dans lequel Duroy se sent comme enveloppé et caressé grâce à l'«étoffe ancienne d'un violet passé, criblée de petites fleurs de soie jaune, grosses comme des mouches» (*Ibidem*). Milieu celui-ci qui reflète indirectement les caractéristiques de sa patronne, Mme Forestier, femme accueillante, fine et aimable.

La maison de Mme Walter, par contre, une des dernières amantes de Bel-Ami, est décrite moyennant les «étoffes précieuses, [les] broderies italiennes ou [les] tapis d'Orient de nuances et de styles différents» (376), la «soie à bouquets roses sur un fond bleu pâle» (*Ibidem*) et la «soie bleue à boutons d'or» (142) censés souligner la richesse de son époux, directeur du journal, et la sophistication de la personnalité de cette femme.

Comme le rappelle Albert-Marie Schmidt, Maupassant crée le décor de la vie quotidienne de ses héros de prédilection avec une extrême minutie, parce qu'il

souhaite que celui-là non seulement les aide à devenir ceux qu'ils sont dans le monde inclément où le sort les contraint à vivre, mais encore leur permette, lorsque les accablent le mal physique ou le mal moral, de s'évader sans effort vers des contrées tranquilles qu'ils emplissent de créations, de créatures délicieuses. Tout, dans un logement doctement arrangé, doit avoir une triple fonction: augmenter l'aisance de la chair, faciliter le travail de l'esprit, favoriser l'essor de l'âme vers une utopie onirique. (87)

---

8 Maupassant est lui-même très attentif au décor de sa vie. Il recouvre d'étoffes les parois de ses habitations et soigne particulièrement les couleurs, très variées d'ailleurs, aussi bien que l'association d'éléments de provenance et d'âges divers, souvent contestée par Edmond de Goncourt. Cf. Schmidt (1976: 78-87).



En effet, lorsqu'il s'agit de milieux modestes ou vieillissés, les étoffes précieuses sont remplacées par des étoffes anciennes et sales, des reps ou de faux velours. Un des exemples les plus intéressants est la description du salon d'attente du journal «La vie française» où travaille M. Forestier et auquel Bel-Ami aspire:

Duroy entra, monta un escalier luxueux et sale que toute la rue voyait, parvint dans une antichambre [...] puis s'arrêta dans une sorte de salon d'attente, poussiéreux et fripé, tendu de faux velours d'un vert pisseux, criblé de taches et rongé par endroits, comme si des souris l'eussent grignoté. (16)

Les étoffes utilisées dans la description reflètent directement la corruption et l'hypocrisie qui caractérisent le milieu du journalisme<sup>9</sup>, où rien n'est comme il semble (faux velours), tout est sale (taches) et corrompu «comme si des souris l'eussent grignoté». De la même manière, les étoffes accompagnant la description de l'appartement loué par Mme de Marelle pour ses rencontres amoureuses avec Duroy sont des «reps verdâtre[s] à dessins jaunes, et un maigre tapis à fleurs, si mince que le pied sentait le bois par-dessous» (112) avec des «rideaux bleus et lourds, également en reps, et écrasés sous un édredon de soie rouge maculé de taches suspectes» (113) qui marquent davantage la condition de précarité de cette relation, vouée à l'échec, et confirment l'indifférence que cette femme a toujours manifestée envers les habitations et le décor intérieur, malgré son aspect soigné et raffiné.

### 3. ÉTOFFES ET STATUS SYMBOL

La qualité, la couleur et le dessin de l'étoffe se substituent à toute autre description d'ordre psychologique ou de caractère, qui reste implicite. Ainsi, Mme Forestier, femme fine, délicate, intelligente et raffinée est vêtue de robes sombres et élégantes, alors que les soies visibles et colorées appartiennent le plus souvent à Mme de Marelle, amie des Forestier, qui séduit Bel-Ami par son charme de femme du monde et devient sa maîtresse favorite:

Duroy s'assit et attendit. Il attendit longtemps. Puis une porte s'ouvrit, et Mme de Marelle entra en courant, vêtue d'un peignoir japonais en soie rose où étaient brodés des paysages d'or, des fleurs bleues et des oiseaux blancs, et elle s'écria:

---

<sup>9</sup> Comme on le sait, Maupassant en tant que journaliste connaît très bien le contexte dont il parle. Cf. *Delaisement* (1956); *Maupassant* (1993).

«Figurez-vous que j'étais encore couchée. Que c'est gentil à vous de venir me voir! J'étais persuadée que vous m'aviez oubliée». (90)

L'habit dénote un *status symbol* du personnage et les femmes, par elles-mêmes, sont pour les hommes de succès des bijoux à exhiber au regard de la société (Nissim 2006: 342-343). La femme ne vit pas d'une réelle autonomie, car elle n'est jamais décrite «en dehors de tout rapport avec un homme ou les hommes, que ce soit leur père, leur mari, leur amant ou leur fils, en dehors de tout objet d'intérêt ou de convoitise» (Dahhan 1996: 50). La proportion milieu-habit vaut tant pour des contextes luxueux que pour des contextes pauvres, car le décor continue de marquer les différences sociales. C'est encore Mme de Marelle qui, pour pouvoir rencontrer Bel-Ami, renonce à la visibilité de son statut et a recours à des robes de toile qui peuvent passer inaperçues dans les milieux humbles habités par son amant, qu'elle rejoint régulièrement :

Elle arrivait au rendez-vous habituel vêtue d'une robe de toile, la tête couverte d'un bonnet de soubrette, de soubrette de vaudeville; et, malgré la simplicité élégante et cherchée de la toilette, elle gardait ses bagues, ses bracelets et ses boucles d'oreilles en brillants, en donnant cette raison, quand il la suppliait de les ôter: «Bah! on croira que ce sont des cailloux du Rhin». (Maupassant 1975: 118)

Une catégorie à part est représentée par les prostituées qui pourtant ne sont presque jamais décrites, figurant comme un grand «promenoir» (Maupassant 1975: 129) de femmes indistinctes parmi lesquelles choisir selon son propre goût, exception faite pour deux «rôdeuses» (*Ibidem*), qui sont des *alter ego* des deux maîtresses du protagoniste, à savoir Mme Forestier et Mme de Marelle. Plusieurs analogies peuvent être observées même dans la couleur de leurs vêtements<sup>10</sup>. Pour Maupassant, comme on le sait, les prostituées représentent pour certains aspects des femmes idéales, car «elles connaissent les hommes dans leur tréfonds, elles assouviennent [leurs] besoins physiques et [leur] permettent évidemment de garder toute [leur] indépendance» (Dahhan 1996: 91).

Si l'importance de l'habillement est perceptible dès les premières pages du roman, sa description n'est réservée qu'aux moments les plus remarquables, lorsque, par exemple, M. Forestier recommande à Bel-Ami de se

---

<sup>10</sup> C'est par exemple le cas de Rachel, la prostituée brune qui, comme Mme de Marelle, est souvent décrite dans une robe en soie noire avec le rouge à lèvres rouge, alors que le rouge de Mme de Marelle est représenté par une rose rouge piquée dans ses cheveux noirs (Maupassant 1975: 31). Ce n'est pas par hasard non plus d'ailleurs que Mme de Marelle est définie comme une «sale cocotte» (114) par les habitants de l'immeuble dans lequel elle retrouve Duroy. De la même manière, les femmes appartenant aux rangs inférieurs de la société sont décrites comme négligées telles que les ouvrières mal peignées, coiffées d'un chapeau toujours poussiéreux et vêtues toujours d'une robe de travers (7), appartenant au décor de la vie précédente du protagoniste décrite au début du roman.

trouver un habit pour le dîner, car, à Paris, «il vaudrait mieux n'avoir pas de lit que pas d'habit» (Maupassant 1975: 18). Pour Bel-Ami le vêtement est donc un moyen par lequel accéder au milieu de la haute société, si bien qu'avant de parvenir à acheter un 'costume de soirée', il loue plusieurs fois un 'habit noir' de moindre qualité.

Son nouvel habit, cependant, ne reflète pas tout à fait sa personnalité et son âme; il ne lui appartient pas. C'est un masque, un accessoire indispensable pour pouvoir accéder aux salons parisiens, mais dans lequel il ne se sent pas à l'aise. En effet, lorsqu'il s'aperçoit par hasard dans un miroir, il ne se reconnaît pas. Pour avoir une perception de sa mise, pour vivre, il a besoin du regard d'autrui, il doit se juger lui-même comme un individu étranger et vivre, comme un dandy, devant un miroir:

Il montait lentement les marches, le cœur battant, l'esprit anxieux, harcelé surtout par la crainte d'être ridicule; et, soudain, il aperçut en face de lui un monsieur en grande toilette qui le regardait. Ils se trouvaient si près l'un de l'autre que Duroy fit un mouvement en arrière, puis il demeura stupéfait: c'était lui-même, reflété par une haute glace en pied qui formait sur le palier du premier une longue perspective de galerie. Un élan de joie le fit tressaillir, tant il se jugea mieux qu'il n'aurait cru. N'ayant chez lui que son petit miroir à barbe, il n'avait pu se contempler entièrement, et comme il n'y voyait que fort mal les diverses parties de sa toilette improvisée, il s'exagérait les imperfections, s'affolait à l'idée d'être grotesque.

Mais voilà qu'en s'apercevant brusquement dans la glace, il ne s'était pas même reconnu; il s'était pris pour un autre, pour un homme du monde, qu'il avait trouvé fort bien, fort chic, au premier coup d'œil. (28)

Bel-Ami, mal à l'aise dans son habit, se sent fragile, inadéquat. Son habit, loué pour l'occasion, ne semble pas lui aller très bien: «son pantalon, un peu trop large, dessinait mal la jambe, semblait s'enrouler autour du mollet» (27). Cette incertitude le pousse à regarder les autres avec un air suspect, tant qu'il se sent menacé, en particulier par l'élégance de Jacques Rival et de Norbert Varenne, mais aussi par la tenue d'un valet des Forestier, élégant et parfaitement vêtu. L'habit noir n'étant plus le seul privilège d'une petite élite, la différence entre cette multitude de tenues consiste dans la qualité, dont un des indicateurs est la coupe, c'est-à-dire la façon dont les étoffes enveloppent le corps, l'harmonie entre le corps et l'étoffe que le protagoniste aspire à atteindre:

La porte s'ouvrit presque aussitôt, et il se trouva en présence d'un valet en habit noir, grave, rasé, si parfait de tenue que Duroy se

troubla de nouveau sans comprendre d'où lui venait cette vague émotion: d'une inconsciente comparaison, peut-être, entre la coupe de leurs vêtements. Ce laquais, qui avait des souliers vernis, demanda en prenant le pardessus que Duroy tenait sur son bras par peur de montrer les taches «Qui dois-je annoncer?». (29)

#### 4. ÉTOFFES ET CORPS FÉMININ

L'étoffe filtre tout contact non seulement par rapport à l'extérieur mais aussi par rapport au corps féminin. Bel-Ami approche l'Autre, notamment les femmes, d'abord à travers la vue, ensuite à travers le toucher de l'étoffe qui s'amalgame au corps féminin en en devenant le prolongement. L'approche à l'étoffe mesure métaphoriquement la nature du rapport entre le protagoniste et ses femmes, puisque le toucher est en lien étroit avec la sensualité. Mme Walter, sa dernière maîtresse, éprouvant un amour éperdu pour Bel-Ami, dont ce dernier se servira dans son ascension, se laisse approcher; elle laisse toucher la robe qu'elle porte, jusqu'à s'effondrer dans cet amour sans retour:

Il la touchait à travers sa robe, la maniait, la palpait; et elle défaillait sous cette caresse brutale et forte. Il se releva brusquement et voulut l'étreindre, mais, libre une seconde, elle s'était échappée en se rejetant en arrière, et elle fuyait maintenant de fauteuil en fauteuil. (360)

Toucher l'étoffe équivaut donc à effleurer le corps de la femme, mais la distance instaurée par la femme révèle indirectement son tempérament. Mme Forestier, préférant les couleurs sombres et pastel<sup>11</sup>, évoque en lui le désir de «baiser la fine dentelle» de son corsage, d'embrasser l'étoffe moelleuse qui enveloppe son corps, alors que Mme de Marelle, en vraie bohème, le fait frémir, provoquant en lui un désir plus brutal, souligné souvent par des couleurs intenses<sup>12</sup>:

Quand il sentait près de lui Mme Forestier, avec son sourire immobile et gracieux qui attirait et arrêtait en même temps, qui semblait dire: «Vous me plaisez» et aussi: «Prenez garde», dont on ne comprenait jamais le sens véritable, il éprouvait surtout le désir de se coucher à ses pieds, ou de baiser la fine dentelle de son corsage et d'aspirer lentement l'air chaud et parfumé qui devait sortir de

---

<sup>11</sup> «Elle était vêtue d'une robe de cachemire bleu pâle qui dessinait bien sa taille souple et sa poitrine grasse» (Maupassant 1975: 30).

<sup>12</sup> «Elle entra d'une allure alerte; elle semblait dessinée, moulée des pieds à la tête dans une robe sombre toute simple» (Maupassant 1975: 31).

là, glissant entre les seins. Auprès de Mme de Marelle, il sentait en lui un désir plus brutal, plus précis, un désir qui frémissait dans ses mains devant les contours soulevés de la soie légère. (91)

Si d'un côté l'étoffe est le premier contact avec le corps féminin, elle représente en même temps la dernière barrière pour y accéder. La femme «attire et retient» (cf. Besnard-Coursodon 1973); elle est un piège. Le narrateur décrit les robes des femmes en faisant toujours référence au corps, à la taille, à la manière dont la robe et l'étoffe dessinent leur silhouette, jusqu'à transformer la description de l'étoffe en description physique. Voici comment il décrit Mme de Marelle:

Elle portait une robe marron foncé, qui moulait sa taille, ses hanches, sa gorge, ses bras d'une façon provocante et coquette; et Duroy éprouvait un étonnement confus, presque une gêne dont il ne saisissait pas bien la cause, du désaccord de cette élégance soignée et raffinée avec l'insouciance visible pour le logis qu'elle habitait. (Maupassant 1975: 95)

Tout ce qui vêlait son corps, tout ce qui touchait intimement et directement sa chair, était délicat et fin, mais ce qui l'entourait ne lui importait plus. (*Ibidem*)

Nous retrouvons une description semblable au début du roman, lorsque Duroy rencontre pour la première fois un couple de coquettes parisiennes, une brune et une blonde, des reflets du miroir de Mme Forestier et Mme de Marelle. Le désir est évoqué à travers un contraste de couleur entre le noir de la robe et le rouge des lèvres porté par Rachel, sa prostituée préférée qui, sous le charme de Bel-Ami, ne se fait pas payer:

Duroy n'écoutait plus. Une de ces femmes, s'étant accoudée à leur loge, le regardait. C'était une grosse brune à la chair blanchie par la pâte, à l'œil noir, allongé, souligné par le crayon, encadré sous des sourcils énormes et factices. Sa poitrine, trop forte, tendait la soie sombre de sa robe; et ses lèvres peintes, rouges comme une plaie, lui donnaient quelque chose de bestial, d'ardent, d'outré, mais qui allumait le désir cependant. (23)

En dépit de ces analogies, Mme de Marelle, amusante et séduisante, apparaît comme «dessinée» (31) dans un tableau, ce qui renvoie symboliquement à son statut de femme mariée, facile à atteindre mais difficile à posséder. Au moment où Duroy lui annonce son mariage avec Mme Forestier, c'est encore à travers une étoffe qu'il essaie désespérément de la retenir:

Elle se leva. Duroy devina qu'elle allait partir sans lui dire un mot, sans reproches et sans pardon: et il en fut blessé, humilié au fond de l'âme. Voulant la retenir, il saisit à pleins bras sa robe, enlaçant à travers l'étoffe ses jambes rondes qu'il sentit se roidir pour résister. (238)

## 5. BRUIT ET ODEUR D'ÉTOFFES

Sur les tissus convergent donc les attentions et les désirs frustrés de l'homme. Plus ceux-ci sont précieux, plus la femme est impossible à atteindre, ce qui fait augmenter le désir du protagoniste se déclenchant au moindre bruissement des étoffes. Leur bruit ou leur frôlement rappellent de loin la présence féminine jouant sur un autre sens perceptif, celui de l'ouïe qui est un des plus éloignés quant à la perception des étoffes<sup>13</sup>. Et pourtant, la sensation d'une hyperesthésie, ou plus précisément d'une réactivité extrême aux perceptions de l'environnement et à tout contact avec l'autre, augmente au fur et à mesure dans le roman (cf. Hummel-Gabriel 2008). Les étoffes ne se font pas seulement entendre, elles sont perceptibles par les protagonistes également par l'odorat. Le mouvement de la robe dégage le parfum de la femme désirée provoquant une symphonie de sens entremêlés où les sensations se superposent dans une extase perceptive de l'imagination vibrante (cf. Hamon 2009):

«Je ne peux plus vivre sans vous voir. Que ce soit chez vous ou ailleurs, il faut que je vous voie, ne fût-ce qu'une minute tous les jours, que je touche votre main, que je respire l'air soulevé par votre robe, que je contemple la ligne de votre corps, et vos beaux grands yeux qui m'affolent». (Maupassant 1975: 306)

Les étoffes en effet représentent toujours un filtre dans le rapport entre l'homme et la femme, mais elles sont également une sorte de fétichisme érotique qui peut déclencher par leur vue, leur odeur et leur toucher une hyperesthésie de la sensualité. C'est encore le cas de la passion effrénée qu'inspire au protagoniste Mme Forestier, qui l'attire et le repousse en même temps, et pour laquelle il éprouve, rappelons-le, «le désir de se coucher à ses pieds, ou de baiser la fine dentelle de son corsage et d'aspirer lentement l'air chaud et parfumé qui devait sortir de là, glissant entre les seins» (105-106).

---

<sup>13</sup> «Un bruit de robe le fit tressaillir. C'était elle» (Maupassant 1975: 310); «Un bruit de robe le fit se retourner» (175); «La porte s'ouvrit, et Clotilde se précipita en coup de vent, avec un grand bruit de robe, les bras ouverts. Elle était enchantée» (113); «Duroy, éperdu, se recula, car il entendait un rapide frôlement de jupes et un pas précipité gravissant l'étage au-dessous de lui» (110); «Peu à peu, il en venait d'autres, des femmes qui faisaient un bruit d'étoffes, un bruit de soie, des hommes sévères, presque tous chauves, marchant avec une correction mondaine, plus graves encore en ce lieu» (436).

## 6. CONCLUSION

La description des draps et des étoffes dans le roman de Maupassant est donc fortement perceptive, concernant quatre sens: la vue, le toucher, l'ouïe et l'odorat. Le narrateur voit le monde et l'approche moyennant les étoffes, dont la première perception est la vue, qui est cependant incomplète si elle ne s'accompagne pas du toucher, surtout dans le cas des vêtements féminins. Les robes et les habits couvrent les corps dont ils dessinent les contours en les valorisant. La nature de l'étoffe mise à part, la qualité du vêtement est jugée avant tout par la coupe de l'étoffe qui mesure son adhérence au corps, à savoir la capacité de l'individu de se camoufler sous cette 'deuxième peau' destinée au regard des autres.

La symphonie de sens ainsi créée situe le réalisme de Maupassant du côté d'un réalisme perceptif et non pas strictement documentaire, bien que la description objective ouvre la voie à la construction d'un système de significations, dont la représentation est plus réelle que le réel, mettant en scène des «évocations d'êtres humains»<sup>14</sup>. Les habits racontent le caractère des personnages, mais plus encore ils en reflètent les désirs et les ambitions. L'étoffe crée finalement un noyau thématique qui trace un fil rouge mettant en communication les personnages entre eux et leur environnement. Si, selon l'auteur, un roman est la nature vue à travers un tempérament, dans le cas de *Bel-Ami*, il apparaît comme 'vu à travers des étoffes', évoquant métonymiquement le tempérament même.

## RÉFÉRENCES BIBLIOGRAPHIQUES

- Bailbé J.-M.-Pierrot J., 1981, *Flaubert et Maupassant, écrivains normands*, Presses de l'Université de Rouen.
- Besnard-Coursodon M., 1973, *Étude thématique et structurale de l'œuvre de Maupassant. Le piège*, Paris, Nizet.
- Dahhan P., 1996, *Guy de Maupassant et les femmes*, Luneray, Bertout.
- Delaisement G., 1956, *Maupassant journaliste et chroniqueur*, Paris, Albin Michel.
- Dumesnil R., 1933, *Guy de Maupassant*, Paris, Armand Colin.

---

<sup>14</sup> Maupassant estime que c'est avec Manon Lescaut de l'abbé Prévost que naît le roman moderne. Prévost est donc un des premiers «évocateur[s] d'être humains» (Maupassant 1987: 1484). «Pour la première fois nous recevons l'impression profonde, émouvante, irrésistible de gens pareils à nous, passionnés et saisissants de vérité, qui vivent leur vie, notre vie, aiment et souffrent comme nous entre les pages d'un livre». À Gustave Flaubert on doit «l'accouplement du style et de l'observation modernes» (1486). Comme le rappelle Dumesnil, les critiques lui reprochaient, «comme autrefois à Flaubert, que dans sa psychologie il entrât beaucoup de physiologie. Il aurait pu répondre comme son maître qu'il ne pouvait "imaginer l'esprit sans le corps, la forme sans le fond, le style dans l'idée"» (1933: 229).

- Greimas A.J., 1976, *Maupassant. La sémiotique du texte. Exercices pratiques*, Paris, Seuil.
- Hamon P., 2009, *Maupassant et la vibration*, in M. Petrone-M. Cerullo (eds.), *Actualité de l'œuvre de Maupassant au début du XXI<sup>e</sup> siècle, Actes du Colloque International (12-13 juin 2006, Université de Naples "L'Orientale")*, Napoli, Torcoliere: 197-221.
- Hummel P.-Gabriel F. (eds.), 2008, *Les débris du sens. Études sur les dérivés de la perception et du sens*, Paris, Philologicum.
- Maupassant G. de, 1959, *Le Roman, Préface à Pierre et Jean*, in *Pierre et Jean*, Paris, Classiques Garnier.
- , 1975, *Bel-Ami*, Paris, Albin Michel.
- , 1887, *Romans*, Paris, Gallimard.
- , 1993, *Choses et autres. Choix de chroniques littéraires et mondaines (1876-1890)*, J. Balsamo (ed.), Paris, Le Livre de Poche classique.
- 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*, Milano, Vita e Pensiero: 889-906.
- , 2006, *Abbigliamento e arredamento fra Simbolismo e Naturalismo*, in A. Brudo-L. Grasso (eds.), *À la croisée des chemins, Miscellanea di Studi per Anna Maria Rubino*, Fasano, Schena: 341-359.
- Schmidt A.-M., 1976, *Maupassant*, Paris, Seuil.





# LE LEXIQUE DE LA MODE ET DES TISSUS DANS LES *CAUSERIES DE LA MODE* DE LOUISE COLET

Annalisa Aruta Stampacchia  
UNIVERSITÀ DI NAPOLI FEDERICO II

## I. INTRODUCTION

La seconde moitié du XIX<sup>e</sup> siècle débute sous le signe de la prise du pouvoir de Napoléon III, quelques années avant la proclamation du Second Empire. La France connut alors une période de faste et de luxe liée au triomphe de la bourgeoisie qui imposa son goût et son style de vie à l'ensemble des domaines de la décoration ou vestimentaires comme l'aménagement des jardins, l'ameublement des maisons et des intérieurs, la mode des tissus et des vêtements.

La haute société du Second Empire calqua sa vision de la vie quotidienne sur l'image de la fête, 'la fête impériale', la Cour étant le centre de l'élégance et Paris la capitale, la vitrine du luxe qui constituait l'un des pivots de l'excellence française. À cette époque les tissus et l'industrie textile représentent l'un des secteurs en expansion les plus productifs; il alimente un commerce florissant et bénéficie des découvertes mécaniques et chimiques pour la coloration des étoffes et des vêtements. Dans ce contexte les revues féminines, consacrées aux femmes riches de l'aristocratie et de la bonne bourgeoisie, jouissent d'un grand succès et se vouent surtout à la mode qui «a joué sans aucun doute un rôle crucial dans cette société en représentation» (Harran 2010: 7).

Nous proposons ici d'analyser le lexique de la mode et des tissus dans les revues féminines auxquelles a collaboré Louise Colet: «Les Modes Parisiennes», «Le Monde illustré» et la «Revue de la Mode»<sup>1</sup>.

---

<sup>1</sup> Abréviations: «Les Modes Parisiennes» = M.P.; «Le Monde illustré» = M.I.; «Revue de la Mode» = R.M. Nous indiquerons seulement le numéro des revues.

## 2. LOUISE COLET ET LES REVUES DE MODE

Sous les pseudonymes de Cléopée et Yolande, chroniqueuses de célèbres revues à la mode des années 1850-60, se cache Louise Colet, une écrivaine dont la renommée a été presque uniquement liée à sa destinée d'amoureuse-ombre de Gustave Flaubert. Considérée comme la maîtresse en titre et la correspondante privilégiée du Rouennais, ses nombreux ouvrages furent délaissés par la critique.

Sa vie aventureuse et exemplaire s'écoula dans le milieu du Romantisme finissant, désormais à son crépuscule: poétesse lauréate de l'Académie, écrivaine, voyageuse surtout en Italie, femme de lettres, habituée des salons les plus réputés de l'époque, elle créa son propre salon d'où elle lança de jeunes écrivains comme Bouilhet et Flaubert, son bien-aimé.

Elle représente un exemple insolite et original, car la vie mondaine qu'elle menait, de théâtres en salons, avait un revers: les courses aux rédactions des revues féminines pour gagner de l'argent en vendant ses articles, les *Bulletins* et les *Causeries de la mode*. Belle et cultivée, au tempérament volcanique, elle aima être indépendante et fit de l'écriture non seulement un divertissement, mais aussi un gagne-pain pour elle-même et sa famille.

Inversement, dans la société du Second Empire qui reflète l'essor et le triomphe de la bourgeoisie, la femme incarne, souvent, par ses talents de maîtresse de maison, la respectabilité et la notoriété de son époux dont elle contribue à assurer la promotion sociale (Ormen 2000: 89). Juridiquement dépendante d'abord de son père puis de son mari, sa vie est constituée «d'un enchaînement de contraintes improductives» (90) qui se passent au fil des heures de journées riches d'engagements mondains.

Comme le souligne Louise Colet, «l'existence d'une femme, à Paris, consiste surtout à être regardée» (R.M. 1858: 46): elle change de toilette plusieurs fois par jour selon les circonstances et les personnes qu'elle fréquente: c'est pourquoi ces toilettes doivent être 'à propos'. Dans ce cadre la presse féminine de la mode joue un rôle très important de communication et d'information. Rappelons qu'à l'époque le luxe et la mode liés au développement du textile sont encouragés par les fastes de la Cour de Napoléon III et d'Eugénie qui accompagnaient «à une haute conception du rang impérial, un devoir de représentation allié à un soutien politique à l'industrie du textile français»<sup>2</sup> (Aa.Vv. 2013: 96).

Au XIX<sup>e</sup> siècle Paris était considéré la seule capitale au monde où l'on pouvait s'habiller élégamment et «c'est Paris, d'où la mode, cette sœur gracieuse de l'art, répand au loin ses merveilles, qui compose l'assortiment splendide des cachemires, des dentelles et des bijoux» (M.P. 1856: 687).

Les revues destinées aux femmes s'y multiplient, tout en restant limitées dans leur diffusion à cause de l'analphabétisme, très répandu dans les

2 L'impératrice Eugénie nomme ses toilettes des «toilettes politiques» (Aa.Vv. 2013: 96).

classes populaires. Le public des journaux de mode est élitaire, composé d'aristocrates et de bourgeoises qui savent lire et y prennent plaisir.

La pénétration de la mode parisienne sur le territoire français et européen, en général, s'explique par l'expansion de la presse qui lui est destinée. La presse a bénéficié, non seulement de l'amélioration des moyens de transport, mais aussi des perfectionnements techniques qui permettent un plus grand tirage à un prix de revient moindre et d'une iconographie plus sophistiquée dans les illustrations. Pour accroître ses revenus, elle profite aussi de l'apport de la publicité à laquelle, dans certains journaux à succès, est réservée une page entière. S'y ajoute la vogue des Grands Magasins qui, haut lieu de la liturgie de la mode, la répercutent en province et à l'étranger. La vente par correspondance et les Expositions universelles ou régionales multiplient l'offre de l'industrie et du commerce des étoffes et de l'habillement.

Les revues féminines deviennent attrayantes: les informations sur la mode et sur l'ameublement s'accompagnent d'illustrations en couleur, de suggestions d'économie domestique, de conseils pour l'éducation des enfants, de jolis ouvrages à réaliser patiemment et, parfois, de patrons des toilettes illustrées. D'autres revues proposent des nouvelles et des romans-feuilletons, biographies de femmes célèbres ou récits de voyage. Le but de ces revues est donc «à la fois ludique et didactique» (Harran 2000: 90).

Louise Colet collabore comme journaliste aux «Modes Parisiennes», au «Monde illustré» et à la «Revue de la Mode», des journaux tous destinés aux femmes du grand monde. Ces revues se distinguent par une typologie textuelle différente, et si chacune donne une large place à la mode féminine, elles ne négligent pas, par ailleurs, les descriptions de vêtements pour hommes et pour enfants.

Pour «Les Modes Parisiennes», un journal défini de 'bonne compagnie', Louise Colet publie, de 1854 à 1856, 152 articles signés Cleopée et intitulés *Modes, fashions et causeries*. Chaque article est suivi de la rubrique *Détail du Dessin* qui analyse les toilettes illustrées dans la gravure jointe à tous les numéros de la revue. Parfois ils sont accompagnés de la rubrique *Détail du patron*.

À partir du 15 mai 1857 et jusqu'au 31 juillet 1858 Louise Colet dirige la «Revue de la Mode», où, sous le pseudonyme de Yolande, elle adresse aux 'élégantes' du grand monde ses *Causeries du monde et de la mode*. Dans sa première *Causerie* elle reconnaît que

fonder un nouveau journal de mode serait une témérité, si l'on ne songeait qu'aux publications de ce genre qui paraissent déjà. Mais c'est une audace heureuse et que le succès doit couronner, si l'on se souvient de l'insuffisance de toutes ces publications comme

texte et surtout comme gravures. Depuis les grandes expositions industrielles, la mode a progressé, elle a touché à l'art, elle s'y est greffée et pour ainsi dire *embranchée*, qu'on nous passe l'expression. [...] elle [la «Revue de la mode»] aspire à devenir la Revue souveraine et unique du bon goût et du bon ton. (R.M. 1857: 1)

La typologie textuelle de la «Revue de la Mode» est plus articulée: la rubrique *Description de la gravure* est suivie d'un *Bulletin spécial de la mode* avec un supplément d'informations sur les modèles décrits et beaucoup d'indications publicitaires qui peuvent être développées d'une façon plus étendue dans la rubrique *Variétés*. En 1857 elle devient rédactrice au «Monde Illustré», l'un des hebdomadaires illustrés les plus répandus en France, et y travaille un an, toujours sous le pseudonyme de Yolande, pour une série d'articles intitulés *Bulletin de la mode* qui servira d'écho à la «Revue de la Mode».

### 3. LE LEXIQUE DE LA MODE ET DU TEXTILE: UNE LANGUE DE SPÉCIALITÉ EN MUTATION

La première édition de l'ouvrage de P. Falcot, *Traité encyclopédique et méthodique de la fabrication des tissus*, a eu un accueil favorable. Pour le prouver l'auteur, qui est dessinateur, professeur de théorie-pratique pour la fabrication de tous les genres de tissus et membre de la Société d'encouragement pour l'industrie nationale, porte à la connaissance du public un *Extrait* du rapport de M.M.F. Malepeyre, directeur du «Technologiste ou Archives des progrès de l'industrie française et étrangère» (1845) qui met en lumière la 'haute importance' sur le plan industriel de la fabrication des tissus car

elle occupe, fait vivre, enrichit un si grand nombre d'individus, donne lieu à un commerce tant intérieur qu'extérieur d'une si vaste étendue, qu'il n'est personne qui ne comprenne le vif intérêt que tous les hommes amis de leur pays, les économistes, les hommes d'État, les publicistes, les négociants, etc., doivent attacher à sa splendeur, à ses succès, à ses progrès. (Falcot 1852: II)

Le secteur du textile au XIX<sup>e</sup> siècle est le fruit des mutations dues à l'industrialisation, aux migrations démographiques, à l'urbanisation. Le langage du textile et de la mode reflètent eux-mêmes ces transformations et manifestent dans la dénomination des étoffes et des vêtements une forte charge culturelle liée tant au panorama de la société contemporaine qu'au souvenir historique d'époques antérieures.

Analyser le lexique des tissus et de la mode dans les revues féminines du corpus sélectionné signifie étudier les intersections entre le social et le

culturel et également explorer une source de créativité lexicale. C'est pourquoi Algirdas Julien Greimas remarque que la mode vestimentaire soumise à «de perpétuels et prompts changements» constitue «une occasion précieuse d'observation du renouvellement intérieur du langage, saisi dans sa spontanéité et noté dans les phases successives de son développement» (2000: 6).

Comme le précise Greimas, le vocabulaire de la mode a un double caractère:

Il est constitué, d'une part, de termes généraux empruntés à différentes techniques groupées autour d'une activité sociale déterminée, présentant, *mutatis mutandis*, les traits communs à tous les vocabulaires du même genre. Mais, d'autre part, il est destiné, par la nature même de l'activité sociale qu'il reflète, à un public dont le champ s'étend à tous les phénomènes de la vie sociale ayant un caractère d'actualité. (143)

Nous essaierons de mettre en relief dans le corpus des revues choisies quelques traits de ce caractère d'actualité qui est la base de la formation du lexique de la mode et des tissus et qui le marque comme langue de spécialité.

Les tissus, en particulier, dans leur appellation reflètent la matière utilisée (soie, laine, coton, lin, fibres naturelles ou artificielles...), les catégories (soierie unies, soieries façonnés, à dessins...), les armures<sup>3</sup> (armure simple ou fondamentale, armure composée).

Le lexique de la mode et des tissus sous le Second Empire prend en compte surtout les sphères d'intérêt spécifique de cette période: la passion pour les voyages et le monde exotique; la référence historique et le rappel aux époques antérieures; l'admiration pour le monde des jardins, fleurs et végétaux; la préférence pour les couleurs vives, suite aussi aux découvertes des premiers colorants synthétiques; la valorisation de l'art de la décoration d'intérieurs. Tous ces éléments deviennent productifs dans la fabrication des tissus, leurs appellations et dans la confection des robes à la mode.

Remarquons que les noms des dentelles ou des broderies dans les articles de Louise Colet, liés à la mode et à la toilette féminine ou masculine, font appel au lieu géographique d'origine, à savoir: point d'Angleterre, de Bruxelles, d'Alençon, broderies de Nancy, anglaises, suisses, turques ou chinoises, malines, valenciennes, dentelles de Chantilly, de Berlin.

Le rapport avec la géographie s'exprime aussi chez Louis Colet dans les noms d'étoffes, de vêtements ou d'objets accessoires:

---

<sup>3</sup> «ARMURE, s.f., ordre déterminé du croisement de la chaîne avec la trame pour la formation d'un tissu» (Falcot: 631).

mousseline des Indes, gros des Indes, châle Delhi, châle de Lahore, rose du Bengale, fichu Balmoral, cachemire, glycine du Japon, nankin, éventails chinois, crêpe de Chine, manches mandarines, tissu de Chine fond blanc avec oiseaux du bord du fleuve Jaune, chapeau panama, pantouffles, écharpes turques, coiffure circassienne, la sébastopolienne (tissu laine et soie), coiffure moldave, écharpes algériennes, veste Oranaise, veste danubienne, fil d'Écosse, fanchon écossais, éventail espagnol, mantille andalouse, esprit du Portugal, camée d'Italie, perles de Venise, épingles vénitiennes, bretelles napolitaines, coiffure napolitaine, manteau tyrolien, corsage à la Suisse, toile de Hollande, pommade norvégienne, gants en peau de Suède, satin d'Alsace, gaze de Chambéry...

Le lexique de la mode et des tissus s'inspire souvent du nom de personnes, personnages historiques ou de fantaisie:

Basquines: *d'Aubigny, le Charlemagne, l'Oberland;*

Bonnets: *duchesse de Bavière, la belle chinoise, chapeau Paméla;*

Canezous: *duchesse de Brabant, reine de Suède, Fiammina;*

Coiffures: *Amélie de Bavière, dite Marie Antoinette, Sylphide, Carnaval de Venise, Mafre, Warens;*

Étoffes: *brocart reine des fées, oursikoff, étoffe splendeur de Versailles;*

Éventails: *Renaissance, Pompadour, Watteau, Obéron;*

Fichus: *à la Vierge, Rose-Chéri, Marie Antoinette, duchesse de Brabant, Ristori, Castiglione, Malakoff, duchesse d'Alba, duchesse de Parme, duchesse de Gênes, Valentini, Jane Gray;*

Manches: *Diane chasseresse<sup>4</sup>, Diane de Poitiers, Pompadour, Louis XIII, Eugénie, Alma, à la Marie Stuart, duchesse, Saint Claire, à la grecque, à la religieuse;*

Manteaux: *Talma, paolo, donato, le Trouvère, le Frileux, l'Euryante, le Dalila, la Princesse Charlotte, reine du Portugal, le Crésus, la princesse Olga;*

---

4 L'italique est dans le texte.

Mantelets: *Picciola, la majesté, la grande dame, l'altesse, belle Gabrielle, Obéron, Fiammina, Psyché, Reine, Topaze, Parisina, Osman, Lucia*;

Robes: *Fornarina, Pompadour, dite Cléopâtre, Giralda, Galatée, diane de Lys, Valentine d'Aubigny*.

Souvent Louise Colet fait suivre les dénominations de robes ou de «tous les objets de menu détail qui complètent une toilette de femme» (R.M. 1858: *Bulletin spécial de la mode*, 60) d'explications qui fonctionnent à peu près comme des définitions lexicographiques; elles permettent de garder la mémoire de ces vêtements et de l'ouvrage de couturières, coiffeuses, modistes, artisans gantiers ou artistes d'éventails appartenant à son époque.

Citons quelques exemples:

Écran *Obéron* (espèce d'éventail): «le manche doré est surmonté d'une glace ronde enchâssée dans du velours rouge; à cette bordure de velours en succède une en passementerie d'or, puis une troisième composée d'yeux de plumes de paon; de cette troisième bordure s'élancent de belles plumes noir d'autruche aux bouts frisés. Ces plumes forment une large circonférence, légère mais compacte, et derrière laquelle on peut abriter un rire involontaire ou une tristesse subite» (R.M. 1857: 31);

*Fichu à envergures*: «le fichu ainsi nommé a deux pans très longs, qui se croisent sur la poitrine et descendent en s'arrondissant presque au bas de la robe. Ces pans sont arrondis et garnis de la même valenciennaise qui entoure le fichu» (R.M. 1858: *Bulletin spécial de la mode*, 45);

Manche *Eugénie*: «adoptée par l'impératrice, est garnie de trois volants en broderie de guipure, ou en point de Bruxelles et d'Angleterre; chaque volant est surmonté d'un bouillon en mousseline ou en tulle (assorti aux volants), dans lequel passe un ruban taffetas n. 4; la nuance adoptée à la cour est la nuance hortensia; trois rangs de petits nœuds de ce même ruban se jouent sous les trois volants et rendent cette manche très riche» (M.P. 1854: 602);

Mantelet *Fanchonnette*: «ce mantelet demi-écharpe en taffetas noir a en bas et tout autour pour ornements des goussets en grenadine noire, décorés de petits velours noirs superposés; chaque gousset est encadré de jolis grelots en passementerie; un bel efilé garnit ce mantelet *Fanchonnette*» (M.P. 1856: 692).



## 4. LA DÉCORATION DANS LE LEXIQUE DE LA MODE ET DES TISSUS

L'Empire de Napoléon III a été une époque de «grande élégance et de grande gaieté, une époque heureuse et brillante» (Beaunier 1913: 341) pendant laquelle s'établit, à la cour, une forme de vie luxueuse, artificielle et illusoire.

L'Empereur et sa femme y donnaient des fêtes splendides, animées de mélodies des opérettes d'Offenbach et dont la fantasmagorie trouvait son cadre idéal dans l'exubérance du décor floral de salons et jardins qui envahissaient en même temps toutes sortes d'accessoires féminins. Les dames portaient des couronnes de fleurs dans les cheveux, des guirlandes tombaient sur les jupes des crinolines où les volants à dispositions étaient souvent ornés de motifs floraux et végétaux.

Aux grands travaux opérés par le baron Hausmann correspond une transformation de la ville de Paris du point de vue urbanistique où les espaces végétaux sont appelés à remplir les 'vides' créés par l'architecte; c'est pourquoi des jardins, parcs, squares s'installent dans la ville agrémentés de fleurs de tous les types, aux coloris les plus vivaces.

Frank Hovart et Catherine Join-Diéterle dans le Catalogue de l'Exposition *De la Mode & des Jardins: au Musée Galliéra* remarquent que

la violence des coloris des étoffes gros vert, gros bleu, rouge, magenta, violet..., que restituent fidèlement estampes et costumes, prouve la passion pour les couleurs vives qui se manifeste dans la seconde moitié du siècle. À partir de colorants naturels, on savait depuis longtemps fabriquer de tissus de couleurs vives, mais le procédé était si coûteux qu'on en réservait l'usage au décor intérieur des plus fortunés. Les progrès de la chimie, depuis Lavoisier, firent évoluer la teinture et favorisèrent la démocratisation des étoffes. (1997: 114)

Les articles de mode publiés par Louise Colet font une part belle au lexique des couleurs et des fleurs qui, utilisées pour les tissus et les vêtements, aident à souligner «combien les mots se trouvent au cœur des faits de société et des systèmes idéologiques qui les sous-tendent» (Mollard-Desfour 1998: 14).

En fait la terminologie des couleurs, tout en étant essentiellement référentielle, «étroitement liée aux phénomènes de mode, est un reflet privilégié des phénomènes sociaux» (Mollard-Desfour 1998: 25). On remarque dans le lexique de Louise Colet des dénominations de couleurs directes ou référentielles, mais aussi nombre de constructions et de combinaisons lexicales. Pour classer ces dénominations, constructions et combinaisons nous prendrons en compte les divisions opérées par Annie Mollard-Desfour dans ses travaux sur les couleurs et dans le *Dictionnaire des mots et expressions de couleurs*.

*Constructions avec un terme de couleur directe:*

- a) Terme de couleur directe: taffetas bleu, châle noir, broderies noires, robe grise, tulle illusion blanc...;
- b) Terme de couleur directe + adj.: bleu foncé, rose pâle, rose chiné, vert clair, vert russe, blanc mat...;

*Constructions avec un référent de couleur:*

- a) Terme de couleur directe + référent: bleu ciel, vert Azof, vert céladon, vert émeraude, vert pomme, vert métallique, gris plomb...;
- b) Terme de couleur directe + de + référent: bleu de ciel, bleu de Chine, vert d'Azof, vert d'eau, vert d'Isly...;
- c) (Couleur) + référent: couleur maïs, couleur paille, couleur feutre, couleur bois de chêne, couleur feuilles mortes...;
- d) (Dérivation) Terme référentiel + terminaison: violacé, opalescent, rosé, azuré...

Parfois les noms de couleurs utilisés ont aussi un lien étroit avec un contexte d'emploi particulier qui met en évidence un glissement de sens d'un contexte à un autre et encore d'un sens à un autre:

Flours: lys d'eau d'un jaune maïs, azalée rose, pâquerettes roses, œillet paille nervé de jaune...;

Fruits: velours cerise, casaque abricot, taffetas orange...;

Végétal: vert choux, vert pomme, marron, maïs, feuille morte, couleur bois de chêne...

Animal: daim, chamois...;

Métal: or, argent, bronze, couleur bronze, couleur porphyre...

Les couleurs telles qu'elles se présentent dans «Les Modes Parisiennes», la «Revue de la Mode» et «Le Monde Illustré» témoignent également de leur liaison avec un *Dictionnaire culturel* et cela Robert Galisson le souligne pour indiquer «les mots à charge culturelle partagée»: des mots qui expriment

la symbiose entre la culture d'une société, ses mœurs, ses croyances et qui en même temps en témoignent du point de vue lexical sous forme de code partagé par une grande partie d'une communauté, à la même époque et dans le même pays (Galisson 1999: 477-496).

Quelques exemples:

Vert céladon<sup>5</sup>: est une nuance de vert tendre. Le nom Céladon se rapporte au berger Céladon du roman pastoral l'*Astrée*;

Bleu Louise (Marie-Louise): il est appelé ainsi en souvenir de Marie-Louise d'Autriche, femme de Napoléon I<sup>er</sup> dont la fameuse robe bleue est encore gardée au Musée Glauco Lombardi de Parme, consacré à la mémoire de la duchesse de Parme et Plaisance;

Rouge Damas: une préparation de fard qui provient de l'Orient.

On remarque dans l'adjectivation des couleurs chez Louise Colet un zoomorphisme métaphorique: «robe de popeline chamois et noir» (M.P. 1854: 588); «gants de chevreau chamois» (589); «manteaux en [...] peluche tigrée» (606); «bonnets [...] en tulle diaphane mouchetés» (590); «taffetas à colonnes zébrées» (M.P. 1855: 631); «une écharpe algérienne à raies blanches et noires zébrées d'or» (R.M. 1857: 15); «robe en taffetas fond paille zébré de rouge et de noir» (R.M. 1858: 53); «sa robe vert azof zébré de noir» (53). Citons aussi quelques exemples de métaphore anthropomorphe dans l'emploi de la couleur: «des plumes incarnat» (M.P. 1854: 588); «une couronne de roses couleur de chair» (R.M. 1858: 59).

La représentation des fleurs dans le décor des intérieurs et dans les vêtements a une tradition ancienne, mais c'est pendant le Second Empire que cette vogue atteint son apogée. Le goût du décor des intérieurs est lié au succès des Expositions universelles qui répandent sur le marché une grande variété d'étoffes et de produits pour l'ameublement; Louise Colet l'exprime à sa façon: «le moment du renouvellement des toilettes est aussi celui où l'on renouvelle les ameublements: à une femme élégante il faut un cadre qui sied!» (M.P. 1854: 608).

Rappelons que l'amour du luxe et le souci d'aménager un bel intérieur correspond à un renouvellement dans la manière de sentir qui fait des objets des œuvres d'art et considère «l'arredamento come oggetto d'arte della sensibilità moderna» (Nissim 1980: 13).

Louise Colet, dans les revues auxquelles elle a collaboré, énumère plusieurs types de fleurs qui ornent les étoffes pour vêtements ou tapisseries et décorent les chapeaux, les objets de fantaisie de toilettes féminines (guir-

5 Chez Louise Colet nous remarquons l'oscillation graphique: vert-celadon, vert Celadon.

landes, bijoux, mouchoirs, éventails...): «arum, lilas, iris, orchidées, violiers, renoncules, tulipes, œillets, marguerites coquelicot, bleuets...». Dans le traitement des noms de fleurs, cependant, c'est la rose qui a la primauté sur les autres: «roses de la reine, roses de Hollande, rose la Folle, roses pompons, boutons de rose pompon, bouquet de roses pompons, roses roses sans feuillage, roses multiflores à feuillage, grosse rose à feuillage, rose blanche, roses couleur de chair...».

Reconnaissons aussi à Louise Colet une remarquable compétence dans le domaine botanique. Elle introduit dans ses *Causeries* ou *Bulletins de la mode* des descriptions en la matière qu'on peut définir de type encyclopédique. Par exemple, à l'occasion d'une réunion dans le jardin de la Société impériale d'horticulture, elle signale la présence de variétés rares comme le nymphéa royal, la «*Victoria Regia*, cette plante luxuriante originaire de la rivière des Amazones et dont les feuilles atteignent jusqu'à un mètre de diamètre», l'*Euriale ferox*, la *delictra spectabilis* et les orchidées épiphytes (M.P. 1855: 637). Une visite aux serres du Jardin des plantes lui fait découvrir le nymphéa *stellata*, une plante de l'Asie tropicale avec des fleurs en étoile, le *curcuma roseana* «avec ses grappes de corail», l'*aïchmœa fulgens* «avec ses girandoles d'améthystes», les *clarkia pulchella* et *elegans*, le *gilia* bleu et *tricolor*, les *leptosiphon* à fleur roses, fleurs qui viennent toutes du Texas et de la Californie (M.P. 1854: 607).

## 5. CONCLUSION

La langue de la mode selon Gilles Lipovetsky «avant d'être signe de la déraison vaniteuse [...] témoigne de la puissance des hommes à changer et inventer leur manière d'apparaître, elle est une des faces de l'artificialisme moderne de l'entreprise des hommes à se rendre maîtres de leur condition d'existence» (1997: 38).

La condition que les femmes désirent mettre en valeur: être belles, parées, désirables, est énoncée, dans les articles des «Modes Parisiennes», du «Monde Illustré» et de la «Revue de la Mode». Elle se manifeste à travers un code sémantique qui devient l'expression d'une civilisation de sorte que les mots circonscrivent la manière d'être et de vivre d'une communauté.

En ce sens, examiner la langue de la mode et des tissus dans les textes de Louise Colet a significativement reconstitué les spécimens d'une typologie textuelle – l'article de mode – et a permis également de rétablir les lignes-guides de la terminologie de la mode sous le Second Empire.

Notre tentative d'examen panoramique, rapide et non exhaustif de ce vocabulaire, s'est concentrée surtout sur deux domaines qui nous ont semblé les plus représentatifs de la mode de l'époque: les couleurs et les fleurs, deux champs strictement liés et dont la réussite répond au goût, plus général, de

la décoration rattaché à l'art des jardins et à la passion pour le monde végétal des contemporains de l'auteur. La richesse des inventions dans ce secteur a produit des résultats surprenants au point qu'on a pu parler à ce propos de 'folie textile'.

Au temps de Louise Colet, tout un monde d'artisans et d'artistes gravitaient autour de la mode et vivaient des revenus du textile et des articles annexés aux toilettes féminines. Désormais de nouvelles exigences surgissent: il ne suffit pas «de produire *bien* et *économiquement*, il faut aussi savoir *créer*» (Bona 1863: III). Louise Colet l'exprime de façon exquise par «le je ne sais quoi qui faisait reconnaître le faire» (M.P. 1854: 637) des maisons de mode parisiennes, des «mains inspirées» des habiles fleuristes.

Arrêtons-nous pour finir sur la constatation qu'au-delà du message publicitaire, source primaire des revues de mode, Louise Colet transmet à travers ses écrits un grand nombre d'informations à valeur historique, nous aidant par là à garder la mémoire d'un précieux patrimoine linguistique et terminologique de la mode et des tissus; un patrimoine qui, comme une sorte de «dictionnaire secret», se cache entre les lignes de ses causeries.

## RÉFÉRENCES BIBLIOGRAPHIQUES

- Aa.Vv., 2013, *Folie textile. Mode et décoration sous le Second Empire*, Catalogue de l'exposition, Palais de Compiègne, Mulhouse, Musée de l'impression sur étoffes.
- Aruta Stampacchia A., 1999, *Jeu de la mode et jeux à la mode d'après les «Causeries» de Louise Colet*, «Il confronto letterario» 32: 335-356.
- , 2013, *L'art des tissus sous le Second Empire dans quelques dictionnaires*, in C. Diglio-M. Centrella (eds.), *Les tissus au fil des mots*, Paris, Hermann: 49-95.
- Beunier A., 1913, *Visages de Femmes*, Paris, Plon.
- Bezon J., 1856, *Dictionnaire général des tissus anciens et modernes*, 8 t., Lyon, Lepagnez.
- Bona Th., 1863, *Traité de tissage*, Bruxelles, Emile Tarlier.
- Colet L., 1854-1855-1856, *Modes, fashions et causeries*, «Les Modes Parisiennes» 567-722.
- , 1857-1858, *Causeries du monde et de la mode*, «Revue de la mode» 1-62.
- , 1857, *Bulletin de la mode*, «Le Monde Illustré» 6-8, 10, 19, 24, 31.
- Falcot P., 1852, *Traité encyclopédique et méthodique de la fabrication des tissus*, Mulhouse, J. P. Risler.
- Galisson R., 1999, *La pragmatique lexicoculturelle pour accéder autrement à une autre culture par un autre lexique*, «ELA: études de linguistique appliquée» 116: 480-495.
- Greimas A. J., 2000, *La mode en 1830*, Paris, PUF.

- Hardouin-Fugier E.-Berthod B.-Chavent-Fusaro M., 1994, *Les étoffes. Dictionnaire historique*, Paris, Les éditions de l'amateur.
- Harran N., 2010, *La femme sous le Second Empire*, Paris, Errance.
- Horvart F.-Join-Diéterle C., 1997, *De la mode & des jardins: au Musée Galliera*, Catalogue de l'exposition, Paris, Imprimerie nationale.
- Lami E.-O., 1881, *Dictionnaire encyclopédique et biographique de l'industrie et des arts industriels*, 8 t., Paris, Librairie des dictionnaires.
- Lipovetsky G., 1997, *L'empire de l'éphémère*, Paris, Gallimard.
- Mollard-Desfour A., 1998, *Dictionnaire des mots et expressions de couleur, XX<sup>e</sup>-XXI<sup>e</sup> siècles, Le Bleu*, Paris, CNRS éditions.
- , 2012, *Le lexique de la couleur: de la langue à la culture... et aux dictionnaires*, «Revue d'études françaises» 16: 89-109.
- , 2012, *Le Vert. Dictionnaire de la couleur. Mots et expressions d'aujourd'hui XX<sup>e</sup>-XXI<sup>e</sup> siècles*, Paris, CNRS éditions.
- Nissim L., 1980, *Storia di un tema simbolista. Gli interni*, Milano, Vita e Pensiero.
- Ormen C., 2000, *Modes XIX<sup>e</sup>- XXI<sup>e</sup> siècles*, Paris, Hazan.



## LES AFFICHES DES MAGASINS DE NOUVEAUTÉS: LES SCÉNARIOS DE LA MODE

Brigitte Battel

UNIVERSITÀ DEGLI STUDI DI CASSINO E DEL LAZIO MERIDIONALE

*Le grand magasin en est arrivé à son apogée: ses prospectus inondent la France; il couvre Paris de ses affiches; il emplit les colonnes des journaux de ses prix courants; les jours d'exposition, la foule se rue au grand magasin.*

Ali Coffignon, *Paris vivant*<sup>1</sup>

*L'Affiche, c'est Protée, tantôt brillante d'or, tantôt pâle et crottée, elle rampe à nos pieds, elle luit sur nos fronts, elle vit, elle marche et nous la rencontrons, nous la touchons du coude; elle rode et s'affuble de la chemise peinte en forme de chasuble, de la botte modèle et du chapeau de cuir [...] elle est partout! Partout mille petites langues nous font, du coin des murs, de charmantes harangues.*

Paul Zero, *Le voyage au Panthéon*<sup>2</sup>

### I. LES MAGASINS DE NOUVEAUTÉS

Les retombées économiques, techniques et sociétales de la Révolution industrielle sont multiples et complexes. Celles qui nous intéressent ici sont le développement du commerce et, en particulier, la naissance et l'implantation progressive des Magasins de nouveautés, plus tard dénommés Grands

---

<sup>1</sup> Coffignon (s.d.: 163).

<sup>2</sup> Zero (1844: 89-90).



Magasins de nouveautés<sup>3</sup>. La mise en place au cours du XIX<sup>e</sup> siècle de nouvelles formes de commerce, par le truchement de figures audacieuses et visionnaires telles Aristide Boucicaut ou Ernest Cognacq, va bousculer et renverser l'univers de la mode jusque là aux mains des drapiers et des fripiers.

Les Magasins de nouveautés sont de véritables entreprises dont les stratégies d'achat et de vente inaugurent des liens inédits avec la clientèle. Le concept d'espace ouvert et de libre circulation dans les rayons, aujourd'hui si familier mais à l'époque véritablement innovant, permet une découverte exhaustive des articles dont les prix sont affichés. Fini l'état de subordination de l'acheteur: le voilà libre de flâner<sup>4</sup> comme dans un jardin, de réfléchir à son économie domestique, de toucher la marchandise à son gré, de faire son choix quand il lui plaît.

Que trouve-t-on dans un Magasin de Nouveautés? Le dossier de presse des expositions organisées par la Ville de Paris cite non seulement les nouvelles pratiques commerciales mais aussi «les produits phare des Grands magasins: Mode, meubles et quincaillerie; le Grand Magasin, offrant sous un même toit, des marchandises variées, de la mode aux dernières innovations techniques»<sup>5</sup>. Ainsi se côtoient vêtements, porcelaines, faïences, cristaux, literie, jouets et étrennes, etc.

---

3 Il existe une bibliographie abondante et multidisciplinaire sur les Magasins de nouveautés. Nous signalons en bibliographie les textes qui nous ont permis de situer ce phénomène sur le plan économique. Guillet (1952); Marco (2009a; b); Silveira (1992); Michael Barry Miller nous en donne une définition: «By the 1830s however, they were definite signs of change – advertisement from the late 1830s called attention to fixed and marked prices – and with the 1840s one could truly begin to speak of *magasins de nouveautés* which had broken radically with the commercial traditions of past. The term *magasin de nouveautés*, or drapery and fancy goods store, may not in itself seem indicative of great change, and indeed these stores dealt almost exclusively in dry goods – silks, woolens, cloths, shawls, lingery, hosiery, gloves, ready-to-wear, and the like, plus occasionally items like furs, umbrellas and sewing goods. Yet for the times this constituted a revolutionary grouping of what were still regarded as diverse sets of specialties and almost immediately there were complaints from the tradition-minded small merchants. The new stores were revolutionary as well in their organization along departmental rather than general merchandising techniques» (1981: 25). Toutefois, à côté de cette célébration du phénomène nous avons perçu deux sortes de contestation, une d'ordre historique à partir d'Alfred Franklin: «Les habiles commerçants qui ont créé avec tant de succès, il y a peu d'années, nos grands magasins de nouveautés se croyaient certainement des novateurs. Je regrette d'avoir à dissiper cette illusion. L'idée qu'ils se figuraient avoir conçue était vieille d'au moins six cents ans. Elle avait été réalisée dès le treizième siècle, et si ces opulentes maisons désirent dresser leur généalogie, je n'hésite pas à affirmer qu'ils pourront la faire remonter jusqu'au règne de Saint Louis» (1894: 1); l'autre remet en question l'organisation même des magasins et critique leurs finalités. Rappelons la position de Walter Benjamin qui les définit «fantasmagories du marché»: «cet éclat cependant et cette splendeur dont s'entoure ainsi la société productrice de marchandises, et le sentiment illusoire de sa sécurité ne sont pas à l'abri des menaces: l'écroulement du Second Empire et la Commune de Paris le lui remettent en mémoire» (2003: 5).

4 Déjà Walter Benjamin assimilait la promenade dans les grands magasins à la flânerie, démythifiant le progrès et diabolisant le commerce: «les grands magasins mettent ainsi la flânerie au service de leur chiffre d'affaires» (2003: 14).

5 Cf. De Andia (2006). L'initiative entendait «mettre en lumière l'héritage et l'empreinte que laissent tant sur le plan architectural, sociologique, commercial qu'urbain ces 'cathédrales du commerce'» (4, 8).

Parmi toutes ces 'nouveautés', à savoir «les dernières productions de l'industrie de la mode»<sup>6</sup>, l'habillement et les accessoires ont une place privilégiée tellement la Parisienne élégante est devenue un modèle de référence pour toutes les clientes à Paris et en province, sans compter l'étranger. En effet, le Magasin de nouveautés flirte avec la haute-couture et fait produire des vêtements à la mode qui s'en inspire, financièrement bien plus accessibles:

La vulgarisation de la mode nouvelle est finalement faite par la confection, c'est-à-dire par les magasins de nouveautés qui, grâce aux bas prix de leurs marchandises, la mettent à la portée de toutes les bourses. (Coffignon s.d.: 50)<sup>7</sup>

Pour obtenir ce résultat et offrir ce service sans perte, l'entrepreneur a élaboré un système d'approvisionnement et de confection en série qui lui permet de réduire les coûts:

la façon d'opérer est la même pour les entrepreneurs des magasins de nouveautés, en ce qui concerne la production des modèles. Seulement ils n'ont nul besoin d'en créer à l'infini comme les échantillonneurs des acheteurs étrangers. Quand un modèle lui agréé, le magasin de nouveautés en commande une série de même forme, de telle sorte que la saison de l'entrepreneur se passe quelquefois à refaire sans cesse le même objet, pour lequel il spécialise ses ouvrières. Ce sont les journaux de mode qui fournissent aux couturières de troisième et quatrième ordre les modèles de saison. Les dessins leur en sont fournis soit par les créateurs de figurines soit par des artistes spéciaux allant dans les grandes maisons copier les robes achevées ou en se rendant au théâtre, aux courses, au concours hippique pour y crayonner les toilettes qui leur paraissent les plus originales. (147)

Ainsi la production du vêtement de confection ou vêtement tout fait est rapidement intégrée au système de vente du magasin. Fabienne Falluel nous en décrit les étapes, depuis la commande jusqu'à la livraison:

Le confectionneur reçoit les modèles, les étoffes et les garnitures du rayon de confection du grand magasin. Il effectue la coupe des vêtements à la main ou à la machine. A ce stade, des séries

---

6 Cf. TLFi (s.v. *nouveauté*).

7 Citons aussi la *Grande Encyclopédie Larousse*: «la confection implantée par un manufacturier français dès 1829 ouvrit à l'enseigne du *Bonhomme Richard* une entreprise de 'confectionnement d'habillements'. Celle-ci ne résista pas aux événements de 1830 mais l'idée était semée et nombreux furent les magasins de nouveautés qui s'adjoignirent par la suite un rayon de confection» (1975: t. 13, 7279).

sont établies [...], distribuées ensuite aux entrepreneurs qui les répartissent entre les ouvriers travaillant en atelier ou à domicile. Le secteur de la confection féminine est surtout confié aux ouvrières qui en assurent l'exécution et la finition. Le tout est ensuite rassemblé chez l'entrepreneur pour une ultime vérification, avant d'être livré aux confectionneurs ou directement aux grands magasins. (1990: 30)

Les multiples articles vestimentaires dont Algirdas Julien Greimas enregistre les noms, en les décrivant un à un dans son mémoire et en constituant un véritable répertoire lexical à partir d'un large corpus de journaux de mode (2000)<sup>8</sup>, sont, dans une perspective sociologique, autant de «mots témoins»<sup>9</sup> qui jalonnent un processus de profondes transformations sociales, se manifestant par l'émergence d'une mentalité moins sectaire où l'uniformisation du costume peut se concevoir, «les nouvelles classes sociales se [montrant] plus promptes à imiter et plus désireuses d'être imitées» (265).

Ces mêmes articles vestimentaires, dont l'enjeu social est indiscutable<sup>10</sup>, nous les retrouvons cités ou reproduits sur des affiches<sup>11</sup> publicitaires que les magasins de nouveautés font graver sur bois ou lithographier, en recourant parfois à des illustrateurs de renom<sup>12</sup>. Les affiches deviennent alors elles aussi «des signes au sein de la vie sociale» (Augé 2011: 49) dont la valeur d'usage s'imprègne de mémoire, prêtes à nous restituer un pan d'histoire.

## 2. LES AFFICHES ET LA SÉMIOPRAGMATIQUE

### 2.1. CORPUS ET MÉTHODOLOGIE

Ces images à 'vocation sociologique', à très large diffusion, soumises à une réglementation de plus en plus stricte<sup>13</sup>, survécues malgré leur vie éphémère

<sup>8</sup> Et encore: «Comme les noms qui désignent des machines nouvelles, telles que *laineuse*, *épinceteuse*, *finisseuse* et *découpeuse*, servent de signes marquant les progrès industriels, ainsi que le développement du commerce et du phénomène culturel de la mode, des néologismes tels que *confortable* et *confortabilisme* signalent la place centrale qu'occupera le confort matériel dans notre conception de la civilisation moderne, en même temps qu'ils manifestent la vague d'anglomanie qui déferla sur la France à la fin des guerres napoléoniennes» (Broden 2000: XXXVIII).

<sup>9</sup> Terme utilisé par Ferdinand Brunot au cours d'une séance publique annuelle de l'Académie des Inscriptions et Belles Lettres à l'Institut de France le 23 novembre 1928 (1928: t. 2, note 22bis).

<sup>10</sup> Cf. Marzel (2005) ainsi que Perrot (1984).

<sup>11</sup> Pratique déjà en vigueur: «l'honorable commerçant (le mercier) est supposé parler au public, et ainsi que le font nos prospectus actuels, il lui vante la quantité et la qualité de ses marchandises» (Franklin 1894: 4).

<sup>12</sup> Notre propos exclut toute référence aux illustrateurs, éditeurs et imprimeurs de l'époque qui ont bien sûr largement contribué au succès des affiches. Citons seulement l'Exposition au Musée de la publicité, *La Belle-Époque de Jules Chéret: de l'affiche au décor* (23 juin-7 novembre 2010).

<sup>13</sup> Nous pensons en particulier au droit de timbre institué en 1818, puis à l'obligation de la mention de l'imprimeur en 1848.

grâce aux collectionneurs, participent de la «lisibilité de l'histoire» dont parle Benjamin<sup>14</sup>. Elles appartiennent à la catégorie des images fixes médiatiques (à la fois médium et contenu dans notre cas) dont la toute première intentionnalité est celle d'informer. En effet, les affiches marquent les étapes de la vie de l'entreprise, signalent les occasions de vente depuis son ouverture jusqu'à son éventuelle liquidation<sup>15</sup>, les changements de saison<sup>16</sup>, les soldes d'été, un changement de propriétaire<sup>17</sup> ou l'agrandissement du magasin. Nous verrons que, par leur caractère polymorphe et polysémique (July 2009: 95), elles sont porteuses d'autres intentions. Commander une affiche, en indiquer les objets, en apprécier les saillances, relève de la communication tout autant que de la promotion. Le parfumeur César Birotteau «ne raisonnait-il pas [...] sur la couleur des affiches pour son Huile de Macassar?» (Balzac 1964: 122). L'affiche ne se réduit pas à l'espace qu'elle occupe dans les limites de ses bords. Ernest Maindron<sup>18</sup> témoigne de son omniprésence:

[les Compagnies d'affichage] affichent à hauteur d'homme, elles affichent à l'échelle, elles affichent dans les wagons des voyageurs, dans les omnibus, dans les théâtres, dans les édicules municipaux, dans les bateaux omnibus. Le moindre emplacement inoccupé fait partie de leur domaine. (1896: 16)

Et, toujours grâce à ses informations, vu leur nombre et leur format plutôt conventionnel correspondant soit au 'double colombier' soit au 'quadruple colombier' nous réussissons à deviner l'effet qu'elles pouvaient produire: une invite à les prendre en compte, à les découvrir, à les décoder comme on déchiffre au-delà des mots le message de son interlocuteur. Certes l'affiche est un investissement en publicité, mais c'est de l'organisation de son discours que dépend son efficacité.

Le corpus sur lequel nous avons travaillé regroupe les affiches des magasins de nouveautés disponibles sur Gallica, mises en ligne depuis 2011,

14 Gallo (1989); Zaccaria (2008).

15 Ex. «Maison des Templiers. 175, Rue du Temple, 177. Liquidation pour fin de bail et de cessation de commerce. Nouveautés et toiles. Vente de toutes les marchandises à grande perte», 1<sup>er</sup> octobre 1861, lithographie 125x91: <http://gallica.bnf.fr/ark:/12148/btv1b9005634q>.

16 Ex. «Grands magasins Aux Buttes Chaumont, exposition des Nouveautés d'Hiver, habillements pour Hommes & Enfants», lithographie couleur 121x85 (1890): <http://gallica.bnf.fr/ark:/12148/btv1b9015487f>; «Grands magasins de Nouveautés Célestin Guillé, Hiver Grande mise en vente, Lundi prochain, Perpignan», lithographie couleur 125x88 (1881): <http://gallica.bnf.fr/ark:/12148/btv1b90155604>. «À chaque renouvellement de saison, le grand magasin naissant joue son existence: comme il n'y en a pas assez à son gré, il les double afin d'avoir plus souvent occasion de battre la grosse caisse pour attirer le public qui ne sait pas encore le chemin de ses rayons et de ses comptoirs, au milieu desquels il organise périodiquement des expositions» (Coffignon s.d.: 173).

17 «À la Nouvelle Héloïse, grands magasins de nouveautés, 14, rue Rambuteau, Changement de propriétaire, agrandissement considérable, réouverture 14 mars», lithographie couleur 130x95 (1870): <http://gallica.bnf.fr/ark:/12148/btv1b9015566m>.

18 Au sujet du format, respectivement 1,22x0,82 et 1,64x1,22, voir Maindron (1896: 7).

qui traitent par l'image ou le texte de la mode féminine; par conséquent, nous avons exclu les affiches consacrées aux vêtements masculins, à l'enfance ou à l'ameublement. Ces affiches sont contemporaines des journaux de mode<sup>19</sup> ou de périodiques tels «Les petites affiches de la mode»<sup>20</sup> dont nous reparlerons.

Comment analyser l'image que nous présente l'affiche et la liste d'objets qu'elle contient (Eco 2011: 43)? À part l'oculométrie (Rousseau-Loslever 1992) qui a fait ses preuves mais que nous ne saurions manipuler, nous tenterons une approche de sémiotique pragmatique permettant de retrouver le parcours génératif de la signification de l'annonce (Floch 1990: 123). Nul doute que l'image entretienne avec le réel un rapport étroit mais aussi avec le quotidien et l'intime du lecteur / spectateur. Double perception qui oblige de passer d'une analyse de l'image en soi à celle de sa réception. En amont de cette portion de réalité, un choix de représentation (Vieira 1997), un point de vue délibéré dicté par un enjeu commercial. L'intentionnalité de l'image va s'appuyer sur un ensemble de dispositifs comprenant les éléments *in præsentia* (gestes, couleurs, formes) et les éléments *in absentia* qui ont des liens de familiarité avec l'objet ou qui prolonge le schème de pensée (Joly 2009: 13). La distinction de Barthes (1964: 41) entre messages linguistique, iconique-codé et iconique non-codé, encore utile au premier niveau de l'analyse, oublie les connexions qui amalgament les matériaux entre eux et qui déterminent «une forme de syntaxe entre unités hétérogènes» (Béguin-Verbrugge 2006: 31).

Nous n'avons retenu qu'une affiche pour chacun des types que nous avons individualisés, après avoir fondé notre sélection sur la lecture des similitudes structurelles de la mise en page.

---

19 Cf. «Moniteur de la Mode», «Journal des demoiselles», journaux auxquels s'inspire *Un siècle de modes féminines (1794-1894) d'après des documents authentiques* (Aa.Vv. 1895). Autre source du volume, Uzanne (1886).

20 Astorga (1867-1869).

## 2.2. TYPOLOGIE D’AFFICHES

### 2.2.1. L’Affiche “pieuse”



AU GRAND St. LAURENT. 60, Rue de Flandre à la Vilette.  
MAGASINS DE NOUVEAUTÉS. Ouverture le 23 décembre<sup>21</sup>

La surface de l’affiche est divisée en deux parties inégales. La partie supérieure la plus large (environ les deux tiers) comprend en chapeau le nom de l’enseigne du magasin avec un lettrage gras et noir (police de caractères égyptienne) sous lequel s’inscrit l’adresse formant une courbe qui épouse l’arrondi d’une icône religieuse placée au centre de l’affiche appartenant à la tradition picturale populaire: le saint martyr vu de face portant la palme dans une main et dans l’autre le grill; de chaque côté, en une disposition spéculaire et des lettres linéales bleutées, les articles en vente forment une liste d’hyperonymes; certains reprennent le mouvement courbe dessinant un médaillon et simulant les deux volets d’un triptyque. Le trait noir qui sépare la partie inférieure de la partie supérieure constitue aussi la base de l’image pieuse, mettant en évidence un message linguistique essentiel où le terme «Nouveautés» reprend typographiquement le nom du magasin et du saint.

Les éléments principaux de ce dispositif de géométrisation de l’espace sont les renvois et les reprises typographiques et chromatiques qui se res-

<sup>21</sup> Gravure sur bois en couleurs 110x74 (1858), Bibliothèque nationale de France, en ligne: <http://gallica.bnf.fr/ark:/12148/btv1b9004180x>.

serrent autour du personnage central. Cette figure illustre évidemment la dénomination de l'enseigne, la localisation du magasin en proximité d'une église. En fait, La Villette, où le Grand St. Laurent s'est établi, appartient à l'époque à la paroisse Saint Laurent. Est-ce à dire que le magasin de nouveautés se met sous la protection du saint martyr? Qu'il en partage les vertus<sup>22</sup>? La coexistence de deux univers, celui du magasin et celui de référence (Floch 1990: 123) suggère un parallélisme qui tend vers leur assimilation: les qualités du personnage se déplacent et, par métaphore, se posent sur le magasin qui s'en empare. La fonction de relais du personnage dans la séquence optique verticale est accentuée par le contraste des couleurs, entre un fond gris et bleu clair et l'habillement du saint formant une tache brique, couleur reprise au bas de l'affiche pour l'annonce de l'ouverture du magasin. L'apparente linéarité ou simplicité de l'image est subvertie par ce glissement et croisement de données en une combinaison inattendue; l'enseigne coïncide avec le lieu d'implantation et conditionne, en la justifiant, la partie iconique. Si le lieu semble un critère dominant, il crée chez le lecteur / spectateur d'aujourd'hui une bizarre impression de discordance. En effet, le trajet logique de la dénomination / localisation à la figure du saint est contaminé par l'inventaire des marchandises: le saint finit par faire la réclame d'un des articles (ici la draperie) et en même temps les valorise en incarnant, comme premier diacre de l'Église, des valeurs morales telles l'humilité, la simplicité, la charité ou l'honnêteté (Potel 1981: 145). Un terme quelquefois apparaît sur ce type d'affiches renforçant cette lecture sous-jacente: 'confiance', 'maison de confiance'. Un mécanisme similaire se met en place avec les références historiques de certaines autres affiches, généralement consacrées à l'habillement masculin, *Maison du Masque de fer*, *Au Grand Turenne* (1875), *Au Grand Saint Louis* (1855). Par le biais du drap, de la toile ou des lainages qui couvrent évidemment ces personnages, leur représentation figurative évoque des valeurs morales universellement partagées ou un passé mythique dont ils sont les dépositaires.

Pourtant, Barthes n'écrivait-il pas au sujet de l'iconographie de l'abbé Pierre: «le saint est avant tout un être sans contexte formel; l'idée de mode est antipathique à l'idée de sainteté» (1957: 54).

---

22 «En 1834 il devient vendeur puis chef de rayon au Petit St. Thomas, rue du Bac, un magasin de nouveautés qui s'inspire de la philosophie de Saint-Thomas d'Aquin, dont l'église toute proche porte le nom: le mariage de la foi et de la raison. Pour Simon Mannoury, le fondateur normand du *Petit St. Thomas*, la clientèle doit croire en la réussite de sa politique commerciale et avoir foi dans les dirigeants de l'établissement» (Marseille 2002: 98).

2.2.2. L’Affiche-vitrine



AU PETIT S<sup>c</sup> THOMAS PEIGNOIR POMPADOUR *impression d'Alsace* 3f90, JAQUETTE *drap anglais* FAÇON TAILLEUR 9f50 Lundi 4 avril Exposition de ROBES & MANTEAUX<sup>23</sup>

Malgré la dénomination de l’enseigne, l’affiche exhibe désormais son objet, la mode pour femme. Un tableau vivant (deux jeunes et jolies femmes face à face et de profil) arborent des tenues portant étiquettes, avec l’indication du type de vêtement et de sa façon, du tissu utilisé et du prix correspondant – désignant par anticipation ce que l’on peut trouver dans le magasin. Les seuls autres éléments présents sont le nom de l’enseigne en lettres architecturées linéales ombrées noires et blanches, toujours ‘en chapeau’, l’adresse et éventuellement l’indication d’un événement particulier au bas de l’affiche. La posture et la centralité des personnages ‘mannequins’ simulent, par l’arrondi de l’enseigne qui circonscrit la scène, une rencontre souhaitée, un dialogue où la convivialité et l’insouciance se manifestent avec l’aisance et le bien-être de la jeunesse. C’est dans les espaces laissés à découvert que s’inscrivent les signes linguistiques, au niveau de la taille pour en accentuer la ligne. La coloration uniforme de l’affiche, dans un ton de gris vert, permet un jeu de nuances, de clairs et d’ombres qui révèlent

23 Illustration Jules Chéret, lithographie couleur 180x130 (s.d.), Bibliothèque nationale de France, en ligne: <http://gallica.bnf.fr/ark:/12148/btv1b9010608z>.



les qualités non seulement visuelles mais aussi tactiles des tissus, les reflets de la soie, la souplesse des drapés et des plissés. La rubrique consacrée à la Revue des magasins dans «Les petites affiches de la mode» pourrait s'appliquer tout autant à la description d'une vitrine que d'une affiche: «les Magasins de la Ville Saint Denis, situés Rue du Faubourg St. Denis 94, nous offrent en ce moment des étoffes de soie douces, souples, onduleuses, chatoyantes qui produisent de charmants frôlements, de vaporeux reflets. Pour des costumes plus simples, moins coûteux, des taffetas de laine glacés en toutes nuances, des linos anglais, des mohairs, des alpagas et des sultanes depuis 60 centimes jusqu'à 4f90, des mousselines et des organdis d'une fraîcheur de coloris et d'une légèreté exquise qui en font les plus jolies toilettes de la saison» (Astorga 1868: 3).

La marchandise se met en scène et se pare de ses plus beaux atours pour séduire la clientèle. Elle l'attire par une publicité ostensive et référentielle et il y a correspondance parfaite entre l'objet de l'affiche et les acteurs qui le représentent:

Les étoffes sont admirables, les confections, toutes les fantaisies à l'ordre du jour, les types gracieux sont créés d'une manière artistique et vont porter chez les élégantes de tous les pays la gloire de l'industrie française. («Moniteur de la mode» 1866: 65)

De même, le magasin *À Saint Joseph. Nouveautés*<sup>24</sup> (1890), au lieu de recourir au saint protecteur, campe bien au centre de l'affiche une jeune femme faisant la promotion d'un 'costume complet'; le prix 4f90 est repris en miroir de chaque côté du personnage, invitant à la consommation.

---

<sup>24</sup> 117,119 Rue Montmartre & Rue Joquelet 2. Exposition publique, lithographie couleur 143x80 (1890), en ligne: <http://gallica.bnf.fr/ark:/12148/btv1b90148539>.

2.2.3. L’Affiche-spectacle



À LA PLACE CLICHY. NOUVEAUTÉS. Lundi 30 juin.  
SOLDES COUPONS<sup>25</sup>

La construction de l’affiche se complexifie, en introduisant des plans différents et décalés. La lecture ne se fait plus de haut en bas, mais en zig-zaguant, le regard étant guidé par le dispositif iconique et typographique. L’enseigne occupe le tiers de l’espace supérieur avec des lettres majuscules en bichromie cernées de noir. À leur niveau, sur la droite, une jeune femme élégante avec ses deux petites filles, avance à la fois au premier plan de l’affiche mais aussi surplombant la Place Clichy où se trouve à l’arrière-plan le Grand Magasin, son architecture, la croisée dynamique des avenues. L’enseigne À la Place Clichy est en position stratégique, a une fonction indexicale (Béguin-Verbrugge 2006: 194-196) tout comme les personnages qui indiquent la direction à suivre, le geste de la mère poussant gentiment ses enfants accompagne le mouvement jusqu’au terme «Nouveautés» au bas du groupe, les nouveautés des tenues représentées et les nouveautés sous-entendues du magasin. Par effet de synecdoque et au niveau discursif, le schéma narratif matérialise tout un quartier parisien et le dynamise. La mode participe de ce processus d’amplification et d’élargissement de la pers-

<sup>25</sup> Illustration Jules Chéret, lithographie couleur 180x126 (1878), Bibliothèque nationale de France, en ligne: <http://gallica.bnf.fr/ark:/12148/btv1b9010567g>.

pective, contribuant à l'élaboration du mythe de la modernité. C'est cette ouverture dans l'affiche sur un second plan soit vers l'extérieur comme nous venons de le voir, soit vers l'intérieur comme dans d'autres exemples<sup>26</sup>, qui manifeste une forme d'autocélébration, le sentiment de puissance d'une classe d'entrepreneurs pour qui l'avenir prend des allures de conquête.

### 3. CONCLUSION

Trois scénarios, trois manières différentes de communiquer par signes iconiques, plastiques et linguistiques le concept mode, de le signifier à ses lecteurs, à sa clientèle potentielle. Impossible d'interpréter ces différences comme une évolution diachronique graphique pour au moins deux raisons. La première tient au fait que nous ne disposons pas d'archives exhaustives et donc que nos recherches restent forcément partielles; la deuxième, peut-être plus probante, montre que des affiches datant de la fin du siècle récupèrent l'univers religieux de référence et donc contredisent l'hypothèse avancée. Il s'agit de «Au Pèlerin St. Jean», une lithographie de 1888 où un pèlerin muni du bâton et dont le manteau est recouvert de coquilles présente une banderole avec l'inscription majuscule «confiance». Même s'il y a confusion entre l'ordre hospitalier de St. Jean de Jérusalem et le pèlerinage de saint Jacques de Compostelle, le vénérable personnage accrédite l'ensemble du message linguistique qui l'accompagne.

Si l'affiche pieuse adopte un schéma narratif apparemment justifié d'un point de vue topographique, elle use du sacré et de l'universel, de valeurs intimes pour asseoir qualitativement la renommée du magasin. Ce détournement subtil de l'image pieuse peut-il être taxé de «persuasion clandestine» (Packard 1958)? Sûrement, face à la publicité ostensive de l'affiche-vitrine où la mode s'exhibe sans subterfuge, de la manière la plus 'honnête' possible. L'approche référentielle est particulièrement rassurante, elle reste à la surface des choses, propose à travers des effets de lumière une vision patinée et enjouée de l'existence et se coule dans une temporalité immédiate, se basant sur les impressions et les sensations de plaisir qu'elle génère, assumant ainsi une fonction conative.

La mise en abyme n'est pas seulement une question technique ou artistique, elle construit des passerelles-vecteurs entre les plans pour assurer la mise en spectacle de la vie sociale, la représentation emphatique et euphorisante d'un univers économique en plein essor. L'essentialité et la répétitivité des messages linguistiques n'empêchent pas la diversification des mises en

---

<sup>26</sup> Nous nous référons à l'affiche *Paris-Mode* où, au premier plan, une loge de théâtre avec un groupe de trois femmes, exhibant chacune une toilette et des accessoires différents, ouvre sur une autre affiche listant les articles en vente et les avantages qu'offre le magasin. Lithographie couleur 130x94 (1891), en ligne: <http://gallica.bnf.fr/ark:/12148/btv1b9005607t>.

page et une rhétorique subtile où l'objet-mode tantôt se cache, tantôt parade, toujours porteur de valeurs subliminales, de ces croyances culturelles que véhicule toute image de marque.

## RÉFÉRENCES BIBLIOGRAPHIQUES

- Aa.Vv., 1895, *Un siècle de modes féminines (1794-1894) d'après des documents authentiques*, Paris, Charpentier & Fasquelle.
- Astorga J. de, 1867-1869, «Les Petites affiches de la mode. Revue des magasins».
- , 1868, «Les Petites affiches de la mode. Revue des magasins» avril: 3.
- Augé M., 2011, *Le rivage des images*, in M. Augé-G. Didi-Hubermen et al. (eds.), *L'expérience de l'image*, Paris, INA: 49-76.
- Balzac H. de, 1964, *César Birotteau*, Paris, Garnier.
- Barthes R., 1957, *Mythologies*, Paris, Seuil (Points).
- , 1967, *Le système de la mode*, Paris, Seuil.
- , 1957, *Histoire et sociologie du vêtement. Quelques observations méthodologiques*, «Annales» 12.3: 430-441.
- , 1964, *Rhétorique de l'image*, «Communications» 4: 40-51.
- Béguin-Verbrugge A., 2006, *Images en texte. Images du texte. Dispositifs graphiques et communication écrite*, Villeneuve d'Ascq, Presses Universitaires du Septentrion.
- Benjamin W., 2003, *Paris capitale du XIX<sup>e</sup> siècle*, Chicoutimi, Québec (Les Classiques des Sciences sociales), (1939), en ligne: [http://classiques.uqac.ca/classiques/benjamin\\_walter/paris\\_capitale\\_19e\\_siecle/paris\\_capitale.html](http://classiques.uqac.ca/classiques/benjamin_walter/paris_capitale_19e_siecle/paris_capitale.html) (consultation: 21/08/2013).
- Broden T.F., 2000, *Avant-dire: A.J. Greimas et la linguistique française*, in *Langage et société: écrits de jeunesse*, Paris, PUF (Formes sémiotiques).
- Bruneau Ch., 1948, *L'époque romantique*, in *Histoire de la langue française*, t. 12, Paris, Colin.
- , 1953, *L'époque réaliste*, in *Histoire de la langue française*, t. 13, Paris, Colin.
- Brunot F., 1928, *Les mots témoins de l'histoire*, 2 t., Paris, Didot.
- Coffignon A., s.d., *Paris-vivant. Les coulisses de la mode*, Paris, Librairie illustrée.
- De Andia B. (ed.), 2006, *Les Grands Magasins parisiens* (Dossier de presse), Mairie de Paris.
- Eco U., 2011, *La langue imparfaite des images*, in M. Augé-G. Didi-Hubermen-U. Eco (eds), *L'expérience de l'image*, Paris, INA: 15-18.
- Falluel F., 1990, *Les Grands Magasins et la confection féminine*, in M. Delpierre-F. Falluel (eds.), *Femmes fin de siècle 1885-1895 (Exposition Palais Galliera, mai 1990)*, Paris-Musée: 75-92.
- Floch J.-M., 1990, *Sémiotique, Marketing et communication. Sous les signes les stratégies*, Paris, PUF.
- Franklin A., 1894, *Introduction: Les magasins de nouveautés*, in *La vie privée d'autrefois. Arts et métiers. Modes, mœurs, usages des parisiens du XII<sup>e</sup> au XVIII<sup>e</sup> siècle, d'après des documents originaux et inédits*, Paris, Plon-Nourrit et C<sup>ie</sup>.

- Gallo M., 1989, *L’Affiche miroir de l’histoire, miroir de la vie*, Paris, Laffont.
- Grande Encyclopédie Larousse, 1975, Paris, Larousse.
- Greimas A.J., 2000, *La mode en 1830. Essai de description du vocabulaire vestimentaire d’après les journaux de mode de l’époque (1838)*, in *Langage et société: écrits de jeunesse*, Paris, PUF (Formes sémiotiques).
- Guillet D., 1952, *Les grands magasins*, in J. Boudet (ed.), *Le monde des affaires en France de 1830 à nos jours*, Paris, Société d’édition de dictionnaires et encyclopédies: 400-409.
- Joly M., 2009, *Introduction à l’analyse de l’image*, Paris, Colin.
- , 2003-2004, *Les trois dimensions de l’image*, «Sciences humaines» 43: 10-13.
- Journet N., 2003-2004, *L’iconographie témoin de l’histoire?*, «Sciences humaines» 43: 56-60.
- «Le Moniteur de la mode», 1866, mai: 65.
- Maindron E., 1896, *Les Affiches illustrées (1886-1895)*, Paris, Boudet.
- Marco L., 2009a, *Le Bazar, chaînon manquant entre le magasin de nouveautés et le Grand magasin: opportunités et risques au début du XIX<sup>e</sup> siècle*, «Responsabilité & Environnement» 55: 49-55.
- , 2009b, *Histoire managériale du Bazar Bonne Nouvelle, galeries marchandes à Paris (1835-1863)*, Paris, L’Harmattan.
- Marseille J., 2002, *Au Bon Marché. Au bonheur des ventes*, «Enjeux» 177: 98-101.
- Martin-Fugier A., 1993, *La vie élégante ou la formation du Tout-Paris 1815-1848*, Paris, Seuil (Points-Histoire).
- Marzel S.-R., 2005, *L’esprit du chiffon: le vêtement dans le roman français du XIX<sup>e</sup> siècle*, Berne, Peter Lang.
- Miller M.B., 1981, *The Bon Marché: Bourgeois Culture and the Department Store (1869-1920)*, Princeton University Press.
- Packard V., 1958, *La persuasion clandestine*, Paris, Calmann-Lévy.
- Perrot Ph., 1984, *Les dessus et les dessous de la bourgeoisie: une histoire du vêtement au XIX<sup>e</sup> siècle*, Bruxelles, Complexe, (1981).
- Potel J., 1981, *Religion et publicité*, Paris, éditions du Cerf.
- Rousseau F.-Loslever P. et al., 1992, *L’analyse scientifique d’images publicitaires*, «Communication et langages» 94: 81-99.
- Silveira P. da, 1992, *Les magasins de nouveautés*, in F. Tétard-Vittu-P. da Silveira et al. (eds.), *Au Paradis des Dames: nouveautés, modes et confections (1810-1870)*, Paris-Musées.
- TLFi: *Trésor de la langue française informatisé*, en ligne: <http://atilf.atilf.fr>.
- Uzanne O., 1886, *La Française du siècle. La femme et la mode. Métamorphose de la Parisienne de 1792 à 1892*, Paris, Quantin.
- Vieira L., 1997, *Méthode d’analyse de l’image d’information: analyse de contenu iconique par les formes du contenu*, «Communication et organisation» 11, en ligne: <http://communicationorganisation.revues.org/1934> (consultation: 30/08/2013).
- Zaccaria D., 2008, *L’Affiche paroles publiques*, Paris, Textuel.
- Zero P., 1844, *Le Voyage au Panthéon*, *Revue de 1843*, Paris, Ebrard.

## LA DAME AUX ÉVENTAILS DE MANET ET LE POÈTE CHARLES CROS

Gabriel-Aldo Bertozzi

UNIVERSITÀ DEGLI STUDI «G. D'ANNUNZIO» DI CHIETI-PESCARA

*La Dame aux éventails*, qui était cette femme qui a inspiré celui qui est considéré aujourd'hui, à tort ou à raison, l'un des pères de l'Impressionnisme?

Édouard Manet avait un particulier penchant pour la beauté féminine et, de son vivant, provoqua son temps avec les nus du *Déjeuneur sur l'herbe* et d'*Olympia* (aujourd'hui presque chastes), et exécuta les très connus portraits d'Émile Zola et de Stéphane Mallarmé.

Beauté féminine et littérature se trouvent dans un des plus célèbres salons de l'époque, celui justement de la dame aux éventails, Nina de Villard. Ce salon fut, en effet, une des plaques tournantes du Parnasse, du Naturalisme, de l'Impressionnisme. Pendant vingt ans, de 1862 à 1882, il accueillit une grande partie de l'*intelligentsia* qui évolua à Paris sous le Second Empire et la Troisième République.

Elle était l'égérie et la maîtresse de Charles Cros. Considéré comme «génie» par Verlaine (1996: 77), le poète inventeur du phonographe avant Edison et de la photographie en couleurs avant Lippman, a été partiellement découvert par les surréalistes<sup>1</sup>, puis de façon plus exhaustive par les inistes<sup>2</sup>.

Anne-Marie Gaillard, alias Nina de Villard ou Nina de Villars ou Nina de Villard de Callias, épouse séparée du comte Hector de Callias, était, elle aussi, poète<sup>3</sup>, disciple de Cros, mais sa renommée est liée à son salon.

Charles Cros, reste 'méconnu' parmi les 'célébrités' du dernier tiers du XIX<sup>e</sup> siècle (donc *poète maudit* 'perpétuel'): «C'est une destinée singulière que celle de Charles Cros, qui parvint à la célébrité sans cesser d'être mé-

---

1 Cf. Breton (1992).

2 Entre autres, j'ai établi l'édition de ses œuvres complètes en Italie (Cros 1997).

3 Cf. Villard (1882); Villars (1885); et deux poèmes publiés dans le «Parnasse contemporain» (deuxième recueil, 1869-71): «La Jalousie du jeune Dieu» et «Tristan et Iseult».

connu», écrit Ernest Raynaud en ouverture à son livre *La Bohème sous le Second Empire. Charles Cros et Nina* (1930: 11)<sup>4</sup>.

Cros et Nina exerçaient non seulement un attrait réciproque, mais tous les deux étaient très aimés de l'autre sexe, je ne suppose pas pour leurs aspects physiques, mais pour leur charme. Par exemple Cros, à part Nina, a été aimé par d'autres femmes, tel que la célèbre chanteuse Thérèse, et Nina a été courtisée de fort près par Anatole France<sup>5</sup>.

Pour en venir au vêtement et accessoires des protagonistes, je vais préciser que *La Dame aux éventails* de 1874<sup>6</sup> (Musée d'Orsay) n'est pas une représentation d'une femme avec un éventail à la main (justement le pluriel du titre), mais le portrait de Nina étendue sur un canapé placé contre une paroi de l'atelier du peintre où l'on trouve accrochés plusieurs éventails ronds japonais, en sorte de coupole idéale. Ces objets permettaient d'évoquer le décor japonisant de l'hôtel particulier qu'habitait la salonnière.

Avec ce tableau, Manet clôt une longue série de 'dames sur canapé' (dans *Olympia*, peint dix ans auparavant, la jeune femme aussi était étendue sur un canapé). Nina, âgée d'à peine trente ans, pose dans un de ses costumes 'à l'algérienne'. Elle a à ses pieds un petit chien griffon. Le visage est un des plus expressifs de Manet: «Il dit l'amusement, la complicité, la curiosité aussi, avec un rien de mélancolie et d'égarement», comme on répète souvent, par exemple dans les commentaires du musée d'Orsay (Lewandowski 2006). Mais ce n'est pas l'expression qu'aurait préférée la salonnière, selon ce que nous a transmis Cros dans le poème *Scène d'atelier*, dédié à Édouard Manet:

Autour du cou, papier d'un bouquet, cette fraise,  
Ce velours entourant les souples nonchalairs,  
Ces boucles sur le front, hiéroglyphes noirs,  
Ces yeux dont vos récits calmaient l'ardeur mauvaise,

Ces traits, cet abandon opulent et ces tons  
[...]  
Ont passé sur la toile en quelques coups de brosse.

---

4 Raynaud dans ce cahier nous a donné aussi une bonne synthèse des activités de Cros: «Le nom de Charles Cros reste attaché à quelques-unes des plus sensationnelles découvertes de nos jours (Synthèse artificielle des pierres précieuses – Radiomètre – Photophone – Photographie des couleurs). Il sied de rappeler aussi ses études sur l'électricité, son idée de télégraphe automatique et de sténographe musical (réalisé, depuis, par d'autres, sous le nom de «mélotrope») et ses hypothèses de correspondance interastrale» (1930: 11-12). Je répète qu'il s'agit d'une bonne *synthèse* des activités de Cros, car on pourrait ajouter bien d'autres travaux, comme ceux de linguistique. Cependant, à part quelques initiés, le monde reste indifférent vis-à-vis de Cros, comme si son aventure était un chapitre de science-fiction qu'il faut fermer, après lecture.

5 Cf. Forestier (1967: 72).

6 Mais en 1873 Manet avait exécuté des dessins préparatoires.

Et la Parisienne<sup>7</sup>, à regret, du sofa  
 Se soulevant, dit: «C'est charmant!» puis étouffa  
 Ce soupir: «Il ne m'a pas faite assez féroce!»<sup>8</sup>

La rencontre de Cros et Manet se situe à la fin de l'année 1873 (année extraordinaire pour la publication du *Coffret de santal* de Cros, *Une Saison en enfer* d'Arthur Rimbaud, *Les Amours jaunes* de Tristan Corbière!) et la sympathie réciproque qui rapprocha les deux hommes ne fut jamais interrompue. Le poète<sup>9</sup> introduit le peintre chez Nina de Villard, rue de Moines: «il est sûr qu'il [Manet] trouva [Nina] charmante et qu'il conçut aussitôt le désir de la peindre. À la demande de l'artiste, Nina vient poser plusieurs fois, dans son atelier, au cours des derniers mois de 1873»<sup>10</sup> (je rappelle, à propos des rapports entre le poète et le peintre, que Manet exécuta des eaux-fortes pour *Le Fleuve*, long poème de Cros)<sup>11</sup>.

«Il ne m'a pas faite assez féroce!», aurait dit Nina. Et c'est bien vrai, c'est ainsi en effet que l'inspiratrice aimait donner son image. On trouve confirmation dans un de ses poèmes 'autobiographiques', que je crois intéressant de citer entièrement, où elle s'arrête aussi sur la mise qu'elle a choisie:

#### VERS À PEINDRE

Elle a posé sur son front pâle  
 Un bandeau blanc  
 Tout semé de perles – opale  
 Et diamant.

Sa robe est longue et très galbeuse.  
 On aperçoit  
 Dans les flots d'étoffe soyeuse  
 Son pied chinois.

La main blanche, aristocratique,  
 Nerveuse, dompte un instrument,  
 Et des arômes de musique  
 Rôdent dans l'air languissamment.

7 Il s'agit bien de Nina, l'appellation «Parisienne» le confirme. Dans sa présentation aux *Feuillets Parisiens. Poésies*, l'éditeur avait remarqué: «Il n'y eut pas, je le crois bien, de Parisienne plus parisienne que cette Parisienne qui s'appela Nina Gaillard, Nina de Callias, Nina de Villard» (Villars 1885: I). Et Cros ailleurs avait écrit: «Willis parisienne, empreinte / D'un charme inquiétant, mais doux» («Madrigal sur un carnet d'ivoire», 1997: 80), «Parisienne en tous points» («Sonnet»: 156).

8 Le poème «Scène d'atelier», dédié «À Édouard Manet» fut publié pour la première fois dans «La revue du Monde Nouveau» (15 février 1874), dirigée par le poète lui-même.

9 Mais parmi les nombreuses activités de Cros il y a aussi celle du peintre.

10 Forestier (1967: 126).

11 Cros (1874).



Plus bas, on sent vibrer la foule;  
Et son sourire est infernal,  
Tandis qu'à ses pieds tombe et roule  
Un chaste bouquet lilial.

Hautaine, l'œil plein de menace,  
Sein de lis et cœur indompté,  
Blagueuse, rouée et tenace  
Mais pure par férocité.

(Villars 1885: s.p.)

«Il ne m'a pas faite assez féroce!», je répète, pour souligner l'effet que fait sur Cros cette férocité. Sans aucun doute, il pensait à sa belle Nina lorsqu'il écrivit:

J'ai peur de la femme qui dort  
Sur le canapé, sous la lampe.  
On dirait un serpent qui mord,  
Un serpent bien luisant qui rampe.

(«Sonnet», Cros 1997: 292)

La femme peut apparaître aussi lionne, tigresse, jaguar, panthère. C'est le début de Belle Époque, la période où nous trouvons les 'vierges funestes'. Cros ne diffère pas de ses contemporains, il aime les vierges funestes. Pour présenter sa femme vierge, malgré ses nombreuses amours, il écrit:

Je sais qu'elle reste, malgré  
D'impurs contacts, vierge éternelle,  
Qu'aucun venin n'a pénétré  
En elle,

Marbre trop charnel qui subit  
Toutes souillures, mais les brave;  
Puisque la pluie, en une nuit,  
Le lave.

(«Rancœur lasse», Cros 1997: 98)

Funeste pour la raison que le poète avoue:

Mordu, mourant, d'avoir serré  
Sur ma poitrine la panthère,  
J'en veux rester fier, et saurai  
Me taire. (100)

Ou ailleurs:

Glacé de froid, ou déchiré  
À belles dents, moi, je mourrai  
À moins que ton cœur ne me sauve.

(«Supplication. Sonnet», 108)

Voici comment nous la décrit le poète, et comment il la voit dans un portrait au pastel qu'il en fit:

[...] l'opulent contour de l'épaule ivoirine,  
La courbe des trésors jumeaux de la poitrine,  
Font contraste à ce frêle aspect aérien.

(«Sonnet», 78)

Le portrait de Nina s'enrichit d'autres contrastes dans «Madrigal. Sur un carnet d'ivoire»: la «floraison noire» des cheveux sur son cou blanc, le «charme inquiétant mais doux» de sa maîtresse, encore le sein et puis ces yeux qu'il n'oubliera jamais:

Le sein palpite sous la gaze  
Et, fermés à demi, les yeux  
Voilent leurs éclairs de topaze  
Sous la frange des cils soyeux.

(«Madrigal. Sur un carnet d'ivoire», 80)

Le poète peut trouver dans ses bras l'extase et l'oubli:

Dans l'opium de tes bras, le haschisch de ta nuque  
Je veux dormir, malgré les cris du monde eunuque.

(«Sultanerie», 122)

Cros avait connu Nina en 1868 et son premier livre de poèmes, *Le Coffret de santal* (premier et unique, publié pendant sa vie, car *Le Collier de griffes* fut publié posthume par les soins de son fils Guy-Charles Cros) s'ouvre par cette dédicace:

À NINA  
J'offre ce coffret de santal

(Cros 1873)

que le poète avait complété par ces vers manuscrits sur l'exemplaire destiné à Nina, aux «yeux, crépuscule d'automne»:

Ton capiteux parfum d'été  
Seul, parmi d'autres, est resté,  
Quand on fouille au fond de ce coffre.  
Sauf quelques fleurs sèches, il n'a  
Rien qui ne soit à toi, Nina.  
Prends-le; rends fier celui qui l'offre:

Charles

([Dédicace], 2)

Il faut préciser – et cela tombe très bien pour rester fidèle au sujet choisi et rendre hommage à Liana Nissim – que chez Cros, chez Nina, nous trouvons la description des vêtements (bien sûr pour dévoiler l'âme des personnages), mais surtout une description poétique des draps, des étoffes et des accessoires.

Les deux textes qui ouvrent l'édition du 1879 du *Coffret* sont tout à fait emblématiques à ce propos. Ils «montrent l'âme» du dandy:

Bibelots d'emplois incertains,  
Fleurs mortes aux seins des almées,  
Cheveux, dons de vierges charmées,  
Crêpons arrachés aux catins,

Tableaux sombres et bleus lointains,  
Pastels effacés, durs camées,  
Fioles encore parfumées,  
Bijoux, chiffons, hochets, pantins.

(«Préface», 4)

Ce riche décor poursuit dans «La vie idéale». Voilà la première et la dernière strophe:

Une salle avec du feu, des bougies,  
Des soupers toujours servis, des guitares,  
Des fleurets, des fleurs, tous les tabacs rares,  
Où l'on causerait pourtant sans orgies.  
[...]  
Et l'on songerait, parmi ces parfums  
De bras, d'éventails, de fleurs, de peignoirs,  
De fins cheveux blonds, de lourds cheveux noirs,  
Aux pays lointains, aux siècles défunts.

(«La vie idéale», 6)

Le décor indiqué dans ces vers contraste bien avec ce qu'affirmait Nina pour justifier, peut-être, la mise trop bohème de certains habitués de son

salon: «Pas besoin d'un habit pour être reçu chez moi: un sonnet suffit» (Grandfort 1888), mais je n'ajoute pas d'autres commentaires, car c'est trop évident qu'on se trouve sur deux plans différents!

Je pourrais continuer pour longtemps, mais je ne donne que d'autres exemples, petits cependant significatifs, comme «Des parfums, des fleurs, des schalls, des colliers / Dans un château vaste» («Croquis d'hospitalité», Cros 1873: 42), ou plus complets comme dans le poème «Matin»:

La robe, nid de soie, à terre est affaissée.  
Hier, sous des blancheurs de batiste froissée  
La forme en a jailli libre, papillon blanc,  
Qui sort de son cocon, l'aile collée au flanc.

À côté, sur leurs hauts talons, sont les bottines  
Qui font aux petits pieds ces allures mutines,  
Et les bas, faits de fils de la vierge croisés,  
Qui prennent sur la peau des chatoiements rosés.

Épars dans tous les coins de la chambre muette  
Je revois les débris de la fière toilette  
Qu'elle portait, quand elle est arrivée hier  
Tout imprégnée encor des senteurs de l'hiver.

(«Matin», 42)

Revenant au Salon de Nina, j'ajoute que nombreux furent les mémorialistes qui évoquèrent ces incroyables soirées (mais surtout les nuits). Parmi ces œuvres, nous avons le roman *La maison de la Vieille* de Catulle Mendès qui, en crachant dans l'assiette où assez souvent il avait bien mangé, n'a pas été toujours aimable avec sa vieille amie. Voilà la présentation de Nina qui dans ce roman figure sous le nom de Stella d'Hélsis:

Un peu trop grasse, avec l'abandonnement d'un corps lent de créole, elle s'enveloppait, sans corset ni ceinture, d'un peignoir de soie mauve; sous de pesants cheveux noirs massés en torsades, elle était très blanche, mais d'une blancheur sans lustre, de pulpe plutôt que de calice, non pas d'ivoire mais de papier très blanc, pas glacé; sa bouche, grande, aux dents belles, mates, perles sans orient, ouvrait des lèvres pleines, d'une rose passé, celle d'en bas lasse un peu. Bruns, ronds, trop gros sous les molles paupières, ses yeux regardaient, sans qu'on sût s'ils voyaient, avec une grande douceur, regardaient les choses et les personnes avec la même douceur; il y avait en eux comme une bonté de bon animal; ils ressemblaient aux yeux du kangourou.

Et tout son visage souriait, aimable, affable, d'un sourire d'habitude. Aux mains tendues de ses amis, elle donna ses doigts menus et dodus, indolemment. (Mendès 1894: 37-38)

Zut, quel monstre! Si cela était vrai, on pourrait douter du bon goût d'Édouard Manet, de Charles Cros, d'Anatole France et de tant d'autres très illustres personnages qu'il ne vaut pas la peine de nommer ici! Dans des cas pareils, les raisons sont toujours personnelles, on ne se trompe jamais, donc on n'a pas besoin de trouver des soutiens biographiques. D'autres qui l'ont connue, par exemple, nous donnent un portrait d'une femme «très noble et très digne, vêtue de dentelles noires et coiffée d'une mantille espagnole fixée par un monumental peigne en écaille» (Maurceley 1929).

Parmi les historiographes du salon de Nina, il ne faut pas oublier Edmond Lepelletier, biographe de Verlaine, auquel je donne, avec plaisir, la parole:

Ah! quelle étrange petite fée que cette Nina, si folle, si riieuse, si avenante, et dont nous avons tous conservé le meilleur souvenir. Verlaine a dit d'elle: «Plusieurs d'entre nous fréquentaient chez l'admirable Nina, de qui j'ai parlé, déci delà, insuffisamment, nature d'artiste que son feu dévora prématurément». (Lepelletier 1907: 171)

Et, par la suite, je rappelle les études d'Ernest Raynaud, *La Bohème sous le Second Empire. Charles Cros et Nina* (1930) et de Giacomo Cavallucci, *Un salon de la bohème: chez Nina de Villard* (1952). Parmi ces œuvres, selon moi les plus importantes, j'exprime toute mon admiration pour le formidable volume *Charles Cros, l'homme et l'œuvre* de Louis Forestier (1969).

J'aime terminer ces pages par la plus extravagante nouvelle concernant les vêtements. Au début de l'automne 1872, Charles et Nina visitèrent Domodossola, une petite ville d'Italie qui ne comptait alors que deux mille âmes nullement étonnées de voir se promener dans leurs rues une Parisienne raffinée avec son chevalier, vêtu d'un coûteux habit de brigand<sup>12</sup>. Dans une lettre de Charles, envoyée de Milan à son frère Antoine, datée vendredi 4 octobre 1872, il écrivit:

J'ai écrit hier à Lamotte une lettre soûlographique lui demandant un ou deux billets de cent dont j'ai extrêmement besoin. Je me suis acheté un costume de brigand, complet, qui m'a coûté vingt francs; ça pouvait aller à Domo d'Ossola où ça a même eu du succès, mais à Milan on me regarde avec un certain étonnement. J'ai emprunté pour tout cela avec souliers, chapeau, etc., une soixantaine de francs à Mme G. Je trouverais fort agréable

---

12 Cf. Bertozzi (2013).

de lui remettre cette somme en caisse, c'est déjà bien assez des dépenses de voyage et de station. (Cros-Corbière 1970: 623)

Cependant, il nous restera la curiosité de savoir comment était habillée Nina, mais on peut imaginer qu'elle portait un habit italien, car elle venait de Gênes où elle avait séjourné longtemps, ou une mise plutôt exotique, comme d'habitude.

## RÉFÉRENCES BIBLIOGRAPHIQUES

- Bertozzi G.-A., 2013, *Charles Cros ou le baiser perpétuel et son voyage en Italie*, in «*Une heure de littérature nouvelle*». *Projet et réalisation*, Paris, L'Harmattan (Rose des vents, 3): 90-93.
- Breton A., 1992, *Charles Cros*, in *Œuvres complètes*, M. Bonnet-P. Bernier et al. (eds.), t. 2, Paris, Gallimard (Bibliothèque de la Pléiade, 92): 975-982.
- Cavallucci G., 1952, *Un salon de la bohème: chez Nina de Villard*, in *Les derniers grands salons littéraires français*, Naples / Paris, Pironti / Clavreuil.
- Cros Ch., 1873, *Le Coffret de santal*, Paris / Nice, Lemerre-Gay.
- , 1874, *Le Fleuve*, eaux-fortes d'É. Manet, Paris, Librairie de L'Eau-Forte.
- , 1997, *Opere*, G.-A. Bertozzi (ed.), Milano, Arnoldo Mondadori (Grandi Classici Oscar, 77).
- Cros C.-Corbière T., 1970, *Œuvres complètes*, L. Forestier-P.-P. Walzer (eds.), Paris, Gallimard (Bibliothèque de la Pléiade, 121).
- Forestier L., 1967, *Charles Cros, l'homme et l'œuvre, Thèse pour le Doctorat ès Lettres*, Paris, Faculté des Lettres et Sciences humaines.
- , 1969, *Charles Cros, l'homme et l'œuvre*, Paris, Minard (Lettres Modernes, 14).
- Grandfort M. de, 1888, *Nina de Villard, comtesse Hector de Callias*, «*La Grande Revue de Paris et de Saint-Pétersbourg*» 15 octobre 1888.
- Lepelletier E., 1907, «*ch. VI. Chez Nina. – Le Parnasse contemporain (1868-1869)*», in *Paul Verlaine. Sa vie, son œuvre*, Paris, Mercure de France.
- Lewandowski H., 2006, *Édouard Manet, «La dame aux éventails»*, en ligne: [http://www.musee-orsay.fr/fr/collections/oeuvres-commentees/peinture/commentaire\\_id/la-dame-aux-eventails-20996.html?tx\\_commentaire\\_pi1\[pidLi\]=509&tx\\_commentaire\\_pi1\[from\]=841&cHash=3d1cba77c1](http://www.musee-orsay.fr/fr/collections/oeuvres-commentees/peinture/commentaire_id/la-dame-aux-eventails-20996.html?tx_commentaire_pi1[pidLi]=509&tx_commentaire_pi1[from]=841&cHash=3d1cba77c1) (consultation: 22/06/2014).
- Maurceley B. de, 1929, *La vérité sur le salon de Nina de Villard*, «*Le Figaro*» 2 avril 1929.
- Mendès C., 1894, *La maison de la Vieille*, Paris, Bibliothèque-Charpentier.
- Raynaud E., 1930, *La Bohème sous le Second Empire. Charles Cros et Nina*, Paris, L'artisan du livre (Cahiers de la quinzaine).
- Verlaine P., 1996, *Les hommes d'aujourd'hui. «Vite dei poeti maledetti»*, G.-A. Bertozzi (ed.), Milano, Arnoldo Mondadori (Oscar Classici).

Villard N. de, 1882, *La Duchesse Diana, Saynette en vers*, Paris, Librairie Théâtrale.  
Villars N. de [et non pas Villard dans ce livre], 1885, *Feuillets parisiens: poésies*, avec un portrait à l'eau-forte par Guérard, Paris, Henri Messanger.

## ISABELLE EBERHARDT ENTRE DÉGUISEMENT, JEU D'IDENTITÉS ET ERRANCE

Elisabetta Bevilacqua  
UNIVERSITÀ DEGLI STUDI DI MILANO

«Montrer son âme dans le vêtement» est, pour Isabelle Eberhardt, le principe inspirateur de sa vie intense et aventureuse: elle semble (re)trouver soi-même seulement sous ses habits masculins. S'il est certain que la tenue de cavalier arabe lui est nécessaire pour accéder aux lieux les plus impénétrables du Maghreb, il est tout aussi vrai que sa tendance au déguisement commence à se manifester bien avant son départ pour le nord de l'Afrique: toute jeune, quand elle est encore à Genève, elle aime se camoufler en garçon et porter le costume masculin. En expliquant son travestissement, elle l'attribue à l'éducation masculine qu'elle aurait reçue de son précepteur, ce qui l'amènerait à s'habiller en homme plutôt qu'en femme. De marin français à bédouin maghrébin, le pas est bref: à chaque fois, Isabelle Eberhardt invente une identité nouvelle.

Dans une lettre du 27 avril 1903, adressée à un quotidien de la région bordelaise (la «Petite Gironde»), Isabelle Eberhardt trace son portrait autobiographique. À propos de son déguisement masculin, elle tient à préciser: «Mon père étant mort peu après ma naissance, à Genève, où il habitait, ma mère demeura dans cette ville avec mon vieux grand'oncle qui m'éleva absolument en garçon, ce qui explique comment, depuis de longues années, je porte le costume masculin» (1986: 8). Le grand'oncle auquel elle fait référence ici est, en réalité, le précepteur Alexandre Trophimowsky qui lui a donné une éducation empruntée aux principes libertaires. Née à Genève le 17 février 1877, d'origine russe, Isabelle Eberhardt n'a jamais connu son père, dont elle ne porte même pas le patronyme: Eberhardt est en effet le nom de sa mère, veuve de Carlowitch de Moerder. Isabelle part pour l'Algérie avec elle en 1897



et elles s'installent à Annaba (Bône pendant la colonisation française), mais sa mère meurt peu après et elle reste toute seule au Maghreb. Elle y vivra pendant plusieurs années, en voyageant d'une part à l'autre de l'Afrique du Nord, avec quelques retours sporadiques en Europe. En 1900 elle rencontre le maréchal arabe Slimène Ehnni, avec lequel elle se marie. Tout au long de ses voyages, elle travaille en tant que journaliste pour des quotidiens locaux et elle se consacre à l'écriture de plusieurs récits de fiction et autobiographiques, y compris un roman. Elle meurt soudainement en 1904, emportée par la crue d'un oued à Aïn Sefra, en laissant derrière soi nombre de manuscrits qui seront récupérés par les militaires du général Lyautey et ensuite envoyés au journaliste Victor Barrucand<sup>1</sup> pour la publication.

Le jeu d'identités mené par Isabelle Eberhardt pendant toute sa vie ne se manifeste pas uniquement au niveau vestimentaire, mais aussi au niveau littéraire. Ses articles et ses récits de voyage, publiés notamment dans la presse algérienne de l'époque, sont souvent signés avec le nom de Mahmoud Saadi, son alter-ego principal pendant le séjour au Maghreb. Son assimilation à cet homme fictif lui permet de se déplacer librement, de découvrir de l'intérieur des espaces sinon interdits, d'écrire sans censure et d'être publiée plus facilement. Mais derrière son déguisement il y a quelque chose de plus, voire la recherche et l'identification avec un personnage, celui du Vagabond, dans lequel elle se reconnaît entièrement jusqu'à se fondre avec lui. Sa soif de liberté, son intérêt pour la découverte des autres, son aspiration à l'ailleurs peuvent se réaliser seulement de cette manière. Le protagoniste de son roman inachevé, *Trimardeur*<sup>2</sup>, n'est que l'équivalent littéraire d'Isabelle: Dmitri Orschanow, hanté par le désir d'errance, mène une vie de nomade à la recherche de terres inconnues, et il trouve son apaisement dans le vagabondage perpétuel auquel il se livre. Par l'histoire de ce flâneur singulier, l'écrivaine parvient par ailleurs à rapprocher le pays de ses origines, la Russie jamais connue mais souvent évoquée, à l'Algérie, pays d'élection qu'elle a choisi pour toujours.

On va alors découvrir le parcours d'Isabelle Eberhardt, qui a su si habilement se défaire de ses habits pour en assumer d'autres, à la recherche de sa vraie réalisation, pour montrer son véritable âme. «Être soi-même, aussi bien dans ses écrits que dans ses actes, au mépris des modes littéraires et des préjugés de son temps, c'est ce qu'Isabelle Eberhardt a tenté

---

1 L'histoire de l'édition des récits et des nouvelles d'Isabelle Eberhardt mériterait qu'on y consacre une étude spécifique: la plupart de son œuvre en volume a été publiée posthume, non sans altérations de la part de ses éditeurs, notamment en ce qui concerne son ami Victor Barrucand, directeur de l'*Akhbar*, journal pour lequel Eberhardt écrivait ses articles.

2 *Trimardeur* est le seul roman d'Isabelle Eberhardt. Resté inachevé à cause de la mort soudaine de l'écrivaine, c'est un ouvrage auquel elle a travaillé tout au long de sa courte vie, de Genève à Aïn Sefra. L'histoire de l'édition de ce texte a été retracée par Marie-Odile Delacour et Jean-René Huleu dans la note qui suit le roman (Eberhardt 1990a). Eberhardt s'était aussi engagée dans l'écriture d'un autre roman, *Rakhil*, qu'elle a ensuite abandonné et dont il reste deux versions présentées par Danièle Masse (1990b).

de réaliser au cours de sa brève existence» (Eberhardt 1986: 7) remarquent Marie-Odile Delacour et Jean-René Huleu, qui ont réédité ses nouvelles au début des années 80. Une tentative bien réussie – pourrait-on ajouter. Derrière son burnous blanc de nomade et son turban, Mahmoud Saadi, le *taleb* tunisien qui se déplace de zaouïa en zaouïa pour s'instruire, ou le cavalier arabe qui voyage d'un côté à l'autre du Maghreb, parvient à tromper tout le monde: personne ne doute qu'il s'agisse d'une femme. L'identification d'Isabelle avec ce personnage de fiction, qui est en même temps tout à fait réel, est telle que son déguisement passe complètement inaperçu, en lui permettant de pénétrer là où d'autres voyageurs européens n'auraient jamais pu arriver. Dans la cour d'une redoute de Béchar, dans la région du Sud Oranais, elle réfléchit sur sa condition privilégiée:

Parmi ces braves gens je n'ai pas de gêne. Je suis entrée chez eux et je me suis assise dans un coin de la cour. Ils ne m'ont même pas remarquée. Il n'y a rien de remarquable en moi. Je puis passer partout inaperçue. Excellente position pour bien voir. Si les femmes ne sont pas de grandes observatrices, c'est que leur costume attire les regards; elles ont toujours été faites pour être regardées et n'en souffrent pas encore. Ce sentiment me paraît, à la longue, trop flatteur pour les hommes. (Eberhardt-Barrucand 1921: 47)<sup>3</sup>

Grâce à cette position favorable, Isabelle passe inaperçue dans les mosquées, dans le désert, parmi les légionnaires et les *mokhazni*<sup>4</sup>, chez les indigènes... Son habillement lui permet même de se rapprocher de la confrérie sufi de la *Qadriya* et d'y faire son initiation religieuse: animée par un véritable élan spirituel, elle trouve dans la doctrine sufiste la réponse mystique qu'elle cherchait. Il est intéressant de souligner que l'une des trois étymologies du mot *soufi* ramène au mot arabe *souf* qui signifie 'laine': les ascètes des premiers siècles qui vivaient dans le désert étaient vêtus d'une longue tunique en laine épaisse. À la suite de son adhésion à la *Qadriya*, le déguisement d'Isabelle s'enrichit de quelques nouveaux éléments. Dans une lettre adressée à son frère Augustin, elle décrit dans les détails sa tenue: «Parmi les cavaliers, tu en verrais un [...]. Le cavalier, vêtu de gandouras et de burnous blancs, d'un haut turban blanc à voile, portant à son cou le chapelet noir des Kadria, la main droite bandée avec un mouchoir rouge pour mieux tenir les brides, ce sera Mahmoud Saadi» (Eberhardt 2002: 175). Gandouras,

3 Il s'agit du premier texte publié par Barrucand après la mort d'Isabelle. Tiré de ses derniers manuscrits, retrouvés dans la boue d'Aïn Sefra par Hubert Lyautey, le livre a été en partie corrigé par Barrucand qui a aussi voulu ajouter son nom en tant qu'auteur.

4 Par ce terme, Isabelle Eberhardt se réfère aux cavaliers du *Makhzen*. «En Algérie, corps de cavalerie formé par les cavaliers de certaines tribus algériennes qui, moyennant divers privilèges, devaient aux deys un service militaire spécial et qui, au fur et à mesure de la conquête, se mirent au service de la France». Cf. *TLFi* (s.v. *makhzen*, *maghzen*).

burnous, turban, chapelet de la confrérie, mais aussi tunique de *haïck*, fez, chéchia, bottes rouges... Mahmoud Saadi aime changer de costume, en s'adaptant aux traditions vestimentaires des lieux qu'il visite. Il (on s'exprimera de cette manière en se référant à ce personnage fictif) passe ainsi de la tenue tunisienne à celle du sud algérien jusqu'aux vêtements marocains. Après avoir traversé la frontière entre l'Algérie ('terre française') et le Maroc, il doit se préparer à une nouvelle transformation. Pour sortir de la zaouïa marocaine où il s'est retiré pendant une semaine, il faut qu'il change d'habit. Sidi Brahim, le marabout de l'établissement religieux, lui explique la raison:

Si Mahmoud, mon enfant, ne conçois aucune amère pensée! si tu veux sortir, qu'à cela ne tienne... Mais alors, il te faut changer de costume. Tu sais que celui des Algériens que tu portes est mal vu ici. [...]

... Et voilà que maintenant, pour sortir, je me suis transformée en Marocain, quittant le lourd harnachement des cavaliers algériens pour la légère «djellaba» blanche, les savates jaunes qu'on chausse sur les pieds nus, et le petit turban blanc sans voile, roulé en auréole autour d'une chéchiya.

C'est plus léger, plus frais, mais je songe avec épouvante au terrible soleil du milieu du jour, et je me demande si cette coiffure, presque transparente, sera bien suffisante à me protéger. (Eberhardt-Barrucand 1921: 68-69)

Isabelle s'inquiète donc pour la transparence que la nouvelle coiffure implique, car celle-ci pourrait l'exposer aux rayons trop forts du soleil, mais aussi au risque d'être démasquée. Elle aime toutefois le danger, et cette nouvelle mutation n'est qu'une occasion de plus pour changer de peau. Au lieu de rester enfermée dans la zaouïa sans pouvoir découvrir ce qu'il y a ailleurs, elle accepte la transformation qui lui permet d'être bien accueillie au Maroc et de se soustraire ainsi à l'intolérance des Marocains envers les Algériens. C'est d'ailleurs Isabelle qui, dans l'un des moments les plus intimes de ses écrits, avoue sa conscience du péril:

J'ai marché à la découverte. Je sais bien que cette manière de vivre est dangereuse, mais le moment du danger est aussi le moment de l'espérance. [...] Bien des fois, sur les routes de ma vie errante, je me suis demandé où j'allais et j'ai fini par comprendre, parmi les gens du peuple et chez les nomades, que je remontais aux sources de la vie, que j'accomplissais un voyage dans les profondeurs de l'humanité. (48)

Il faut entre autres remarquer que, dans les extraits ici présentés, Isabelle se réfère à elle-même surtout au féminin, alors que dans d'autres cas elle

choisit le masculin. Dans une étude consacrée à l'oscillation du genre dans l'écriture d'Eberhardt, Christiane Chaulet Achour (2012: 9-29) a expliqué cette alternance sur la base des récits dont il s'agit et selon les intentions de l'écrivaine: dans les moments les plus intimes, là où Isabelle se confie ouvertement, elle choisit le féminin, tandis qu'ailleurs, comme dans les articles rédigés pour la presse, elle préfère se définir au masculin. Chaulet Achour a également préféré parler de redoublement et/ou superposition d'identités, au lieu du déguisement. Elle soutient l'idée de la superposition du masculin au féminin, en trouvant par exemple qu'«en adoptant un mode de vie masculin, sans renier son rôle féminin amoureux, en le faisant dans une autre culture, Isabelle Eberhardt a véritablement franchi des frontières dans le contexte de son époque» (29). L'intérêt de l'écrivaine pour la question féminine, qui occupe une place importante à l'intérieur de sa production et sur lequel on reviendra, montre en effet que, même derrière son déguisement identitaire, elle garde sa sensibilité de femme. Son désir d'identification avec une figure masculine qui incarnerait son vraie âme ne lui empêche pas de préserver son côté féminin. Elle n'a jamais voulu se défaire de sa féminité, même pas dans sa vie personnelle, comme le démontre son mariage avec le maréchal arabe M. Slimane Ehnni.

Isabelle a dépassé les limites de son époque sous plusieurs aspects: elle ne s'est pas limitée à adopter une tenue masculine pour voyager au nord de l'Afrique, mais elle s'est véritablement rapprochée des sociétés qu'elle découvrait tout au long de son parcours. Mais il y a plus: dans sa production littéraire, elle a gardé une certaine originalité par rapport aux clichés orientalistes de l'époque. En ce qui concerne le premier aspect, il suffit de penser aux différences entre Isabelle et d'autres voyageuses et voyageurs qui ont eu recours au déguisement pour leurs explorations exotiques. Si l'on prend par exemple le cas de Richard Francis Burton, la comparaison se fait intéressante. Burton<sup>5</sup>, explorateur anglais au caractère aventureux et combatif, parvient à se faire oriental et à pénétrer dans les lieux sacrés de l'Islam: grâce à un déguisement parfait, résultat d'un dur travail, il se transforme en pèlerin musulman et il peut ainsi se rendre à La Mecque et à Médine. Comme Isabelle, il maîtrise bien la langue arabe et, comme elle, il passe inaperçu parmi les autochtones. Sa dissimulation si bien réalisée est le produit d'une étude très attentive que Burton a menée auprès des civilisations rencontrées et qui lui a permis d'en assimiler les caractéristiques vestimentaires et les comportements sociaux. Edward W. Saïd, qui a étudié le personnage de Burton dans son célèbre *Orientalism* (1978), a souligné la capacité du voyageur anglais de se détacher de son origine européenne pour s'emparer d'un système d'informations et de conduites autres. Cette attitude n'est pas très différente de celle d'Eberhardt, mais ce qui change

---

5 Richard Francis Burton (Torquay, 1821 - Trieste, 1890), explorateur et traducteur britannique.

profondément entre les deux concerne l'intention et la raison du voyage, donc l'origine même du déguisement. Selon les catégories intentionnelles de voyageurs/écrivains du XIX<sup>e</sup> siècle individuées par Saïd, Burton fait partie du groupe d'écrivains qui voyagent en Orient dans le but précis de fournir des matériaux à l'orientalisme professionnel, mais il le fait sans trop sacrifier son style et sa conscience personnels. Le propos de Burton est donc celui de s'aventurer, déguisé en oriental, dans des terres inconnues pour des raisons professionnelles, alors que pour Isabelle le séjour au Maghreb est une nécessité intime qui répond à son aspiration à l'errance. Voilà pourquoi elle se différencie nettement par rapport à son homologue masculin, malgré la similitude de choix entre les deux.

La comparaison avec Burton pose la question du rapport d'Isabelle Eberhardt avec les tendances orientalistes de l'époque. Elle n'est pas intéressée à rédiger une œuvre destinée à enrichir le domaine des publications scientifiques orientalistes, à la différence de la plupart des écrivains anglais. Mais elle ne cherche pas non plus une réalité exotique et fascinante qui puisse répondre à ses mythes personnels et qui l'amènerait à se créer un Orient imaginé et imaginaire, contrairement à plusieurs auteurs français du XIX<sup>e</sup> siècle (Lamartine et Chateaubriand pour n'en citer que deux). Son œuvre se caractérise par son originalité par rapport aux clichés orientalistes et par le bon niveau de son témoignage – les critiques se trouvent d'accord sur ce point –, même si Isabelle reste toujours une femme de son époque. Elle consacre par exemple l'une de ses premières nouvelles, *Vision du Maghreb*, à Pierre Loti, «l'auteur exquis du *Roman d'un Spahi* et d'*Aziyadé*» (Eberhardt 1990a: 28). Écrite quand elle était encore à Genève, la nouvelle se ressent du style exotique de l'auteur duquel elle s'inspire, bien qu'il y ait plusieurs éléments authentiques provenant de son frère Augustin, engagé en Algérie dans la Légion. Quant à certains préjugés racistes, la mentalité d'Eberhardt n'en est pas complètement exempte: dans ses récits de voyage, elle se laisse aller à des avis très lourds concernant les esclaves noirs qu'elle rencontre à Kenadsa. Elle se trouve par exemple à affirmer que «l'impression inquiétante et répulsive que produisent sur moi les nègres provient presque uniquement de la singulière mobilité de leur visage aux yeux fuyants, aux traits tiraillés sans cesse par des tics et des grimaces» (Eberhardt-Barrucand 1921: 63) ou, encore, «c'est une impression invincible de non-humanité, de non parenté animale que j'éprouve puérilement, tout d'abord, en face de mes frères les noirs» (*Ibidem*). Malgré tout, son regard n'est pas si dépourvu de stéréotypes et d'idées reçues. Il est toutefois vrai que son œuvre se distingue du panorama orientaliste de l'époque, tout comme son expérience personnelle et les raisons de son déguisement. C'est peut-être pour cela que Saïd a négligé la figure d'Isabelle Eberhardt, même si l'absence totale de références aux femmes-voyageuses reste difficile à expliquer. Toutes ses analyses à l'intérieur d'*Orientalism* se déclinent en effet au masculin, sans

prendre en compte les cas, pourtant nombreux, des femmes européennes en voyage.

Anti-conventionnelle et atypique, mais toujours dans le cadre de son époque, Isabelle Eberhardt l'a été dans sa rupture avec les conventions sociales, dans son courage de suivre le chemin de la liberté et de l'errance, dans son désir de (re)trouver soi-même sous d'autres habits. Et en ce qui concerne sa position par rapport à la colonisation, qui a fait beaucoup discuter les critiques, elle a souvent affirmé n'avoir joué aucun rôle politique, ni en faveur de la France ni de l'Algérie. Elle a revendiqué son rôle de journaliste, derrière lequel se cache quelque chose de plus: son aspiration constante à l'ailleurs et à l'inconnu. Cette aspiration, elle l'a réclamée non seulement pour elle-même, mais aussi pour les autres femmes de son époque. L'attention qu'elle prête à celles-ci à l'intérieur de son œuvre est remarquable pour deux raisons: tout d'abord parce qu'elle manifeste une sensibilité féminine *ante litteram*, ce qui a souvent poussé la critique à faire d'elle une féministe; deuxièmement à cause du fait qu'elle consacre plusieurs parties de ses récits à l'évocation des vêtements féminins, qui ont toujours retenu son intérêt et sur lesquels il vaut la peine de s'arrêter vu le sujet au cœur de ce volume.

Dans les chroniques qui font partie du recueil *Dans l'ombre chaude de l'Islam* (1906), l'écrivaine livre des descriptions très détaillées non seulement de ses tenues mais aussi de celles des gens qu'elle rencontre tout au long de son cheminement, et des femmes en particulier: les costumes des musiciens de l'ouest algérien, des nomades, des Espagnols, des Juifs, des femmes sahariennes... Elle souligne, par exemple, la différence d'habillement entre les femmes juives d'Alger et les gitanes du désert, en consacrant à ces dernières une partie spécifique de son reportage personnel. Derrière leurs voiles bleus, leur élégance se montre dans ce qu'Isabelle appelle «l'art de porter les haillons» (Eberhardt-Barrucand 1921: 163), en contre-tendance par rapport aux habitudes vestimentaires des Juives de la capitale, qui ont choisi de suivre la mode française:

Qu'une femme avec des bijoux, du clinquant, des rubans, des apprêts de coiffure, des coupes de vêtements, des afféteries, des parfums violents, toute la science de la couturière, puisse avoir l'air d'un paquet de chiffons, c'est ce que montrent la plupart des juives d'Alger, qui ont renoncé à leur costume traditionnel pour s'habiller à la française. Au contraire, sous les loques de laine dont elles se drapent, les femmes des nomades pillards ont une brusquerie d'allure qui ne manque pas d'analogie avec certaines allures sportives. [...] Les misérables étoffes dont elles voilent leur nudité semblent faire corps avec leur architecture de bronze. (163-164)

L'intérêt qu'Isabelle adresse aux femmes n'est pas exclusivement vestimentaire, mais il dépasse les considérations esthétiques. Elle dresse un portrait critique des femmes de son époque, responsables d'être trop liées au goût de l'artificiel et de satisfaire ainsi les attentes des hommes. Étrange reproche, si l'on considère que la remarque provient d'une femme qui a fondé son jeu d'identités sur l'artifice du déguisement. Mais chez Eberhardt il s'agit d'un artifice tout à fait différent, qui répond à d'autres raisons et qui présente, bien évidemment, d'autres manifestations. Sa conscience du rôle de la femme et du chemin que celle-ci devrait entreprendre pour le changer reste encore aujourd'hui surprenante. En 1904, dans le reportage de ses voyages entre l'Algérie et le Maroc, Isabelle écrit : «quand la femme deviendra la camarade de l'homme, quand elle cessera d'être un joujou, elle commencera une autre existence. En attendant, on les a instruites à ne respirer qu'en mesure et sur un thème de valse» (109-110) ou, encore, «la femme, elle, sera ce qu'elle voudra, mais il ne m'est pas démontré que les hommes soient désireux de la modifier autrement que dans les limites de la mode. Une esclave ou une idole, voilà ce qu'ils peuvent aimer – jamais une égale» (*Ibidem*). Elle n'épargne même pas la critique à la société parisienne, où «le féminisme verbal des journaux m'était encore moins sympathique que les coquetteries de l'instinct» (110-111).

Si les positions exprimées par Isabelle à l'égard des femmes sont sans aucun doute à l'avant-garde, son regard envers les Maghrébines masque pourtant quelques clichés. À ses yeux, les femmes arabes sont encore plus subordonnées que les autres : cloîtrées et voilées, elles ne peuvent pas échapper à leur sort sinon par le refus total des institutions familiales et par le choix d'une vie errante. Les femmes qu'elle fréquente tout au long de ses voyages sont des 'danseuses', les *Ouled Nail*s en particulier<sup>6</sup>, son costume masculin ne lui permettant pas de se rapprocher des autres filles arabes. C'est le seul cas dans lequel sa tenue d'homme constitue pour elle une limitation, les femmes ne croyant pas qu'elle soit déguisée.

Dans son œuvre de fiction, qui s'inspire toujours de sa vie réelle et des gens qu'elle rencontre, Eberhardt met souvent en scène le destin malheureux des femmes qui ont osé choisir la liberté et qui ont ensuite fini par se prostituer. Il s'agit d'histoires mélodramatiques, où Eberhardt aime s'arrêter sur les descriptions de ses héroïnes par des portraits qui ont la même saveur que ses reportages journalistiques. Dans la nouvelle *Yasmina* on trouve, par exemple, une opposition d'images disparates concernant la protagoniste, dont les différentes tenues correspondent aux bouleversements de sa vie. Yasmina, toute jeune et encore attachée à sa famille, apparaît au

---

6 Femmes de la tribu *Ouled Nail* du Sud algérien. Elles ont beaucoup inspiré les peintres orientalistes et les photographes. «Originaires de la région de l'oasis de Bou-Saada, ces danseuses majestueuses parées de lourds bijoux virent leur condition se dégrader et passèrent souvent de courtisanes adulées à simples prostituées» (Ben Mahmoud-Brun 2009: 166).

début «svelte et fine, sous ses haillons bleus» (Eberhardt 1990a: 97), avec deux lourds anneaux de fer aux oreilles et la croix berbère au milieu du front. Lors de son mariage traditionnel, voulu par ses parents, elle est «vêtue de plusieurs chemises en mousseline blanche à longues et larges manches pagode, d'un kaftan de velours bleu galonné d'or, d'une gandoura de soie rose, coiffée d'une petite chéchia pointue, cerise et verte, parée de bijoux d'or et d'argent» (109-110). Après sa décision de tout quitter et de ne pas retourner à sa tribu, elle se rapproche des 'chanteuses' du Village-Noir, qui présentent un tout autre habillement, sauf que pour quelques détails:

Les chanteuses étaient accroupies là. Il y en avait sept [...]. La dernière, originaire du Kef, portait le costume des danseuses de Tunis, vêtues à la mode d'Égypte: large pantalon blanc, petite veste en soie de couleur et les cheveux flottants, noués seulement par un large ruban rouge. Elle était chaussée de petits souliers de satin blanc, sans quartier, à talon très hauts.

Toutes avaient des bijoux en or et de lourds anneaux passés dans les oreilles. Cependant, la Bédouine et la négresse portaient le costume saharien, une sorte d'ample voile bleu sombre, agrafé sur les épaules et formant tunique. Sur leur tête, elles portaient une coiffure compliquée composée de grosses tresses en laine rouge tordues avec les cheveux sur les tempes, des mouchoirs superposés, des bijoux attachés par des chaînettes. (112-113)

Yasmina, elle, était «enveloppée dans sa résignation et dans son rêve» (113), le rêve de revoir son amoureux français qui, après une brève relation, l'avait quittée pour toujours. Vêtues d'or et de fatalisme, ces jeunes femmes sont résignées à leur destin, à la parole du *Mektoub*<sup>7</sup> tout puissant qui gouverne leurs vies et qui, malgré leur choix de liberté, les a condamnées à une nouvelle oppression. Cette acceptation inconditionnée du *Mektoub* est ce qu'Isabelle reproche le plus aux femmes arabes et qui revient à plusieurs reprises dans les portraits féminins de son œuvre de fiction et dans ses récits de voyage. Contrairement à ces femmes, elle est libre de choisir son destin et de l'habiller selon ses aspirations les plus profondes.

Seule et avide de vie errante – comme elle-même aimait se définir –, Isabelle est parvenue à réaliser son ambition par son identification totale à un personnage masculin, Mahmoud Saadi, au nom duquel elle a pu expérimenter la vie aventureuse qu'elle souhaitait. Mahmoud Saadi devient aussi une identité littéraire, tout comme les personnages masculins de ses récits ne représentent qu'une transposition littéraire d'Isabelle elle-même. Dans la nouvelle *La Rivale*, écrite quelques mois avant sa mort, Eberhardt se cache

<sup>7</sup> *Mektoub* signifie littéralement 'ce qui est écrit'. Chez les musulmans, le terme indique ce qui est écrit dans le Coran, donc le destin de l'homme fixé par Dieu.



derrière son protagoniste, le Vagabond, celui qui choisit la route à tout prix, en sacrifiant même l'amour:

Son désir ancien de la vieille maîtresse tyrannique, ivre de soleil,  
le reprenait.  
De nouveau, il était à elle, de toutes les fibres de son être.  
Une dernière fois, en se levant, il jeta un long regard à la route:  
il s'était promis à elle. (Eberhardt 1900a: 377)

Isabelle, comme le Vagabond, s'est promise à la route et son travestissement lui est nécessaire pour accomplir cette identification. «Au-delà du souci des contingences sociales – souligne Brigitte Riera – son travestissement répondrait [...] à un profond besoin d'errance car, en changeant de lieu et d'identité, elle peut être elle-même, fut-ce par bribes, dans les vides et les silences de la vie, sans l'angoisse et la culpabilité qui resurgissent dans la vie sédentaire» (2010: 18).

«Montrer son âme dans le vêtement» pour être soi-même: voilà ce qu'Isabelle Eberhardt a été, au-delà du personnage légendaire qu'on a fait d'elle et que les critiques ont souvent contribué à habiller et à déguiser à leur manière, entre orientalisme et féminisme.

## RÉFÉRENCES BIBLIOGRAPHIQUES

### CORPUS

- Eberhardt I.-Barrucand V., 1921, *Dans l'ombre chaude de l'Islam*, Paris, Fasquelle.  
Eberhardt I., 1986, *Yasmina... et autres nouvelles algériennes*, M.-O. Delacour-J.-R. Huleu (eds.), Paris, Liana Levi.  
—, 1989, *Écrits sur le sable, Œuvres complètes I*, M.-O. Delacour-J.-R. Huleu (eds.), Paris, Bernard Grasset.  
—, 1990a, *Écrits sur le sable, Œuvres complètes II*, M.-O. Delacour-J.-R. Huleu (eds.), Paris, Bernard Grasset.  
—, 1990b, *Rakhil: roman inédit*, D. Masse (ed.), Paris, La Boîte à Documents.  
—, 2002, *Journaliers*, M.-O. Delacour-J.-R. Huleu (eds.), Paris, Losfeld.

### ŒUVRES CRITIQUES

- Barstad G.E., 2002, *Isabelle Eberhardt ou l'invention de soi*, «Romansk Forum» 16.2: 265-269.  
Ben Mahmoud F.-Brun M., 2009, *L'Algérie au temps des Français. Un siècle d'images (1850-1950)*, Paris, Place des Victoires.  
Bourcillier P., 2012, *Isabelle Eberhardt. Une femme en route vers l'islam*, Wuppertal, Flyng.

- Brilli A., 2009, *Il viaggio in Oriente*, Bologna, il Mulino.
- Charles-Roux E., 1995, *Nomade j'étais: les années africaines d'Isabelle Eberhardt, 1899-1904*, Paris, Grasset.
- Chaulet Achour C., 2012, *Écritures algériennes. La règle du genre*, Paris, L'Harmattan.
- Gilzmer M., *Écriture autobiographique d'Isabelle Eberhardt: au-delà des cultures et des genres*, in S. Gehrman-C. Gronemann (eds.), *Les enJEUx de l'autobiographique dans les littératures de langue française*, Paris, L'Harmattan: 227-243.
- Laurent F., 2008, *Le voyage en Algérie. Anthologie de voyageurs français dans l'Algérie coloniale – 1830-1930*, Paris, Laffont.
- Riera B., 2008, *Journaliers d'Isabelle Eberhardt*, Paris, L'Harmattan.
- , 2010, *Isabelle Eberhardt, pionnière et singulière*, in C. Chaulet Achour (ed.), *Itinéraires intellectuels entre la France et les rives sud de la Méditerranée*, Paris, Khartala: 11-24.
- Saïd E.W., 1978, *Orientalism*, New York, Pantheon Books.
- TLFi – *Trésor de la langue française informatisé*, en ligne: <http://atilf.atilf.fr>.



VOILES ET NUDITÉS CHEZ HENRI DE RÉGNIER:  
«L'HOMME ET LA SIRÈNE»

Maria Benedetta Collini  
UNIVERSITÀ DEGLI STUDI DI MILANO

*J'ai une certaine amitié pour ces petites mites. [...] Elles semblent nées d'un rayon du soleil de l'été dans les poussières de l'hiver. [...] Elles sont d'or, comme on dit que le silence l'est aussi.*

Henri de Régnier<sup>1</sup>

«Simbolista minore», «manierista e decorativo», Henri de Régnier est «il vero esempio di un manierismo illanguidito e raffinatissimo, che si compiace nella collezione squisita e sovrabbondante di tutto ciò che è raro, di tutto ciò che è bello, di tutto ciò che è artificiale, ornato, sontuoso» (Nissim 1983: 153, 149). L'évocation d'étoffes et d'habits apparaît de prime abord un domaine idéal où peut s'exprimer le goût de l'auteur, comme c'est le cas pour nombre de poètes et romanciers de ce XIX<sup>e</sup> siècle finissant (Nissim 2006). Dès ses premiers recueils, Régnier manifeste son plaisir à décrire les vêtements féminins; dans ses *Cahiers* (Régnier 2002) les comptes-rendus des soirées mondaines sont systématiquement agrémentés de détails colorés concernant les robes des dames de la haute société; le poète a même publié, tardivement, un recueil de sonnets exquis consacré aux dentelles (Régnier-Dyl 1927). Régnier aime s'attarder sur les tissus et les couleurs pour des raisons mondaines aussi bien qu'artistiques: au-delà de leur charme propre, les vêtements sont des révélateurs de l'intériorité de celui qui les porte, et permettent de «montrer son âme», d'exposer la vraie nature d'une personne. C'est le cas par exemple du rapport d'élection entre Hertulie et les fleurs, qui se réfracte dans «sa robe rose et blanche, tout à

---

1 Régnier (2002: 343).

l'heure jeune et verte, à cause du reflet des arbres et de l'eau» (Régner 2011: 362). L'habillement d'ailleurs partage cette vertu analogique avec les décorations d'intérieurs ainsi qu'avec l'art. Pourtant, la capacité des habits et des bibelots de faire ressortir les correspondances pâlit face aux potentialités de l'art, qui permet seul d'explorer l'âme dans ses profondeurs:

L'art nous a été donné pour nous éviter le soin de nous vêtir avec dandysme et de chercher en des bibelots à donner une idée analogique à ce que nous sommes intérieurement. (Régner 2002: 263)

Si des descriptions vestimentaires se retrouvent dans toute la production du jeune poète<sup>2</sup>, elles acquièrent une importance structurante dans «L'Homme et la Sirène», un poème dialogué conçu dès octobre 1893 (cf. Régner 2002: 357) et publié dans *Aréthuse* en 1895, qui trouvera sa position définitive dans l'œuvre régnerienne en 1897: la problématique du nu et du vêtu y devient un véritable thème, «il vettore metaforico scelto per evocare, per illustrare, per significare la struttura profonda dell'opera stessa [...], la traduzione semantica della visione del mondo che l'opera sottende» (Nissim 1992: 76).

«Poème [...] d'une particulière puissance» (Beunier 1902: 226), «L'Homme et la Sirène» relate la rencontre entre deux figures hautement symboliques, LUI et ELLE. Les événements sont commentés, et parfois narrés, par trois TISSEUSES, qui jouent un rôle similaire à celui du chœur dans la tragédie antique, et l'histoire est enchâssée dans le monologue du VEILLEUR DE PROUE, récit-cadre qui anticipe certaines thématiques du texte et en renforce la dimension métapoétique.

Sur une grève illuminée par les premiers rayons du soleil gît «une femme [...] couchée, nue [dont la] tête repose sur les genoux d'un jeune homme couvert de vêtements amples et sobres» (Régner 1897: 51); en observant ELLE endormie, LUI décrit sa beauté mystérieuse et nue, dans laquelle il croit reconnaître – méprise qui sera lourde de conséquences néfastes – sa propre Pensée «au manteau noir» (53). Le tableau suivant se déroule dans la forêt à une «heure venteuse et chaude» (56), après la pluie; les TISSEUSES préparent des vêtements pour ELLE, «dans l'étoffe nue encor, / [...] [elles] enchevêtre[nt] en dessins patients et [...] effile[nt] / la variante soie où un mensonge dort» (57). Le couple traverse ensuite la forêt illuminée par le soleil, «lui vêtu d'un manteau sombre. Elle riieuse et langoureuse [...]; une draperie légère de gaze embrume son corps nu» (59). ELLE exprime la merveille de la nature qui les entoure et sa propre beauté, qui en est le reflet, avec une élégance descriptive et une richesse rhétorique toutes régneriennes:

<sup>2</sup> Étant donné l'ampleur de la production de Régner, je ferai référence dans cette étude uniquement à des textes publiés entre 1885 et 1900.

La pluie et le soleil tissent d'or et de soie  
Ton manteau sombre et te font joyeux le chemin;  
La lumière t'enlace aux toiles de sa joie.  
Pourquoi triste toujours d'ombre vêtu?  
[...]

Sens

L'odeur de ma peau moite et touche ma peau nue  
[...]

et tu respirerais  
en mon souffle l'odeur de toute la forêt..  
Oh mes yeux purs sont frais en moi comme des sources!  
[...]

et je me sens plus belle  
Et magnifique que la Vie universelle! (60-63)

Par un effet de miroir avec le travail des TISSEUSES, les éléments naturels se nouent autour des choses, et ELLE participe de la nature qui l'a engendrée. Ce passage souligne aussi le contraste entre l'attitude constamment morne de LUI (malgré la beauté féminine et naturelle qui l'environne), drapé en un lourd manteau noir, et l'allégresse d'ELLE entourée d'un voile léger et presque invisible qui en souligne la nature marine.

Mais cette semi-nudité heureuse est perçue par lui comme une ivresse animale, une «nudité impure» (65) qu'il faut domestiquer et sublimer: il souhaite plutôt voir ELLE «silencieuse et docte et un doigt à la tempe, [...] idole calme avec un coude sur le Livre» (68), il veut la reconduire à sa propre «belle et noble Pensée» (*Ibidem*) à laquelle il l'avait comparée précédemment. Sous un ciel de plus en plus assombri par l'orage, il lui impose de s'habiller et de prendre les objets domestiques (des clefs, un panier, du pain...) que les TISSEUSES lui apportent. Ces dernières, dans un interlude, relatent les événements qui ont lieu pendant la tempête, dans la maison où LUI a entraîné ELLE:

Elle était la Nature; il a voulu la Femme  
Et sans avoir compris pourquoi elle était nue  
Il a fait un flambeau de ce que fut la flamme,

De ce qui fut l'aurore et le vent et la nue  
Il a fait le fouet, la pluie et le tison;  
Il maudira le jour où il l'aura connue

Car sa Lampe mettra le feu à la maison  
Et la voici debout à peine sur le seuil  
Que la Mort avec elle entre dans la maison.

Avec le manteau sombre elle a vêtu le deuil,  
 [...]
   
 Son voile est le mensonge [...]
   
 Et la clef qui sursaute et tinte à sa ceinture
   
 Ouvre la porte d'ombre et la chambre où s'agitent
   
 L'inquiétude en sang que le soupçon torture. (70-71)

La dernière scène, qui a lieu «au soleil couchant, [sur] la même grève qu'à l'aurore» (72) est presque parfaitement spéculaire par rapport à la première: LUI est étendu, mort, sur le sable, et ELLE se dresse à côté du cadavre «vêtue d'une sorte de longue robe glauque dont la traîne se contourne caudale et écaillée» (*Ibidem*); dans ses adieux aux dépouilles de LUI, ELLE affirme qu'«il fallait [...] sourire et chanter et vivre / sans épeler le pied du Destin sur le Livre / de la grève où la mer efface chaque jour / le vain grimoire triste auquel [il] s'appliqua» (73), et demande rhétoriquement: «pourquoi m'avoir vêtue?» (74). Finalement, ELLE qui est «la Vivante», «la Nue», «la Sirène» (77) est accueillie à nouveau entre les flots de la mer.

La structure circulaire que le récit-cadre du VEILLEUR DE PROUE imprime au poème est renforcée par la double cyclicité du temps et de l'espace: l'aventure d'ELLE se conclut sur la grève, à la lisière de la mer et de la terre, là où elle avait commencé, et les différentes étapes de l'histoire reflètent le passage des heures et des saisons. Aussi, le récit est-il tissé de métaphores, d'analogies, de répétitions qui resurgissent sans cesse avec des variations minimales, en donnant au poème une allure presque incantatoire. En réalité toute l'architecture rhétorique véhicule la signification profonde du poème: «il preziosismo stilistico si rivela tutt'altro che troppo abile astuzia di uno scaltrito manierista, ma invece la struttura portante di un significato profondo» (Nissim 1983: 170). Les effets de style s'enchevêtrent, phonétique, lexicale, syntaxe, tout participe à mettre en lumière et à creuser la distance entre LUI et ELLE, et à laisser entrevoir que la seule conciliation envisageable passerait par une impossible acceptation inconditionnée du mystère de la nature et de la vie. Ainsi ELLE est caractérisée par le rire et les assonances en [r]: «comme en rêve elle a souri surnaturelle» (Régnier 1897: 52), «et l'averse déjà rit à travers ses pleurs» (59), pendant que le côté sombre et rêveur de LUI, dominé par le temps et le destin, se cristallise dans les successions de sibilantes: «à travers son visage une face effacée» (53), «la chimère, hélas! se love dans la tresse / et darde sa langue / qui siffle et qui s'effile» (74). La syntaxe reproduit les parallélismes et les oppositions qui marquent la différence foncière et fatale entre les deux êtres:

Elle est là qui dort et moi je songe  
 Et j'ai songé dans l'ombre,  
 [...] Et j'ai songé

À celle qui s'en vint vers celui qui venait,  
Étrangère qui souriait à l'Étranger,  
Et qui dort maintenant près de celui qui veille. (52)

Régnier parvient à faire surgir dans un nombre limité de vers plusieurs parmi les thèmes qui s'entrelacent et se tissent tout au long du poème comme des fils rouges de nuances différentes: l'alternance entre veille et sommeil (et mort), la fugacité de la rencontre, qui s'oppose à une étrangeté radicale, les caractéristiques fondamentales des deux personnages...

Aussi, des objets que l'on peut définir comme archétypaux sont-ils constamment repris, parfois avec des variations plus ou moins importantes, mais toujours reconnaissables, en créant et en renforçant des champs sémantiques très puissants, selon le même procédé que Vibert a mis en lumière pour les contes:

Les objets, les êtres et les emblèmes allégoriques, d'ailleurs souvent polysémiques [...], se multiplient dans [l]es contes [de Régnier] et convertissent les images en symboles. (2010: 167-168)

Il en est ainsi par exemple de l'«amphore» (Régnier 1897: 54) qui devient une «urne funéraire» (*Ibidem*) ou, plus avant, l'«urne» des iris (69) et qui, associée aux saules pleureurs et aux asphodèles, semble appeler la pluie et les pleurs, à leur tour souvent mélangés avec des effets phoniques saillants: «la face du vent pleure aux larmes de la pluie» (58), «La pluie éblouie et l'orage des larmes» (68), «voici que pleure parmi l'ombre la forêt. / [...] la pluie [...] fond en larmes comme quelqu'un qui pleurerait» (69). On remarque aussi dans ces citations la constante attribution de caractères humains à des entités naturelles: l'échange de qualités entre la nature et les êtres est en effet récurrent, et concerne tout particulièrement les deux protagonistes. Le jeu charmant du poète avec le lecteur s'enrichit du fait que ce sont les personnages eux-mêmes qui parlent et qui donc attribuent à la nature, et s'attribuent réciproquement, ces signes analogiques: lorsque LUI décrit le vent qui «souffle et gronde dans les chênes, sourd comme mon courroux, âpre comme ma haine» (67), ou quand ELLE affirme: «mes cheveux [...] mêleront leur cascade d'or à l'eau d'argent» (63-64), est-on face à une projection des héros, ou bien la correspondance est-elle objective? Indubitablement cet effet de miroir entre qualités est spécialement recherché lorsqu'il s'agit du corps de la figure féminine, dont l'essence même est de participer de la Nature. Et son «corps délicieux et pur» (51) étalé nu «sur le sable marin, / parmi les algues et les coquilles» (*Ibidem*) est constamment comparé aux éléments naturels de la forêt et de la mer, car elle est Nymphe et Sirène:



Il fallait manier mes cheveux  
 Comme on ramasse des algues jaunes, brins ou nattes,  
 Où de l'or se mêle aux reflets bleus;  
 Il fallait regarder mes yeux  
 Comme on regarde l'eau qui luit en flaques  
 Sur le sable plus doux à toucher qu'une joue;  
 Il fallait toucher mon ventre  
 Comme on joue  
 À flatter de la main une vague qui s'enfle  
 Et se gonfle et s'apaise et qui n'écume pas. (73)

dit-elle en multipliant les jeux lexicaux et phonétiques; et encore, lorsqu'elle demande à la mer de prendre «les fleurs de [s]es seins parmi [s]es fleurs marines», de réunir «[s]es ongles à [s]es coquilles / et [s]es lèvres à [s]es coraux» (77), elle réactive des *topoi* du blason féminin en les enrichissant de significations nouvelles. Mais c'est aussi et spécialement à travers la reprise constante de certains couleurs, et notamment de différentes nuances du jaune, que Régnier parvient à relier indissociablement ELLE à la nature et à la mer; l'or et le roux caractérisent sa chevelure et les algues, qui s'entremêlent constamment: «les grands cheveux d'or qui se déroulent, / sinueux comme une algue et lents comme une houle / mystérieuse dont écume ce front pur» (53); «tes grands cheveux croulant en algues d'or» (54); «ses cheveux d'été» (65); «une cendre avec l'ombre éteint ses cheveux roux [...] / voici l'été qui meurt» (67-68); «le soleil tiédit mes cheveux d'or / qui se déroulent et ruissellent et qui vivent / en leurs langueurs d'algues et d'or» (72); «ô tresses qui faites de la chevelure / [...] l'or roux de sa vague vivante» (74); «berce mes cheveux d'or parmi tes algues rousses» (77); «leur [des sirènes] cheveux d'algues» (48, 80). Des correspondances similaires sont créées par l'adjectif «doux», attribué tant aux différentes parties du corps nu de la créature qu'aux éléments de la nature.

LUI en revanche, et de façon parfaitement cohérente, est toujours qualifié par l'ombre, le tourment, la tristesse, le soir, le silence, la science, il est le «magicien au manteau noir / de la tristesse et de la science et du soir» (65), le «pauvre frère aux yeux de songe et de science» (72) qui ne sait pas sourire. «Toujours d'ombre vêtu» (60), il ressemble à d'autres figures régnériennes comme le «passant funéraire et hautain sous sa bure / où se mêlent les fils du Temps et de la Nuit» (Régnier 1895: 260) ou le personnage que «[le] songe [...] a vêtu / d'un manteau de silence et de la robe noire / de l'oubli, dont le pli fatidique se moire / d'un reflet d'au delà du Styx et du Léthé» (262-263). Et cependant, si ELLE est constamment en train de réfléchir, de penser, de songer, il demeure dans l'ignorance et ne détient en réalité que des croyances, jamais des vérités: «je songe dans l'ombre, [...] / je ne connais / rien d'elle sinon qu'elle était là et qu'elle est belle» (Régnier 1897: 52), «elle

pense en dormant des choses que j'ignore / je ne sais rien de ses pensées...» (53), «cette Dormeuse enfin que je ne connais pas, / car je ne sais ni sa pensée, ni ses pas, / ni quels Destins l'ont ici amenée» (54), «ô toi que je ne connais pas» (55). Lorsqu'il croit savoir quelque chose, il se trompe: «et j'ai cru qu'elle allait s'éveiller [...] / et puis elle s'est rendormie» (52), «je crois voir / quelqu'un debout en elle et qui est ma Pensée / au manteau noir» (53); ce n'est que dans ses comparaisons et dans ses images poétiques que, parfois, il voit juste.

En deçà de l'habileté stylistique et du raffinement maniéré, Régnier résume le rapport entre LUI et ELLE en une simple rime, qui revient incessamment dans le poème et que l'on pourrait définir sa 'matrice' (au sens que Riffaterre donne à ce concept): «nue» / «inconnue». Si les deux mots qualifient tous les deux la femme – dans sa nudité et dans son rapport à la nature et aux nuages le premier, dans son mystère le second –, ils reflètent aussi les différentes focalisations du texte. Finalement la structure rhétorique du poème et sa matrice correspondent parfaitement à sa structure dialoguée, qui alterne les points de vue en permettant aux deux protagonistes de se décrire eux-mêmes et de décrire l'autre, dans un savant jeu de miroirs et de dédoublements. LUI et ELLE expriment aussi, mais dans une sorte de surdité réciproque et à des moments assez éloignés, leurs intentions par rapport à l'autre: LUI affirme vouloir «éveiller dans ce corps d'où les Dieux l'ont chassée / une âme grave égale à [s]a haute Pensée» (65), ELLE affirme qu'«il fallait mettre [...] toute [s]a chair / vivante à la [s]ienne enlacée, / et sur la bouche grave et pâle de [s]on songe / [mettre s]a bouche fraîche!» (73-74).

«L'Homme et la Sirène» se bâtit sur un complexe équilibre entre les dichotomies du poème et sa circularité, et sa structure symbolique et rhétorique s'agrège et se réfracte dans les concepts du nu et du vêtu qui renvoient à leur tour aux idées antagonistes de culture et nature. Le poème est serti de termes, souvent ouvertement adossés et opposés, qui renvoient à ces deux catégories; cependant Régnier n'est nullement schématique et parvient à nuancer ces deux pôles apparemment contradictoires et, en même temps qu'il les pose, il les intègre à la circularité du récit. À première vue, le pôle de la nudité pourrait apparaître comme connoté positivement, d'autant plus qu'il est véhiculé par la charmante figure féminine. Pourtant, l'auteur présente aussi la perspective de LUI, qui déplore chez ELLE un excès de «vie ardente et bestiale» (66) et une surabondance d'instinctivité, elle est même décrite comme «obscène en sa beauté» (65); pour sa part, LUI symbolise la quête de connaissance, la dimension onirique, la gravité studieuse (il a des «yeux de science et de songe»: 72) dans lesquels le poète se reconnaît sans doute; en outre, le recours à deux termes comme Livre et Lampe (écrits avec la lettre majuscule) ne peut ne faire songer à Mallarmé, maître et ami de Régnier, dont le poète n'a jamais renié les enseignements (Nissim 2014a). Mais plus encore que la focalisation sur LUI, d'autres éléments viennent

nuancer le partage entre nudité et vêtement, mettre en lumière les points de contact et de résistance du texte face à une opposition simpliste, et ceci grâce à la présence de figures secondaires, et cependant incontournables, comme le VEILLEUR DE PROUE et surtout les TISSEUSES.

Ces TISSEUSES, évident avatar des Parques, ne se bornent pas à observer les événements; elles y prennent part dès qu'elles introduisent au sein de l'histoire leur travail, si fortement connoté dans la culture occidentale. Leur tâche s'articule selon trois orientations différentes: elles filent la laine et tissent le manteau qui dénaturera la créature merveilleuse, en la réduisant à Femme; deuxièmement, elles se chargent d'habiller et de coiffer cette même créature; finalement et surtout, elles contribuent à la narration en soi. En effet toute une partie des événements sont relatés par elles, c'est grâce à leurs dialogues, si proches de ceux des chœurs tragiques, que le lecteur apprend ce qui se passe dans la maison de LUI. Si elles 'tissent' ainsi le récit, lui donnant une épaisseur et un développement dans le temps, elles le rehaussent aussi de mots précieux, choisis soigneusement dans le vocabulaire du tissage, et elles nouent, «dans les trames alourdies, / [...] avec des lacets d'or / le fil souple et tordu» (Régnier 1897: 57) de la raffinée rhétorique régnerienne. Aussi, grâce entre autre à leur rapport privilégié avec le tissage, dans leurs discours, les étoffes prennent-elles vie et se parent de signes qui leurs sont en principe étrangers. Parfois les tissus reflètent les éléments du bois et de la mer, dans un jeu de miroir qui répète et renverse les descriptions de la nature réverbérant les voiles: ainsi la nuance de la soie «se teinte et varie / selon qu'au ciel se fonce ou fuit une nuée» (58), la moire sait être «trouble et grasse comme une eau tranquille / et qui frissonnerait intérieurement / d'une araignée et de sa toile qu'elle y file» (57), ou encore «les fils ont tramé le feston des rosaces» (58). Mais d'autres fois, les tissus assument des dispositions humaines et troublantes comme les «laines violentes» dont la pourpre «s'ensanglante autour [du] fuseau» (*Ibidem*) ou le «fil souple et tordu» qui est compénétré de «longues perfidies» (57). La description de la soie faite par l'une des TISSEUSES est, à ce propos, particulièrement significative:

La soie est douce comme la peau, elle ment;  
 Il s'y façonne des visages de chimère;  
 La soie est vaine comme l'âme, l'âme ment. (*Ibidem*)

On y retrouve la syntaxe incantatoire et spéculaire si chère à Régnier, mais aussi les parallélismes, les associations d'abstrait et concret et le thème de l'opposition entre la chair et l'esprit; si le mot polysémique 'chimère' représente le noyau de ces trois vers – car il est en même temps bête et fantaisie – c'est le mensonge qui surplombe le passage, ce même mensonge que plus tard LUI approchera à ses «robes lourdes» et à son «manteau grave»

lorsqu'elle demandera à LUI: «pourquoi par le mensonge qui me couvre / de ses plis m'as-tu faite semblable aux autres femmes [...]?» (74). De fait, les étoffes entrelacées par les TISSEUSES peuvent reproduire la duplicité d'elle, tour à tour méchamment humaine et splendidement naturelle.

D'autre part, les tissus peuvent représenter l'écoulement du temps. Dans «L'Homme et la Sirène», les TISSEUSES sont appelées de façon explicite «les heures» (68) et le Destin se drape toujours d'une robe sombre si semblable à celle de LUI, «tragique avec [s]es deux mains violentes [...] / drapant sur [s]on Destin plus grave et sans espoir / le plis mystérieux de [s]on lourd manteau noir» (67), ou encore «la Mort à jamais [...] vêtira un soir / la trame furieuse ou l'atroce lambeau» (58) du manteau que les TISSEUSES préparent pour ELLE. D'ailleurs, dans d'autres poèmes de Régnier la temporalité est également associée au tissage d'étoffes ou au tressage de corbeilles<sup>3</sup>:

Le Rouet a filé la laine des vains songes,  
Le métier a tissé l'étoffé que tu ronges,  
Ô Temps, nul n'a vêtu la robe qui s'effile.  
(Régnier 1898b: 218)

Les Fileuses [...] font nos heures et nos jours.  
(Régnier 1900: 22)

Constamment posé et remis en question, le contraste entre nu et vêtu est allégé par le voile qui «embrume» (Régnier 1897: 59) à certains moments le corps d'ELLE et qui rappelle les robes évoquant la nature, récurrentes dans d'autres ouvrages du poète, en particulier dans *La canne de jaspe*. Dans ce recueil de contes, plusieurs femmes angéliques portent des tuniques légères confectionnées à partir de gazes vaporeuses et transparentes, ou bien ornées de dessins inspirés de la flore, qui leur permettent de se fondre davantage avec l'élément naturel et de jouir d'un instant de communion heureuse avec la nature, comme Hertulie, nommée auparavant, ou Humbeline, dont les robes «figur[ent] les nuances des saisons» (Régnier 2011: 455), ou encore la «déesse mystérieuse de l'île embaumée» (256) de l'«Aventure marine et amoureuse» qui, après avoir salué la «nudité divine» (*Ibidem*) du héros, évoque sa propre «robe glauque [...] si limpide qu'[elle] y apparai[t] comme à travers de l'eau qui [lui] coule continuellement sur le corps» (257)<sup>4</sup>. ELLE, aussi, dans «L'Homme et la Sirène», est revêtue de cette gaze à deux moments: la première fois, lors de la promenade dans la forêt avec LUI, quand

<sup>3</sup> Une section entière des *Jeux rustiques et divins* (Régnier 1897) a pour titre «La corbeille des heures».

<sup>4</sup> *La Canne de jaspe* contient au moins trois contes qui haussent la relation du nu et du vêtu à niveau de thème: «Le récit de la dame des sept miroirs», «Le heurtor vivant» et «Le sixième mariage de Barbe-Bleue» – ce dernier étant le seul qui, malgré le titre qui laisserait envisager une conclusion des plus macabres, présente une issue heureuse.

une cohabitation de la nature avec la culture semble possible et quand, malgré son voile, elle se sent nue car la gaze «flotte comme une brume / de soleil et on la dirait l'ancienne écume / [l]'attestant de la mer, naïve, provenue» (Régnier 1897: 63); dans ce cas, l'étoffe impalpable et aérienne semble suggérer un instant de suspension, aussi fragile et éphémère qu'une fleur, des deux termes de l'opposition, le nu et le vêtu. Mais ELLE est encore voilée dans la conclusion du récit, lorsque, de Femme, elle redevient Sirène, «en sa robe glauque, écaillée» (76) qui figure une «queue / fabuleuse» (75) à sa nudité – une nudité pourtant, cette fois-ci, «ambiguë» (*Ibidem*); toute issue heureuse est niée par la mort du «funéraire / et doux amant» (*Ibidem*) qui n'a pas su «mettre en [s]es pensées / du vent, du soleil et de l'amour» (73). De fait, le poème «L'Homme et la Sirène» confirme l'affirmation de Mario Maurin selon qui «l'amour [...], à quelques rares exceptions près, est chez Régnier principe de mort» (1963: 249).

Ces quelques remarques permettent d'esquisser les lignes de force autours desquelles se dessine la problématique du nu et du vêtu, mais aussi d'*eros* et *thanatos* et de nature et culture, dans un texte important du jeune Régnier. Cette articulation se décline chez lui d'une façon qui peut étonner: s'il ressent une fascination pour les étoffes, pour leurs couleurs et leurs textures, s'il demeure convaincu du lien analogique qui unit les vêtements et les personnes qui les portent jusqu'à leur moi le plus profond, il éprouve tout de même de la crainte vis-à-vis de la capacité des vêtements de symboliser la perfidie humaine (et féminine surtout) ainsi que l'écoulement inexorable du temps. L'écrivain se trouve suspendu entre les charmes d'une mélancolie onirique incarnée par l'habillement, et l'attrait pour une vie plus immédiate, plus vraie, dont la nudité est le symbole: dans un de ses poèmes, il déclare que «la vie est nue» (Régnier 1897: 249).

Il n'est pas surprenant de trouver dans ses *Cahiers* l'affirmation selon la quelle l'écriture de «L'Homme et la Sirène» a porté un changement dans la perception du monde et de la vie; il se sent désormais plus ouvert à apprécier les plaisirs de la vie au détriment du songe:

Je sens – je l'ai senti en écrivant *L'Homme et la Sirène* – que mes grandes mélancolies favorites se dissipent; le retrait où j'ai vécu s'ouvre. J'étais comme enlinceulé dans le voile d'une grande brume et, peu à peu, j'y entrevois des formes de fleurs, j'y sens des parfums d'été et je suis maintenant comme prêt à la vie. (Régnier 2002: 404)

Il est donc possible d'affirmer que, «Symboliste, [Régnier] prit ses libertés par rapport au mouvement et développa sa propre manière littéraire» (Grau 2009: 424) et «s'[il] fait fond sur un imaginaire décadent, c'est bien pour le dépasser» (Vibert 2010: 309). La préciosité des étoffes, la beauté

des vêtements acquièrent-elles chez ce poète symboliste des connotations plutôt négatives, alors que le nu, le naturel, le naïf peuvent s'élever à valeurs positives.

Le style exprimant ces idées, pourtant, entrelace le récit avec des éléments éminemment culturels, un lexique recherché, des tournures riches et élégantes, une rhétorique dépassant la manière; grâce au langage, les éléments naturels s'enchevêtrent indissolublement avec l'artifice et la culture, par le biais d'un langage poétique hautement évocateur, la nature permet de voiler les êtres et les choses sans ôter leur beauté et leur 'chasteté', leur essence atemporelle: la littérature seule peut habiller savamment la nudité de la vie.

## RÉFÉRENCES BIBLIOGRAPHIQUES

- Beunier A., 1902, *Henri de Régner*, in *La poésie nouvelle*, Paris, Mercure de France: 205-237.
- Grau D., 2009, *Identités d'un écrivain. Henri de Régner*, «Critique» LXV: 424-432.
- Laude P., 1988, *Les «Odelettes» d'Henri de Régner, une esthétique de l'allusion*, «Les Lettres romanes» XLII: 73-84.
- Maurin M., 1963, *Henri de Régner et le labyrinthe*, «Modern languages notes» 78: 242-251.
- Nissim L., 1983, *Henri de Régner: duplicazione, moltiplicazione, magia*, in Aa.Vv., *Scrittura, Immaginario, Magia*, Milano, Unicopli: 143-203.
- , 1992, *L'artificiale come via verso l'assoluto*, in S. Cigada (ed.), *Il simbolismo francese. La poetica, le strutture tematiche, i fondamenti storici*, Carnago, SugarCo: 75-133.
- , 2006, *Abbigliamento e arredamento fra Simbolismo e Naturalismo*, in A. Brudo-L. Grasso (eds.), *À la croisée des chemins, Miscellanea di Studi per Anna Maria Rubino*, Fasano, Schena: 341-359.
- , 2014a, *Henri de Régner, la retraite et le silence. Sur «Vestigia flammæ» (1921) et «Flamma tenax» (1928)*, in B. Vibert (ed.), *Henri de Régner, tel qu'en lui-même enfin?*, actes du colloque Henri de Régner de Grenoble (février 2013), Paris, Classiques Garnier (Rencontres): 167-181.
- , 2014b, *Métamorphoses des hommes et des choses. Quelques notes sur «La Canne de jaspe» d'Henri de Régner*, in E. Schulze-Busacker-V. Fortunati (eds.), *Par les siècles et par les genres. Mélanges en l'honneur de Giorgetto Giorgi*, Paris, Classiques Garnier: 495-510.
- Palacio J. de, 1993, *Les perversions du merveilleux: ma mère l'Oye au tournant du siècle*, Paris, Séguier.
- Régner H. de, 1895, *Tel qu'en songe*, in *Poèmes, 1887-1892*, Paris, Mercure de France, (1892).
- , 1897, *Les jeux rustiques et divins*, Paris, Mercure de France.

- , 1898a, *Apaisement*, in *Premiers poèmes*, Paris, Mercure de France, (1886).
- , 1898b, *Épisodes*, in *Premiers poèmes*, Paris, Mercure de France, (1888).
- , 1898c, *Sonnets*, in *Premiers poèmes*, Paris, Mercure de France.
- , 1900, *Les médailles d'argile*, Paris, Mercure de France.
- , 1901, *Le bosquet de Psyché*, in *Figures et caractères*, Paris, Mercure de France: 279-303.
- , 2002, *Les cahiers inédits 1887-1936*, D.J. Niederauer-F. Broche (eds.), Paris, Pygmalion.
- , 2011, *La Canne de jaspe*, in *Contes symbolistes*, B. Vibert-M. Béghin (eds.), t. 2, Grenoble, ELLUG: 189-530.
- Régnier H. de-Dyl Y.-B., 1927, *Le miracle du fil et seize planches en couleurs*, Paris, S. Kra.
- Vibert B., 2010, *Poète, même en prose*, Saint-Denis, Presses Universitaires de Vincennes.

## LA PARURE DU TEXTE: TOILETTES DE BAL ET CODES SOCIAUX DANS LE ROMAN DU XIX<sup>e</sup> SIECLE

Laura Colombo

UNIVERSITÀ DEGLI STUDI DI VERONA

Rite et corporalité, la danse est de tous temps une pratique privilégiée de la sociabilité, où l'harmonie du corps signifie la grâce de l'esprit. À la Renaissance, le *ballet* est en fait un *bal* de cour, miroir d'une société ordonnée, qui donne à voir sa magnificence, ce qui explique la permanence d'une fascination qui se répercute dans les bals des siècles suivants. La danse collective est dépassement de soi et attention à l'autre, étude personnelle et application fédératrice, soudant la cohésion sociale et permettant à la fois un contrôle et une libération corporels.

Doté d'une sémiologie articulée<sup>1</sup>, le bal acquiert aussi ses codes littéraires, à respecter, transgresser ou parodier, et devient une des scènes-clés du roman. Dans un sens euphorique ou dysphorique, c'est le moment d'une épiphanie – d'objets d'amour ou de désirs, d'alliances ou de trahisons, de promesses ou de regrets – et bien sûr d'une 'représentation' publique, sociale voire 'politique'.

Au niveau intradiégétique comme à celui de la lecture, le bal s'apparente alors à un spectacle, où l'écrivain se fait chorégraphe et 'couturier', et fait preuve de sa virtuosité, dans la difficile aventure, où l'hypotypose devient une exigence, de la transformation des mouvements et des images en mots.

C'est aussi un des moments où s'affiche le plus la perméabilité entre la littérature et le système sémiologique complexe d'encodages et décodages, vestimentaires autant que socio-culturels, du contexte. La danse est «un exercice avantageux» pour les deux sexes, et permet d'obtenir «des manières aisées» (Alerme 1830: 105). Et si d'ailleurs tout «bon valseur» doit aussi être

---

1 Cf., entre autres, Cellarius (1994) et Lotman (2010).



«un affable causeur» (Desrat 1899: 84), le bal occupe de vastes chapitres des manuels du savoir vivre, de Mme de Genlis à la comtesse de Gencé, en passant par Cellarius, qui accompagne ses conseils techniques par le rappel de la tradition «de l'urbanité française» (1994: 38). Des protocoles précis régissent les invitations, les toilettes, la position des éventails et des mains, ou la couleur des gants, écrans nécessaires entre les épidermes, les corps étant déjà trop en contact dans les danses de couple. Il en va de même pour les typologies: des bals blancs, réservés aux jeunes filles, en robe blanche, et aux jeunes gens, une fleur blanche à la boutonnière et «expected to behave with circospection» (Wallace 1986: 29), aux bals roses, pour les jeunes mariés. Les bals privés, «de bonne compagnie», et à défendre (Sazerac 1841: 20), côtoient les grands bals d'apparat, parés et priés, que toute grande famille donne en principe une fois par an (Martin-Fugier 2011: 178) et qui assurent les triomphes mondains.

Voilà dessinés certains des enjeux multiples connotant la scène de bal et dont le vêtement est au centre, ainsi que le tissu, si le contraire de la danse d'ailleurs, la crainte de toute jeune fille de 'faire tapisserie', y renvoie aussi. Les bals sont les 'batailles' des femmes, et la toilette est alors une arme, et «tout un poème» (Gautier 1995: 1482). La robe, avec tous ses accessoires, est une composition savante et complexe, qui a la part belle dans les prescriptions et les gravures de mode des journaux féminins, autant que dans les chroniques. D'autant plus, d'ailleurs, depuis l'ère romantique, face à cette autre révolution esthétique, le ballet, avec la verticalité des chaussons de pointe et ses tutus éthérées, qui démultiplie la lumière créant une aura autour du corps, et fondent la féminité sur la légèreté. Ce qui rentre en tension avec les vortex des danses tournantes, entraînant également un voligement et un bruissement d'étoffes.

La littérature reproduit cette intériorisation profonde du schéma chorégraphique, non disjoint du schéma vestimentaire, qui plonge ses racines dans l'enfance. Et voilà les petites filles apprendre «le pas du *châte*» (Desbordes-Valmore 1989: 93) à leur poupée, ou se vanter de pouvoir danser «trois jours et trois nuits sans [s]e fatiguer», quittes à s'endormir pendant le cotillon, noyées dans leur «parure élégante» (Girardin 1934: 7) et leurs cheveux déliés.

À un niveau plus profond, toute jeune femme au bal est une Cendrillon, mue par la magie de ses rêves, métamorphosée par un changement de toilette. Et le passage des «vilains habits» aux «habits de drap d'or et d'argent tout chamarrés de pierreries», devenus archétypiques, entraîne tout aussi classiquement une confrontation, voire une émulation de la part des autres femmes, à la chasse d'«étoffes assez belles» et d'«ouvriers assez habiles» (Perrault 2004: 62).

Avant tout, le bal est donc une transfiguration, qui marque l'entrée dans le monde et scande les étapes de la vie des femmes:

L'âge où l'on danse, mais où l'on n'ose pas valser – c'est le printemps.  
 L'âge où l'on danse et l'on valse – c'est l'été.  
 L'âge où l'on danse encore, mais où l'on préfère valser, c'est l'automne.  
 Enfin, l'âge où l'on ne danse plus – c'est l'hiver... l'hiver toujours rigoureux de la vie. (Girardin 1836: 67)

Le bal rythme également l'avancement de l'action romanesque, la déterminant souvent. C'est l'un des *climax* du texte et aussi un «lieu de façonnage du féminin» (Valentin 2013: 14).

Et voilà alors toutes les codifications des polychromies et des bijoux, le blanc et les perles pour les jeunes filles, le 'grand décolleté' pour les femmes mariées, étincelantes des diamants qu'elles ont reçus dans leur trousseau<sup>2</sup>. Le bal conserve une dimension rituelle: la vêtue d'abord, l'heure où il faut «se résoudre à devenir la femme la plus belle» (Desbordes-Valmore 1833: 165) de Paris ou de la province. Le pèlerinage ensuite, vers le temple de l'initiation, dont le décor, à la cour comme dans les hôtels particuliers ou au théâtre, participe de la féerie. C'est là que l'apparition fait tout son effet, sur l'exemple de la *Princesse de Clèves*, qui «passa tout le jour [...] chez elle à se parer, pour se trouver le soir au bal et au festin royal» et «lorsqu'elle arriva, on admira sa beauté et sa parure» (La Fayette 1972: 153). Et la rencontre avec le duc de Nemours, dont «le soin qu'il avait pris de se parer augmentait encore l'air brillant» (*Ibidem*), ne saurait être qu'agnation entre deux figures d'exception.

Les romans historiques font ressortir l'«usage politique de la nuit» (Cabantous 2009: 263), et à la cour de François I, «la taille héroïque du roi, relevée ce soir-là d'un pourpoint enrichi de pompons de vermeil et semé de pierreries étincelantes, semblait être le centre mobile de l'illumination du bal» (Desbordes-Valmore 1839: 197). Les ferrets de diamants reluisent dans l'imaginaire, depuis le Ballet de la Merlaison des *Trois mousquetaires*, sanctionnant le règlement de comptes public et manichéen entre les mousquetaires et le cardinal. Le vêtement restitué au roi sa connotation d'*aristos*: vêtu d'un «costume de chasse des plus élégants», il «semblait véritablement le premier gentilhomme de son royaume». Et pareillement, la reine «était à coup sûr la plus belle femme de France. Il est vrai que sa toilette de chasserresse lui allait à merveille», faite de feutre, plumes bleues, velours et satin: «sur son épaule gauche étincelaient les ferrets soutenus par un nœud de même couleur que les plumes et la jupe» (Dumas 1962: 246).

Le texte se pare comme ses héroïnes et tire son plaisir de la sensualité des soies et des brocarts, de la suavité des guirlandes bigarrées de toutes les fleurs virginales ou exotiques, du ruissellement des diamants, émeraudes et rubis sur les peaux d'albâtre, d'ivoire ou de satin, condensateurs photiques des regards individuels ou collectifs.

2 Quittes à se transformer dans les «diamants historiques» étalés sur la «poitrine maigre, intrépidement décolletée» d'une vieille duchesse, «fardée avec une complète insouciance de toute illusion» (Gautier 1995: 1483).

La danse est initiation, la valse surtout est la première occasion licite pour une jeune fille de se retrouver dans les bras d'un homme et c'est le moment où percent les premières images de la sensualité. La texture scripturale s'enrichit des figures de l'envoûtement et de la pâmoison, et insiste sur les connotations aurorales, là aussi avec des échos de contes, dans les «espaces sonores où les femmes aux courtes tuniques, aux cheveux parfumés, [...] arrivaient une à une et se prenaient la main, comme des fées qui se rassemblent par un joyeux sortilège» (Stern 1987: 46). Et la toilette de la jeune fille, aux couleurs de madone, bleu et blanc, le front ceint d'une guirlande de «jasmin naturel», est riche de réverbérations orchestrales, à commencer par la «longue ceinture flottante» indiquant, «sans trop les marquer, les purs contours de sa taille virginale» (*Ibidem*). Il était impossible d'imaginer «rien de plus aérien, de plus chaste, de plus suave; on eût dit qu'elle était enveloppée d'une gaze diaphane qui la voilait à demi et la protégeait contre de trop avides regards» (*Ibidem*). Et c'est bien par «les perfides exhalaisons du jasmin» et par «cette étreinte et ce regard» de l'homme, «auxquels elle était livrée» (49), qu'elle sera prise au piège par ses émotions: remontée chez elle, Nélide «s'endormit d'un sommeil agité, et s'éveilla à plusieurs reprises, croyant voir Timoléon entrer dans sa chambre» (50). Le *Spectre de la rose*, chez Gautier et plus tard les Ballets Russes, ne dira pas autre chose, éternisant les rêves parfumés des jeunes filles. Car *Après le bal*, une fois les «colliers défilés», les «parures soyeuses» négligemment jonchées sur les sols, la nuit aussi prête «le pan de [s]on voile à l'amour» (Gautier 1970: 98-101). Ou, déjà, aux regrets.

À la Vaubyessard, Emma Bovary «entra dans sa robe de barège», à la couleur emblématique «de safran pâle» (Flaubert 1951: 336)<sup>3</sup>, en faisant «sa toilette avec la conscience méticuleuse d'une actrice à son début»: début qu'aucune réplique ne suivra toutefois, et qui ne servira qu'à lui faire constater que le monde de ses rêves existe, mais pas pour elle. Son regard repère immédiatement, par contraste implicite avec Charles, les «hommes à figure grave, le menton posé sur de hautes cravates, décorés tous, et qui souriaient silencieusement en poussant leur queue», l'«épaule poudrée des habits rouges», la «boucle d'une jarretière en haut d'un mollet rebondi» (334), tous ces hommes qui se distinguent au bal par leurs habits d'un «drap plus souple», aux cheveux «lustrés par des pommades plus fines», qui avaient «le teint de la richesse, ce teint blanc que rehaussent la pâleur des porcelaines, les moires du satin, le vernis des beaux meubles» (337). Inutilement toutefois, aucun d'eux ne pénétrera dans son entourage, ni elle dans ce milieu source de raffinements.

Pour elle aussi, vierge de valse, la première qu'elle danse avec le vicomte, dont «le gilet très ouvert semblait moulé sur la poitrine», la proximité de ce corps, lorsque sa robe, «par le bas, s'éraflait au pantalon», et «leurs jambes

3 Pour la poétique des couleurs des robes de Mme Bovary nous ne saurons rien ajouter naturellement à l'étude magistrale de Liana Nissim (2001), à laquelle nous renvoyons.

entraient l'une dans l'autre» (339), réveillent des images de sexualité, sublimée par la résignation et le souvenir. Et l'habillement devient outil d'analyse psychologique: «elle serra pieusement dans la commode sa belle toilette et jusqu'à ses souliers de satin, dont la semelle s'était jaunie à la cire glissante du parquet. Son cœur était comme eux: au frottement de la richesse, il s'était placé dessus quelque chose qui ne s'effacerait pas» (342). Il s'agit proprement d'une 'fixation', qui l'amènera à dévorer les journaux de mode, en guettant «les modes nouvelles, l'adresse des bons tailleurs» (344) d'un Paris inatteignable.

La scène de bal est par excellence l'espace d'un questionnement sur les comportements, les apparences et les rôles sociaux, et les vêtements étoffent le portrait des personnages, en en approfondissant l'éthopée.

Du côté des enfants du siècle, ce sont des images de possession qui sont inspirées par la valseuse, «fée qui s'envole» et «bel animal» à la fois (Musset 1960: 139-140), «en costume de bacchante, avec une robe de peau de panthère» (139) mais surtout «beau reptile» tentateur, qui enlace et qui ondoie, entourant le danseur de ses bras «comme d'un voile de soie embaumée» (140). La contiguïté du tissu et de la peau, particulièrement exposée dans les robes de bal, et promesse de nudité, ressort également, dans *Le Lys de la vallée*, du baiser furtif de Félix de Vandenesse, ébloui par les «pudiques épaules» d'Henriette encore inconnue, «dont la peau satinée éclatait à la lumière comme un tissu de soie» (Balzac 1972: 34).

De Julien Sorel, «dandy» (Stendhal 2005: 602) curieux à son premier bal et dont le plaisir augmente à la vue de «la robe fort basse des épaules de Mathilde» (605), à Frédéric Moreau, à l'élégance «toujours conforme aux dictats de la mode» (Fortassier 1988: 97), le bal est une étape de la *Bildung* du jeune homme, dont l'ascension sociale passe aussi par une appréhension de l'univers féminin, de sa séduction ainsi que de son influence, dans toutes ses nuances.

Dans ce sens, les accessoires aussi sont importants. Des «éventails agaçants, couvrant et découvrant [...] des sourires coquets» (Stern 1987: 183), aux «tablettes d'ivoire» des carnets-joyaux, «où il était d'usage alors que les danseuses très-recherchées écrivaient le nom de leurs danseurs» (47), les jeunes filles étant tenues toutefois au respect de la règle des trois danses maximum à concéder à un seul jeune homme (Joannis-Deberne 2004: 17), tout détail est porteur de sens. Ou bien, il est prétexte pour des développements narratifs, comme justement le «Carnet de bal», qui a droit à une nouvelle de Zola, ou la rivière de diamants de «La Parure» de Maupassant. Quant au porte-cigares à la doublure «mêlée de verveine et de tabac» (Flaubert 1951: 341), vestige du bal, c'est Emma qui romance l'image de «la maîtresse qui avait brodé cela [...]; chaque coup d'aiguille avait fixé là une espérance ou un souvenir, et tous ces fils de soie entrelacés n'étaient que la continuité de la même passion silencieuse» (343), dont elle est privée.

L'absence de parure signale la sortie du personnage de l'univers mondain et diégétique. À son ultime bal, contrepoint poignant de l'agonie du *Père Goriot*, Mme de Beauséant, que jadis «le bonheur [...] paraît de ses rayons», est, telle une victime antique, «vêtue de blanc, sans aucun ornement dans ses cheveux simplement nattés» (Balzac 1976: 264). Et l'anaphore du verbe souligne la dissemblance avec ses invités: «le monde semblait s'être paré pour faire ses adieux à l'une de ses souveraines» (*Ibidem*). Finalement, le renoncement à l'amour est métaphorisé par le renoncement aux accessoires: Mme de Beauséant donne à Rastignac, en souvenir d'elle,

[le] coffret où je mettais mes gants. Toutes les fois que j'en ai pris pour aller au bal ou au spectacle, je me sentais belle, parce que j'étais heureuse, et je n'y touchait point sans y laisser quelque pensée gracieuse: il y a beaucoup de moi là-dedans. (265-266)

Le bal marque donc un approfondissement de la conscience de soi, chez toutes les classes sociales. Après la nuit des mystères et des mirages où elle avait 'sauvé' Landry des lutins et des feux follets, c'est au bal paysan que *La Petite Fadette* prend conscience tant des limites de sa féminité que de l'intérêt que lui porte le jeune homme. Mais auparavant, quelle déconnexion par rapport à «la nouvelle mode du pays»: «Elle avait cru se faire belle, et son dressage», décrit soigneusement selon les visées ethnographiques de l'auteure, «était bon pour faire rire». Sa «coiffe toute jaunée par le renfermé» lui «donnait un air de sa grand-mère» en faussant les proportions, tout comme le cotillon, fait de «droguet» et trop court: «comme elle avait grandi beaucoup dans l'année, ses bras maigres, tout mordus par le soleil, sortaient de ses manches comme deux pattes d'arane» (Sand 2004: 113). Les métaphores animales sont tout autrement filées que celles de Musset qu'on a vues, et conduites sur le mode du contraste: «il fallait voir comme le grelet était fier et content!» en dansant, et «faisait reluire ses coquins d'yeux noirs, et relevait sa petite tête et sa grosse coiffe comme une poule huppée» (117). Toutefois, sa beauté est dans sa bourrée, qu'elle exécute «par merveille», et «il n'y avait pas une belle qui n'eût voulu avoir sa légèreté et son aplomb» (113). Par la suite, elle deviendra «jolie» (152), ayant compris l'opportunité de s'habiller «raisonnablement» (151), et saura accorder l'être et le paraître.

La personnalité dépasse en tout cas l'accoutrement, c'est une des leçons de ce roman. Leçon que n'avait pas retenue l'héroïne du *Bal de Sceaux*, qui déjà «taillait ses crayons» pour «son album satirique» sur la vie de province, et s'étonne ensuite «de voir le plaisir habillé de percale ressembler si fort au plaisir vêtu de satin, et la bourgeoisie dansant avec autant de grâce, quelque fois mieux que ne dansait la noblesse», avec la plupart des toilettes «simples et bien portées» (Balzac 2001: 56).

Le roman entier est placé sous le signe, tautologique par rapport au titre, de la danse, et même dans le parc, «la nature était parée comme une femme qui va au bal» (75). Mais le macrothème de la hiérarchie sociale passe par la hiérarchie des tissus. Émilie, habituée à la recherche des toilettes et des fourrures, et à donner «le ton aux modes de l'hiver» (88), ne saurait épouser l'«Apollon» (58) inconnu qu'elle aime, après l'avoir vu «vendant des mousselines et des calicots» (Balzac 2001: 91). Des discours minorants insistent sur les 'propriétés' des tissus, elle invoquant des lois pour marquer au front les marchands de calicot (66), son beau-frère manqué stigmatisant un amour qui «s'était évaporé devant un demi-tiers de mousseline» (94). Les synecdoques consenties par les symboles vestimentaires de la noblesse commandent la némésis: l'exigence d'Émilie d'avoir ses armes peintes «au milieu des plis flottants d'un manteau d'azur» (40) se résout en regret devant les revirements qui avaient «posé sur la tête de Maximilien les plumes héréditaires du chapeau de la pairie» (96), conjuguant, trop tard pour elle, «apparence» et «naissance» (Sasson 2002: 304).

Comme l'avait remarqué Barthes (1983: 269-270), la rhétorique du vêtement relève d'un réseau de modèles cognitifs, «formateurs du signe». Ici Balzac, spécialiste de la *Vie élégante*, utilise non seulement le «thème éponyme» nobiliaire, mais rend compte également de l'engouement pour le spectacle qui parcourt les rubriques de mode des journaux féminins, prenant exemple des costumes du ballet ou de l'opéra pour proposer de nouveaux modèles, pendant vestimentaire et visuel d'ailleurs, avant l'ère de la reproductibilité technique de l'œuvre d'art, de l'appropriation des grandes compositions par les transcriptions pour piano. Ici, «la riche garniture d'une pèlerine à la neige» renvoie au ballet éponyme de Coralli de 1827<sup>4</sup> et entérine cette corrélation entre danse théâtrale et de salon qui se singularise dans le bal masqué.

Participant de ce grand mythe du carnaval qui permet l'affublement et l'hétérochromie, héritier de l'institution du bal de l'Opéra et d'un XVIII<sup>e</sup> siècle où «aucune idée ne se fût permis de sortir dans le monde sans se vêtir d'élégance» (Bernard-Paucard 2002: 106), le bal masqué est extrêmement producteur du point de vue de l'écriture. Permettant un raccourci de l'histoire du costume ainsi que des variations *ad libitum* de l'intrigue, il porte aux extrêmes conséquences le lien entre vêtement et personnalité, placé sous le signe de l'hyperbole.

Réputé dangereux pour les jeunes filles (Madame de Firmiani 1857: 74), le bal travesti l'est également pour Renée dans *La Curée*. Conformes aux «listes des costumes fournies par les chroniques du Second Empire» (McQueen 2005: 195), les déguisements permettent d'abord, au coloriste Zola, une restitution picturale: «la masse compacte des habits noirs mettait une grande tâche sombre, à côté de cette moire d'étoffes claires et d'épaules

4 Cf. la note de S. Jacq-Mioche dans Balzac (2001: 46).

nues, toutes braisillantes des étincelles vives des bijoux» (Zola 1999: 285). En surplus, «le spectacle s'invite au bal» (Rousier 2010: 46) avec les tableaux vivants des *Amours du beau Narcisse et de la Nymphé Echo*, poème écrit «avec des étoffes savamment combinées et des attitudes choisies parmi les plus belles» (Zola 1999: 273). Et son très sérieux auteur, un préfet, de connaître les affres causés par les exigences de ses interprètes, refusant de «sacrifier l'œuvre entière aux volants que vous me demandez», mais ne pouvant empêcher qu'on passe «des après-midi entiers à arrêter la forme d'une jupe», lorsque «Worms» – 'masque' transparent de Worth – «dut être convoqué plusieurs fois» (Zola 1999: 273).

Le scénario recoupe celui de bien des ballets. La grotte marine tendue de soie et constellée de perles (278) rappelle les actes où évoluent maintes ondines, filles du Danube ou du Nil, et lorsque le tissu narre la tentation de l'or, et «la soie imitant le roc montrait des larges filons métalliques, des coulées qui étaient comme les veines du vieux monde» (283), les dames en Or, Argent, Saphir, Émeraude ou Corail sont autant de 'sujets', que la couleur distingue.

Les maillots, les nuances, et l'effet sur le public, sont les mêmes qui caractérisent le corps de ballet. La tonalité générale «était douce», et «sous le rayon électrique», comme sous les feux de la rampe, «la gaze, les dentelles, toutes ces étoffes légères et transparentes se fondaient si bien avec les épaules et les maillots, que ces blancheurs rosées vivaient» (279), tandis qu'«un grand souffle d'amour, de désir contenu, était venu des nudités de l'estrade» (280).

En l'absence de mots, le costume 'parle': la robe-allégorie de la nymphé Echo est «rocher par le satin blanc de la jupe, taillis par les feuillages de la ceinture, ciel pur par la nuée de gaze bleue du corsage» (*Ibidem*). Mais aussi, elle participe de la dramaturgie, lorsqu'Echo «se mourant de désirs inassouvis» s'affaisse «au milieu du satin de sa jupe, qui se cassait à large plis, pareil à un bloc de Paros» (289). De même, au bal, Renée faisant son *entrée* «en Otaïtienne», porte une «simple blouse de mousseline» sur un maillot aux «souplesse de chair», et «la ligne pure de cette nudité» reparait «entre les mailles de la dentelle, au moindre mouvement. C'était une sauvagesse adorable, [...] à peine cachée dans une vapeur blanche, dans un pan de brume marine» (Zola 1999: 291-292), associant, dans une vision 'impressionniste', l'érotisme et l'exotisme au ballet blanc.

Le vêtement se lie traditionnellement à la biographie (Soshana-Rose, 2005: 359): l'analepse sur l'enfance, sur les robes aux manches longues bientôt retroussées et au col montant bientôt rentré (Zola 1999: 311), est déjà présage de réification, de «cette étrange femme de soie rose» qu'elle voit dans son miroir, et dont «la peau de fine étoffe [...] semblait faite pour des amours de pantins et de poupées» (*Ibidem*). Renée aussi est une 'poupée de mode', et le bal se fait contrepoint, voire commentaire, de sa 'descente'

---

5 Cf. Jacq-Mioche (1998).

(277) dans la vérité, où elle trouvera sa féminité, si soigneusement entretenue, inutile, invalidée par une rivale disgracieuse, habillée en «page» (302).

«À travers le prisme du cotillon», qui serpente entre ses émotions, en lui emboitant souvent le pas, Renée peut «lire tout son passé» (Saminadayar 1998: 328), tandis que la valse devient *dramatis persona*, qui «se berçait le long des tentures avec [...] mollesse» (Zola 1999: 308), et la figure des colonnes n'évoque plus mais mime l'acte sexuel, dans toute son «indécence»: «Un farceur, à un moment, dut donner une légère poussée; la file se raccourcit, les habits entrèrent plus profondément dans les jupes» (303). Finalement, Renée comprend:

elle voyait la furie des pieds, le pêle-mêle des bottes vernies et des chevilles blanches. Par moments, il lui semblait qu'un souffle de vent allait enlever les robes. Ces épaules nues, ces bras nus, ces chevelures nues qui volaient, qui tourbillonnaient, prises, jetés et reprises, au fond de cette galerie, où la valse de l'orchestre s'affolait, [...] lui apparurent comme l'image tumultueuse de sa vie à elle, de ses nudités, de ses abandons. (317-318)

Le dualisme entre vêtement et nudité, métaphorisant le mensonge et la vérité, mettant en regard l'hypocrisie et l'ornement, s'articule à l'écriture du bal qui devient exégétique des «rapports de l'individu et du groupe, du corps et du sexe» (Montandon 1998: 3), confirmant d'une part la lecture 'politique' de ces scènes<sup>6</sup>. De l'autre, il s'agit ici d'une 'perversion' de la dialectique entre voile et dévoilement, appelant la volupté, qui constitue par ailleurs un des charmes de l'écriture romanesque et vestimentaire de la fête.

Le bal façonne le corps des danseurs et le corps social, et le texte témoigne des modes et des usages, se fait document, répertoire des formes et des figures, de l'image romantique d'une «femme volatile», «aux attaches fines et délicates», dont la beauté tient à la «fragilité» (Bénilan-Lepetit 2011: 34) aux ondulations voluptueuses des jupes «projetées» (Join-Dieterle 2009: 15), des habits noirs chamarrés de décorations et de cordons aux «femmes éblouissantes de parure, sinon de beauté» (Gautier 1995: 1484). Dans l'économie du texte, la toilette de bal entre dans la composition des tableaux de genre, et seconde ou motive le récit autant que le flux thématique. La chaîne métonymique, de la soie à la peau, du tissu au vêtement au personnage, complète, détaille ou détermine le portrait, tandis que la description subit une amplification picturale, mais surtout 'dynamique'. La mise en texte des vêtements sert la spatialisation de l'écriture, qui se disloque entre danses et conversations, et participe du cinétique. Les flots de dentelles irriguent les pages, la géométrie des chorégraphies se double du dessin des corsages et de la monumentalité des crinolines, dans un montage qui fait sens.

<sup>6</sup> Cf., entre autres, Gély-Ghedira (1998).



Ce qui, au siècle qui aura vu la présence contemporaine, dans les salons, tant de la danse en ligne que de la danse de couple fermé, fondant «son mouvement dans le mouvement plus large du groupe» (Hess 1989: 17), pose, et parfois résout, le problème de la musicalité, voire de la ‘dansabilité’ des étoffes. D’une part, «l’étalage soyeux des textures» (Debray-Hugues 2005: 285) les plus riches au toucher, les silhouettes volantées se froissant dans les contredanses ou les cotillons, dans le bruissement des jupes et des terminologies, contribuent au cadre sonore du bal littéraire. De l’autre, l’impalpabilité des tissus exalte la liberté de mouvement du corps et signale une différente occupation de l’espace. Et ce n’est peut-être pas un cas si les matières les plus citées dans la description des robes de bal sont les mêmes des tutus, le tulle, la mousseline, et surtout, la gaze, «tissu léger à fils sinueux», dont certains «tournent autour de leurs voisins» (Baum-Boyeldieu 2006: 302), comme dans une danse...

Si le bal est un «révélateur» (Bonneau 2000: 204) et le vêtement un marqueur social «premier, fondateur» (Monneyron 2001: 11), la parure romanesque capte «l’enchantement du sensible» (Petit 2008: 11) et s’avère un puissant dispositif herméneutique. Comme quoi d’ailleurs, pour la danse, la toilette, ou l’écriture, tout se résume à une question de... style.

## RÉFÉRENCES BIBLIOGRAPHIQUES

### CORPUS

- Balzac H. de, 1972, *Le Lys dans la vallée*, Paris, Gallimard, (1836).  
 —, 1976, *Le Père Goriot*, in *La Comédie humaine*, P.-G. Castex (ed.), t. 3, Paris, Gallimard (Bibliothèque de la Pléiade), (1835).  
 —, 2001, *Le Bal de Sceaux*, Paris, GF Flammarion, (1829).  
 Desbordes-Valmore M., 1833, *Une raillerie de l’amour*, Paris, Charpentier.  
 —, 1839, *Violette*, Paris, Dumont.  
 —, 1989, *La Physiologie des poupées*, in *Contes*, Presses Universitaires de Lyon.  
 Dumas A., 1962, *Les Trois Mousquetaires*, G. Sigaux (ed.), Paris, Gallimard (Bibliothèque de la Pléiade), (1844).  
 Flaubert G., 1951, *Madame Bovary*, in *Œuvres*, Paris, A. Thibaudet-R. Dumesnil (eds.), Gallimard (Bibliothèque de la Pléiade), (1857).  
 Gautier Th., 1970, *Poésies complètes*, t. 2, Paris, Nizet.  
 —, 1995, *Spirite*, in *Œuvres*, Paris, Laffont.  
 Girardin D. de, 1836, *La Canne de M. de Balzac*, Paris, Dumont.  
 —, 1934, *La danse n’est pas ce que j’aime*, Marcq-en-Barouel, Dervaux, (1833).  
 La Fayette M.-M. de, 1972, *La Princesse de Clèves*, Paris, Gallimard, (1678).  
 Musset A. de, 1960, *La Confession d’un enfant du siècle*, in *Œuvres complètes en prose*, M. Allem-P. Courant (eds.), Paris, Gallimard, (Bibliothèque de la Pléiade), (1836).  
 Perrault Ch., 2004, *Contes en prose*, Paris, Le Livre de Poche, (1697).

- Sand G., 2004, *La Petite Fadette*, Paris, Gallimard, (1849).  
 Stendhal, 2005, *Le Rouge et le noir*, in *Ceuvres romanesques complètes*, Y. Ansel-Ph. Berthier (eds.), Paris, Gallimard (Bibliothèque de la Pléiade), (1830).  
 Stern D. [Marie d'Agoult], 1987, *Nélida*, Paris, Calmann-Lévy, (1846).  
 Zola E., 1999, *La Curée*, Paris, Gallimard, (1872).

OUVRAGES CRITIQUES

- Alerme P.-E., 1830, *De la danse considérée sous le rapport de l'éducation physique*, Paris, Chez les marchands de nouveautés.  
 Barthes R., 1983, *Système de la mode*, Paris, Seuil, (1967).  
 Baum M.-Boyardieu Ch., 2006, *Dictionnaire des textiles*, Lille, Paillié.  
 Benilan A.-Lepetit E., 2011, *Modes du XIX<sup>e</sup> siècle*, Paris, Falbalas.  
 Bernard A.-Paucard A., 2002, *Sacha Guitry*, Lausanne / Paris, L'âge d'homme.  
 Bonneau R., 2000, *Carnet de bals. Les grandes scènes de bal dans la littérature*, Paris, Larousse.  
 Cabantous A., 2009, *Histoire de la nuit: XVII<sup>e</sup>-XVIII<sup>e</sup> siècle*, Paris, Fayard.  
 Cellarius H., 1994, *La Danse des salons*, Grenoble, Millon, (1847).  
 Debray R.-Hugues P., 2005, *Dictionnaire culturel du tissu*, Paris, Fayard.  
 Desrat G., 1899, *Nouveau traité complet des règles et usages du monde*, Paris, Bornemann.  
 Fortassier R., 1988, *Les Ecrivains français et la mode*, Paris, PUF.  
 Gély-Ghedira V., 1998, *Le bal dans les «Rougon-Macquart»: le paradigme de «La Curée»*, in A. Montandon (ed.), *Sociopoétique de la danse*, Paris, Anthropos: 333-346.  
 Gencé Comtesse de, s.d., *Savoir-vivre et usages mondains. En famille... En société...*, Paris, Bibliothèque des ouvrages pratiques.  
 Genlis F.-S. de, 1818, *Dictionnaire critique et raisonné des étiquettes*, Paris, Mongie.  
 Hess R., 1989, *La valse. Révolution du couple en Europe*, Paris, Métailié.  
 Jacq-Mioche S., 1998, *Le bal dans la littérature romanesque française*, in Y. Guilcher (ed.), *Histoires de bal: vivre, représenter, recréer le bal*, Paris, Cité de la Musique-Centre des ressources musique et danse.  
 Joannis-Deberne H., 2004, *Carnets de bal, mémoires de l'éphémère*, Ville de Carouge (Suisse).  
 Join-Dieterle C., 2009, *Avant-propos*, in *Sous l'Empire des crinolines*, Paris, Musée Galliera.  
 Lotman J., 2010, *Il ballo*, in L. Colombo-S. Genetti (eds.), *Figure e intersezioni: tra danza e letteratura*, Verona, Fiorini: 411-429.  
 Madame de Firmiani, 1857, *Courrier des Salons*, «Le Paris élégant», 1<sup>er</sup> mars: 73-74.  
 Martin-Fugier A., 2011, *Le Vie élégante*, Paris, Perrin.  
 McQueen A., 2005, *Les Bals costumés des Rougon-Macquart*, in E. Nye (ed.), *Sur quel pied danser? Danse et littérature*, Amsterdam / New-York, Rodopi: 191-200.  
 Monneyron F. (ed.), 2001, *Le vêtement: colloque de Cerisy*, Paris, L'Harmattan.  
 Montandon A., 1998, *Du code, du plaisir et du signe*, in A. Montandon (ed.), *Sociopoétique de la danse*, Paris, Anthropos: 1-12.

- Nissim L., 2001, *Les vêtements d'Emma: sexe ambigu ou frénésie des modes?*, in F. Monneyron (ed.), *Vêtement et littérature*, Presses Universitaires de Perpignan.
- Petit V. (ed.), 2008, *Le Goût de la danse*, Paris, Mercure de France.
- Remy P.E., 1824, *Dissertation médicale sur l'exercice de la danse*, Paris, Didot.
- Rousier Cl. (ed.), 2010, *Scènes de bal, bals en scène*, Paris, Centre national de la danse.
- Saminadayar C., 1998, *Miroir tragique, miroir comique: lire la danse*, in A. Montandon (ed.), *Sociopoétique de la danse*, Paris, Anthropos: 315-331.
- Sasson S., 2002, *Du manteau de la pairie au drap de la roture: les préjugés nobiliaires dans le «Bal de Sceaux»*, «Romanic Review» 93.3: 295-305.
- Sazerac H.-S., 1841, *De la Danse*, «Journal des femmes» janvier.
- Soshana-Rose M., 2005, *L'esprit du chiffon: le vêtement dans le roman français du XIX<sup>e</sup> siècle*, Berne, Peter Lang.
- Valentin V., 2013, *L'Art chorégraphique occidental, une fabrique du féminin. Essai d'anthropologie esthétique*, Paris, L'Harmattan.
- Wallace C. et al., 1986, *Dance. A very Social History*, New-York / Milano, Metropolitan Museum of art / Rizzoli.

## QUAND L'HABIT FAIT LE MOINE. RÉFORME RELIGIEUSE ET CRISE DU SUJET CHEZ FRANCIS POICTEVIN

Federica D'Ascenzo

UNIVERSITÀ DEGLI STUDI «G. D'ANNUNZIO» DI CHIETI-PESCARA

Dans sa lettre-préface à *La robe du moine* de Francis Poictevin, Alphonse Daudet affirme qu'il trouve «très beau [le] père Hysonne, avec sa plainte de damné sous le froc qui le brûle, se colle à sa peau, l'étreint jusque dans la mort comme un suaire» (Poictevin 1882: VII-VIII). Publiée en 1882, l'œuvre liminaire de ce disciple 'dégénéré' des Goncourt est considérée comme une «étude d'une absolue bonne foi, d'une psychologie savante, renseignée, qui nous livre jusqu'au fond le mystère du cloître, son silence, ses orages» (VII), livrant un tableau fictionnalisé mais fidèle de la situation religieuse en France durant la seconde moitié du XIX<sup>e</sup> siècle. Le choix de l'auteur trahit un attrait particulier pour la spiritualité qui s'intensifiera par la suite, mais il constate aussi l'échec de la religion comme enclave protectrice au sein d'une société en déclin. Dans ce premier roman, la crise religieuse que Poictevin nous relate est prise en charge par le sujet incarné dans la figure du moine, dont l'habit devient le signe métonymique et extérieur de l'évolution spirituelle du personnage et du ratage de toute une génération.

Remy de Gourmont n'hésita pas à définir Francis Poictevin un 'mystique' (Gourmont 1896: 171). Si un recul de la foi semble caractériser cette fin de siècle (Pierrot 1977), les douze œuvres que compte la production de l'auteur, entre 1882 et 1894, affichent une mysticité diffuse, de même que ses personnages établissent un rapport incontournable avec la religion et sont souvent tentés par le monachisme, comme le fut un temps Poictevin lui-même. Une solide éducation religieuse et des contacts directs avec Charles Loyson et Henri Didon<sup>1</sup>, deux moines réformateurs célèbres de l'époque qui

---

1 Charles Loyson (1827-1912), mieux connu comme Père Hyacinthe, fut un carme déchaussé excommunié en 1869 pour ses tendances antipapistes ainsi que pour avoir publiquement pro-

serviront de modèles aux deux protagonistes de son roman, lui permirent sans doute d'approfondir ses connaissances en matière monastique et de comprendre les différents courants qui animaient alors la vie religieuse française. Le XIX<sup>e</sup> siècle est en effet traversé par une réforme du catholicisme, mis à dure épreuve par la Révolution française et constamment agité par les critiques vis-à-vis de Rome qui se polarisent autour du gallicanisme. Le retour des congrégations monacales, sauvées de l'anéantissement révolutionnaire par une réhabilitation qui s'effectue dans les années 1850, est d'ailleurs célébré par les écrivains romantiques puis naturalistes (Delpal 1998: 3). Le gallicanisme, défendu autrefois par Bossuet et par les jansénistes, essaie encore de préserver les vieilles idées d'autonomie et d'insoumission à Rome du peuple français, mais – malgré la promulgation de la Constitution civile du clergé en 1790 et les tentatives de Père Hyacinthe – l'ultramontanisme s'impose grâce à la proclamation du dogme de l'infaillibilité papale à l'époque même où l'auteur situe l'action de son roman.

*La robe du moine* retrace le passage d'un carme de la vie monacale à la vie séculière et sa vaine tentative de réforme religieuse<sup>2</sup>. Prieur de son ordre, prédicateur éloquent, le Père Charles Hysonne, mystique et romantique, exalté par les idées religieuses libérales de Mme Mérane, une protestante américaine récemment convertie au catholicisme, jette son froc, épouse cette femme qui lui donne un enfant, et s'établit à Genève, où il essaie pendant huit longues années de réaliser une nouvelle Église reconduite à la simplicité primitive et unissant catholiques et protestants. Les disciples se faisant attendre et les dérisions se multipliant, Hysonne sent bientôt son idéal fléchir et un regain de vie monastique l'envahir. Il commence alors à revêtir à nouveau sa robe de carme, abandonne par la suite sa femme et son fils, affronte les railleries de tous et s'en va mourir, seul et méconnu, dans son village natal, enveloppé de l'habit monacal dont il ne s'est jamais vraiment délivré. Hysonne s'oppose au dominicain Nauders, ancien carme orgueilleux et altier, prêchant lui aussi un renouvellement de l'Église, mais au sein même de celle-ci et sans esclandre. Les idées peu orthodoxes de ce dernier seront elles aussi condamnées par le Vatican, qui l'exilera dans un couvent en Corse, mettant ainsi fin à ses velléités.

---

testé contre les déviations de l'Église romaine et contre le dogme de l'infaillibilité papale. Il fonda l'Église gallicane en 1878 et en fut le directeur jusqu'en 1893, date à laquelle sa communauté fut fondue avec celle des Vieux Catholiques. Initialement prieur de son ordre, théologien, grand prédicateur, retenu supérieur à Lacordaire pour ses sermons à Notre-Dame, il épousa une veuve américaine qui lui donna un enfant. Le Père Henri Louis Rémy Didon (1840-1900), dominicain, général du couvent Saint-Jacques à Paris et orateur de talent, était un libéral engagé. Il prêcha pour la régénération de la France à travers la religion et affirma publiquement son refus d'obéir à la hiérarchie, ce qui lui valut l'exil en Corse, au couvent de Corbari, d'avril 1880 à octobre 1881. Poictevin eut l'occasion de l'accompagner à Rome et en Sardaigne en qualité de secrétaire.

<sup>2</sup> Le sujet avait été en partie abordé dans *Un Prêtre marié* par Barbey d'Aurevilly et par Ernest Daudet, frère aîné du préfacier de *La robe du moine*, dans *Défroqué*, roman publié en cette même année 1882.

Si le vêtement «est ce qui différencie le plus évidemment l'homme de l'animal, distingue le plus immédiatement les hommes entre eux ou identifie le mieux une époque» (Monneyron 2001a: 9), il en va tout autrement pour l'habit religieux qui, comme l'uniforme militaire, ressemble davantage à un moule qui détermine le comportement de celui qui l'endosse. Le costume religieux représente en effet un vêtement figé, une enveloppe culturelle qui dépersonnalise, et équivaut à une manière de s'absenter au monde. Signe de conformisme, il «symbolise les principes conservateurs d'identification, d'approbation, de soumission à un système social» (Monneyron 2001b: 175). Le 'froc', comme on l'appelle plus communément, déclare l'appartenance à un corps, à un groupe et à ce que celui-ci représente et professe. Atemporel car ignorant les changements liés au temps et à la mode, il nivelle en abolissant toute trace d'humanité. Cet aspect n'échappe pas à Hysonne admirant la robe des chartreux «étrangère aux variations de la mode» et «symbole de l'immuable vie en Dieu» (Poictevin 1882: 204). Loin de façonner le corps, l'habit monacal le mortifie et le déssexualise, réalisant bien les préceptes de la religion. Le code sémiotique étant donné d'emblée, il en découle une parcimonie descriptive de la part de l'auteur prenant par là ses distances vis-à-vis du réalisme. Seules demeurent quelques allusions aux couleurs, ou plutôt aux non-couleurs – puisqu'aussi bien le vêtement des carmes que celui des dominicains alternent le blanc et le noir ou le marron – désignant symboliquement l'absence de vie<sup>3</sup>. L'accent se déplace alors sur la valeur symbolique de ce vêtement dont l'importance est d'ailleurs enregistrée par le champ lexical qui s'y rattache: entrer en religion pour un moine ou quitter son ordre se dit en référence à l'habit ('prendre le froc', 'jeter le froc'), de même qu'un moine raillé est un 'froc'ard' et un moine sécularisé un 'défroqué'. Quand le Père Nauders change d'ordre, l'auteur signale ce passage à travers la préférence accordée à «la robe de Saint-Dominique, la robe des frères-prêcheurs».

Ainsi, l'habit ferait effectivement le moine et lui tiendrait lieu de seconde peau<sup>4</sup>, entraînant une surdétermination du personnage. Le titre du roman, qui désigne bien le vêtement monacal comme élément structurant de l'œuvre, suggère cependant un glissement de sens, car, en mettant l'accent sur le contenant, il laisse supposer une remise en question de sa valeur; l'article défini devant le terme neutre 'robe', que seul précise le complément de nom 'du moine' indiquant moins sa destination que son possesseur, rejette

---

3 Une série d'oppositions jalonnent le texte, dont le symbolisme un peu naïf se justifie chez un écrivain à ses débuts. L'habit du carme (tunique et scapulaire sombre, manteau blanc) s'oppose à celui du dominicain (tunique et scapulaire blanc, manteau sombre) de même que les personnalités d'Hysonne et de Nauders se révèlent antithétiques et débouchent sur une conception différente de la réforme religieuse ainsi que des modalités pour la réaliser.

4 Charles Grivel souligne que «le vêtement, qui rationalise et effectue la couverture de peau greffe au corps naturel un signe supplémentaire: celui de son état, de sa valeur; il identifie le porteur, par surcharge et réoblitération de sa peau naturelle; mais il l'identifie dans l'exacte mesure où il lui permet de se distancier, aux yeux d'autrui, de son être propre» (Monneyron 2001a: 156).

la fonction dénotative. Le vêtement ne pouvant changer, c'est implicitement son rapport avec celui qui l'endosse qui est visé. La robe du moine devient alors une sorte de moi-peau pour celui qui la revêt, non plus une preuve extérieure de son identité religieuse mais du rapport individualisé que le sujet entretient avec la religion. Ainsi les phases religieuses que vit Père Hysonne sont-elles marquées par le rapport avec son froc, désinvesti de son pouvoir homologuant et représentatif, et devenu la manifestation de son intériorité.

L'intérêt pour le monachisme est né chez Charles Hysonne durant son enfance dans le château de son père, ancien cloître moyenâgeux qui le suggestionne à tel point qu'il s'imagine, les yeux ouverts, revêtir la cagoule du moine. L'identité est vite établie entre la robe cénobitique et la condition de celui qui la porte: «Il prenait le type, l'habit même du moine absolument au sérieux. Il ne se saurait pas teint peu à peu de cette nuance cénobitique. Ç'allait être la robe de Nessus. Encore une fois, il la porterait, cette idée monastique, telle qu'une draperie fixée à ses épaules et irrévocablement» (Poictevin 1882: 30-31). Mais l'uniformisation qu'entraîne la tunique du moine peut aussi contribuer à jeter sur la communauté religieuse une aura trompeuse, aidée par la distance et l'ignorance de la nature humaine qui se cache parfois sous l'étoffe. Poictevin ne célèbre pas l'apologie du cénobitisme et semble déplorer l'excès de soumission qui caractérise les moines de son époque, préparant ainsi l'émergence du réformateur Hysonne:

Pris chacun individuellement, plusieurs de ces moines ne signifiaient aucune valeur, étaient de simples pantins, affublés grotesquement de leurs robes de Carmes, n'ayant ni les élans mystiques de tant de moines fanatiques, mais héroïques et enthousiastes d'autrefois, ni l'envergure ou la dialectique consommée de tant de Pères ou de Docteurs des âges précédents. D'un peu loin, ils avaient, même eux, quelque prestige. (49-50)

La robe permet alors de racheter ces esprits qui ne se révèlent pas toujours à la hauteur de leur choix:

Le vrai visage de ces hommes comptait peu ou même ne comptait pas. [...] Ces moines étaient censés représenter un vieil ordre de choses très respecté des conservateurs. En fallait-il davantage pour donner un relief attrayant à ces robes brunes et blanches, à ceux qu'elles décoraient si bien, si à propos! Le signe auquel se reconnaissait l'impiété, cela allait de soi, c'était la moindre contestation de l'efficacité vertueuse de ces robes, le plus humble doute sur la sincérité des rôles de ces personnages au costume d'ascètes... (50-51)

Le sentiment maternel qu'éprouve envers eux la tertiaire du couvent se trouve naturellement projeté sur cette robe emblématique et résume assez bien le sens populaire qu'on lui attribue. Il exprime de même combien l'homme disparaît sous le froc pour donner vie au moine qui accède alors à une dimension presque divine:

Mais un grand manteau de blancheur céleste recouvrait toujours chaque corps de moine et semblait pour elle le meilleur lien entre elle et ses fils, entre ses fils et le Très-Haut. Elle les aimait tant sous ce manteau-là! Comment les eût-elle conçus sans cet insigne religieux, leur première, leur meilleure raison d'adoption dans le cœur de mademoiselle Hévert! Cette prédominance du froc, surplombant et couvant en quelque sorte chaque prière particulière de l'excellente tertiaire, l'empêchait d'aimer dans aucun des pères l'homme en lui seul. Dans sa tête et son cœur à elle, le froc leur collait à chacun à la peau. S'il eût pris l'envie à l'un d'eux eux d'ôter sa robe de carme et de rentrer dans la vie ordinaire, dans l'imagination de mademoiselle Hévert cet homme, du même coup, n'eût plus jamais été retrouvable nulle part: suppression instantanée, tenant d'un prodige d'enfer. (130-131)

Une fois endossé l'habit, le moine a cependant abdiqué à sa virilité, qu'il ne recouvrera plus.

L'allusion à l'habit monacal ne manque jamais lorsque le narrateur trace le portrait des nombreux moines et religieux qui peuplent le roman. Un attachement presque viscéral et un certain respect pour le costume de son ordre habitent, par exemple, le Père Nolaï que Hysonne rencontre à la Grande Chartreuse:

Il avait, cet homme, une certaine coquetterie inconsciente; sa cuculle, quand il sortait, sa robe ordinaire, en cellule, il voulait tout, sur lui, d'une propreté extrême, d'un blanc irréprochable. Il ne souffrait pas, pour ainsi dire, qu'un pli mal seyant vînt gêner, défaire l'harmonie de la laine blanche, ce second corps garantissant l'autre, ce symptôme de la bonne santé intime. En vérité, il ne tenait à rien, était dépourvu d'ambition, ce pauvre ancien chef d'armée dans le Caucase. Il était arrivé au renoncement légendaire des moines, des vrais. Mais enfin, il regardait avec complaisance sa robe de chartreux, et elle lui était, peut-être à son insu, une compagne aimable... (196-197)

Il en va différemment pour les abbés esquissés dans le roman, qui ressemblent à des mondains, attachés aux valeurs d'une société qu'ils



côtoient de plus près. Il suffit pour s'en convaincre de parcourir le subtil portrait de l'abbé Vigneur, ex-carême ayant «de bonne heure déposé la robe brune, pour se revêtir d'une soutane fine, toujours brossée avec soin, et dépassant de quelques centimètres la douillette, plus courte, d'allure quasi féminine» (58). Ce «prêtre fashionable», «tout parisien» avec son «col de chemise d'un blanc de neige», affecte une «attitude aimable, seyante, faite tout exprès pour effacer les barrières entre le prêtre et l'homme du monde» (59, 58). C'est déjà, dans cette description où la galanterie l'emporte sur la spiritualité et l'anonymat de la robe grossière des carmes, un avant-goût de l'image que le narrateur veut donner de Rome.

Le premier contact du lecteur avec les moines du couvent dirigé par Père Hysonne se fait à travers une conversation symptomatique sur le sentiment que, de l'avis-même des intéressés, l'habit monacal suscite auprès de la population:

Le P. Gonzague absorbait l'attention générale. Au milieu des autres carmes en costume de cloître, en robe brune, il était là couvert du manteau blanc exigé au dehors, hésitant avant de sortir: s'enveloppera-t-il ou non d'une houppelande de prêtre ordinaire? C'est qu'il n'était pas brave: il craignait pour le manteau blanc le rire des gavroches le poursuivant dans les rues et lui prodiguant les quolibets qui choquent ses oreilles effarouchées. Il ne redoutait pas moins les remontrances du père provincial, qu'il savait sévère sur l'observation stricte de la règle. Les pères de s'amuser des perplexités du P. Gonzague. Mais presque tous les vingt-trois partageaient au fond son sentiment. Quelques-uns très hardis, le P. Nauders en tête, disaient depuis longtemps tout bas que le vêtement monacal ne seyait qu'aux âges de foi, qu'aujourd'hui, comme s'il était un déguisement de foire ou de carnaval, il éveillait les mépris de la plèbe et les sourires des gens du monde. Les autres pères en majorité et vieillissants prétendaient garder les apparences farouches, intransigeantes; ils défendaient tout d'abord les formes, ils les voulaient maintenir intactes, immuables: l'habit des carmes était chose sacro-sainte. Ce qui ne les empêchait pas de maugréer contre ce costume à part, quand, dans leurs courses, on les examinait de trop près et sans bienveillance. Ils se souciaient fort peu, en ce cas, que leur habit eût été taillé jadis d'après une coupe décrétée au Ciel. (9-11)

Éveillant la suspicion, le dénigrement voire le mépris, la robe cénobitique, réduite à un «déguisement de foire ou de carnaval», enregistre le refus qui afflige alors les moines. Elle n'échappe à ce tableau déceptif que grâce à Hysonne qui, prenant pour la première fois la parole au début du récit,

formule une définition inédite du rapport que le moine doit entretenir avec son habit où le conformisme est volontairement ignoré au profit d'une appropriation individualisante et d'un réinvestissement symbolique personnel plus adapté à l'époque:

Est-ce que nous ne devons pas nous imposer au peuple avec notre habit, tel qu'il nous plaît de le porter; n'aurait-on plus le droit d'endosser, de garder une robe brune ou blanche, par ce siècle de tolérance et d'individualisme? Que chacun pense et se costume, garde son intérieur et porte son extérieur, comme il l'entend. (14-15)

La valeur qu'Hysonne assigne au froc ouvre la voie à une vision libérale et individualisée de la religion; c'est, implicitement, une déclaration d'insoumission et de non-orthodoxie que le Père Nauders, davantage intéressé par les poussées laïques contre lesquelles la religion doit se défendre, ne perçoit pas, voyant seulement dans l'habit monacal un sujet de dérision de la part d'une société toujours plus laïcisée. Pour le futur dominicain, ce costume représente désormais un anachronisme.

Hysonne sait pourtant que sa robe incarne des valeurs précises aux yeux des fidèles. Lors du prêche manqué à Notre-Dame au cours duquel éclate la crise qui va le porter à abandonner son ordre, arrivé à la chaire d'où il doit parler du célibat que sa réforme s'efforcera en vain de contester, le prieur a l'impression de jouer une comédie et sent que «le froc sur son dos pèse des kilos de fer» (125). Le respect pour l'institution que l'habit symbolise le pousse ainsi à se défaire de sa robe de moine. Encore convaincu de pouvoir réaliser sa réforme même après un geste aussi extrême, Hysonne doit toutefois faire face à la déception alors qu'il devient pour tous un simple 'défroqué'. Le premier indice de lassitude envers sa vie séculière et de nostalgie pour l'idéal monastique se manifeste justement dans le fait de revêtir devant sa femme et son enfant sa robe de carme qui le fait apparaître tel un «fantôme blanc» et

fait nettement ressortir la physionomie de l'homme: ce grand nez aux lignes fines toujours, cette timidité persistante du regard, la myopie accrue, le flasque des joues larges, la grande étendue du crâne, la marque demeurante aux cheveux de la tonsure monacale, le menton qui semble s'amollir sous les lèvres un peu charnues, enfin la main soignée de nature, mais sans fermeté. (168-169)

Pour la première fois, le costume religieux semble avoir perdu sa fonction universelle, puisqu'il donne lieu, par contraste, à une description physique

de l'ex-carne, défini jusqu'à présent par ses traits de caractère. En se mariant, Hysonne n'a pas abdiqué à sa condition existentielle de moine, c'est-à-dire d'«eunuque par conviction», ayant tué volontairement l'homme en lui par l'entremise de la foi pour devenir «on ne sait quelle forme manquée, sans nom dans la faune» (187), puisque Mme Mérane domine le ménage et en constitue le pôle viril. Le surgissement de la matérialité physique du moine, singulièrement rendu possible par la reprise de la robe monacale, prélude à une virilisation d'Hysonne qui débouche sur une prise de conscience de la contradiction dans laquelle il vit, et lui donne la force d'abandonner sa famille. La fonction de l'habit religieux se trouve ainsi invertie; elle a subi un inflexionnement et surtout une reformulation individualisée de sa valeur. En se défroquant, Hysonne a refusé les valeurs associées à son habit; en l'endossant à nouveau en tant qu'ex-moine, homme marié et père, il lui confère un ensemble de significations personnelles qui contrastent avec celles de son ordre. L'abandon du couvent a été dicté par la seule volonté de réformer l'Église; ayant échoué, Hysonne perçoit l'absurdité de sa condition et sent renaître en lui l'amour du cloître (294). Cette contradiction apparente est exprimée par Mlle Hévert, seul témoin de sa mort: «Porter cette robe, au moment ultime, n'était-ce pas la marque de la contrition de son cœur! il avait donc été fidèle à son serment, à l'heure décisive! pourtant, s'il ne s'était pas repenti!...» (334). Quelques pages auparavant, la décadence physique d'Hysonne avait été décrite à travers le dérèglement du corps malade comparé, avec une évidente association phonétique sous-entendue, à une «défroque» sous laquelle se mourait une conscience (309).

La mort d'Hysonne est racontée à travers les yeux du moine et à travers ceux de Mlle Hévert dans la même page:

Affaissé sur un lit d'apparence monacale, vêtu de sa chère robe brune, il écoute comme lointainement sourdre des flots une plainte confuse, il sent tout son être se prendre d'envie de se réchauffer au soleil, écarlate mappemonde apparue presque en face à l'horizon. [...] Elle voit sans stupéfaction le P. Hysonne en carme. Elle est comme fascinée par une volupté à vrai dire carmélite. Elle est immobilisée sur place, au milieu de la chambre si modeste, assez près du lit. Puis, elle voit qu'il est mort. Comment! mort dans sa robe brune?... (333)

Le Père Hysonne meurt dans la condition qui est la sienne et que sa «chère robe brune» symbolise pour lui, suscitant cependant la stupéfaction de la tertiaire. Sa mort solitaire laisse assez présager qu'aucune tentative de réhabilitation aux yeux du monde n'est possible. Seule semble compter la vérité du moine face à sa propre conscience. Hysonne lui est resté fidèle puisque jamais aucune passion humaine ne s'est emparée de lui, et malgré sa fai-

blesse et sa naïveté caractérielle, l'ancien prieur est persuadé d'avoir agi selon les préceptes de sa nouvelle conception de la foi. N'ayant jamais renié Dieu, il a redéfini les termes de sa croyance, malgré l'anathème dont il a été frappé<sup>5</sup>. Son froc incarne pour lui la parfaite adéquation de son être et de son paraître, bouleversant par là le sens que la société lui confère et sans que celle-ci le lui reconnaisse. Dans ce cas spécifique, «la relation au vêtement exprime moins une crise de l'identité que le désespoir du sujet incapable d'être» (Monneyron 2001b: 147), mais qui ne réussit pas à s'en séparer, tellement cet habit le qualifie et l'exprime. Cependant, le «désir même du vêtement comme accession à l'être représente une forme de l'errance du sujet, la preuve qu'il se trouve dans une impasse. Le recours au vêtement est une pseudo-solution pour le sujet frappé de néantisation. Or la possibilité de néantisation est constitutive de son être» (*Ibidem*). Hysonne se retrouve ainsi pris dans cette spirale qui l'étreint jusqu'à le broyer. L'échec et la marginalisation seront à jamais associés à son souvenir, tout comme la défaite caractérise l'ensemble des personnages du roman, indiquant clairement le désarroi de toute une génération. La tentative de libéralisation religieuse de Nauders est elle aussi neutralisée. Les paroles défaitistes du docteur Hénar, médecin doublé d'un alchimiste, au jeune disciple de Nauders, reflètent bien dans quelle impasse se trouve la société de l'époque, coincée entre une religion incapable de s'adapter à la modernité et une incroyance alimentée par les progrès de la science et menacée par le culte de l'individualité qui mine les consciences et condamne le sujet à l'incommunicabilité<sup>6</sup>. Face au refus du pape de l'écouter, Nauders choisit de déverser dans l'art de la ville éternelle ses aspirations idéalisantes, sorte de prélude de l'attitude esthétisante de Poictevin. L'art est cependant comparé à une fleur croissant sur un sépulcre, de même qu'un parallèle s'établit entre la Rome de la décadence et celle des catholiques fanatisés de l'époque. Les rêves de réforme religieuse n'ont donc pas réussi à enrayer la décadence de la société. Pourtant, le jeune novice Charles Hysonne semblait destiné à l'emporter sur son cousin Adrien Hilarion, incarnation du décadent et du 'gommeux' fin de siècle, être exsangue et exténué par la vie mondaine, mourant jeune d'épui-

---

5 «Dans la plupart des sociétés – souligne Cornelia Bohn –, on constate que l'habit ne se rapporte pas à l'individualité. C'est-à-dire que le vêtement ne doit pas être imputé à celui qui le porte. Que celui-ci puisse constituer un acte d'individualisation dépend de toute une série de conditions, qui doivent être réunies pour que la valeur individualisante puisse être perçue socialement comme une intention» (Monneyron 2011a: 200).

6 Le docteur Hénar liquide en ces termes toute spéculation de l'âme et décrète la solitude et l'incommunicabilité comme prélude à un individualisme exaspéré, où l'on peut entrevoir un écho des théories de Schopenhauer: «Il disait à Daniel qu'en chacun de nous est une essence particulière, incommunicable à autrui; que toute âme parle en elle-même une langue, intraduisible en aucun idiome humain. Cette impossibilité réciproque de s'entendre, précisément dans la partie la plus typique de notre être, devait déterminer les gens sérieux à un silence perpétuel sur les problèmes de l'âme: telle la conclusion dernière du docteur, qui aidait le jeune homme à prendre son essor vers les libres spéculations intérieures et secrètes de l'esprit» (Poictevin 1882: 236).

sement. C'est à la réforme religieuse que Poictevin avait confié son espoir de régénération. La faillite que le roman met en scène laisse entrevoir la solitude du sujet obligé, comme Hysonne, de redéfinir pour lui seul les termes de sa foi, mais condamné à l'incompréhension. Hysonne réussit uniquement à s'appropriier le symbole religieux par excellence, la robe du moine, et le plier à ses convictions: reconnaissance solitaire et auto-référentielle, sans retombée sur la société.

Dans les œuvres suivantes de l'auteur, imprégnées de pessimisme et d'inanité, on rencontre encore quelques religieux de profession, des moines ignorants attirés par les prébendes, des vocations juvéniles chancelantes dont la femme réussit à avoir raison – quitte à rejoindre un compromis final dans l'absence de rapports charnels et le partage d'une même vision. Poictevin se forgera une spiritualité singulière, mystique mais teintée de panthéisme, dont ses ouvrages fourniront les termes<sup>7</sup>. On dira ainsi de lui qu'il avait l'âme des moines (Lazare 1895: 144), mais que son mysticisme était celui d'un hérétique dont les prières allaient plus au Pan des orphiques qu'au Dieu des catholiques (145). À travers ses multiples avatars littéraires, l'écrivain veut donner une vision plus complexe de l'homme, même si celle-ci s'avère déstabilisante<sup>8</sup>. Poictevin sait que l'identité est une chimère et un tourment, ce qui explique le piétinement de ses personnages et l'immobilisme de ses romans déjà entrevu par Daudet dans *La robe du moine*<sup>9</sup>. Dans cette première œuvre, Francis Poictevin reflète les idéaux séculaires de la nation française et la crise qui oppose les formes conservatrices de la religion aux poussées modernistes<sup>10</sup>. Emblème tour à tour d'un clivage, ou au contraire d'une profondeur de l'être religieux allant au-delà des dogmes et des apparences, le costume du cénobite intériorise la crise de la société *fin de siècle* qui n'est pas seulement celle des 'frocards' qui hantent les pages de *La robe du moine*, mais de l'ensemble d'une civilisation désormais sans repères.

---

7 Cf. Martineau (1931), notamment pour les références aux lettres que l'auteur échangea avec Paul Adam, où il est souvent question de religion.

8 La décadence est bien cette 'maladie' qui pousse à l'introspection narcissique. Poictevin se situerait à l'une des extrémités de Dieu que la décadence autorise: «Entre Dieu et l'absence de Dieu, ne subsistent que deux solutions: tout Dieu en négatif, et c'est le satanisme, ou bien Dieu débité en morceaux, en babioles de dévotion qui enferment de la divinité, comme un flacon enferme un parfum, qui en consomment l'éclatement et la complexification inévitables pour la conscience» (Jourde 1994: 27).

9 Daudet reprocha au jeune romancier d'être «inexpert au geste, à l'action, et, pour la mise en place et l'arrangement, d'une attendrissante gaucherie» (Poictevin 1882: VII). Bernard Lazare le qualifia de «pèlerin indépendant et vagabond» qui ne sut donner que «des marginalia d'un poème et d'une œuvre qui ne vient jamais et que cependant il devrait faire» (Lazare 1895: 146).

10 Nous ne pouvons qu'être d'accord avec Shoshana-Rose Marzel qui affirme: «Il s'avère pourtant que la médiation littéraire est plus complémentaire (qu'opposée) au système de mode, et que ce dernier, compris à travers la première, donne la clef des principaux mouvements d'idées et d'opinions de la société française du XIX<sup>e</sup> siècle» (2005: 4).

## RÉFÉRENCES BIBLIOGRAPHIQUES

- Barthes R., 1994, *Système de la Mode*, in *Œuvres complètes*, t. 2 1966-1973, E. Marty (ed.), Paris, Seuil, (1967): 129-401.
- Delaville C., 1882, *Les Livres nouveaux*, «Le Passant» 4: 7.
- Delpal B., 1998, *Le silence des moines. Les trappistes au XIX<sup>e</sup> siècle. France – Algérie – Syrie*, Paris, Beauchesne.
- Fénéon F., 1884, *Francis Poictevin*, «La Revue Indépendante» II.1: 46-53.
- Frère Jacques, 1897, *Réflexions d'un solitaire. Esquisse de réforme religieuse et sociale*, Nantes, J. Lessard.
- Gourmont R. de, 1896, *Francis Poictevin*, in *Le Livre des masques. Portraits symbolistes. Gloses et documents sur les écrivains d'hier et d'aujourd'hui*, Paris, Société du Mercure de France: 167-172.
- Jourde P., 1994, *L'Alcool du silence. Sur la décadence*, Paris, Champion.
- Lazare B., 1895, *Francis Poictevin*, in *Figures contemporaines. Ceux d'aujourd'hui, ceux de demain*, Paris, Perrin et C<sup>ie</sup>: 143-146.
- Martineau R., 1931, *Un oublié (Francis Poictevin)*, in *Types et Prototypes. Barbey d'Aurevilly, Le Véal, Léon Bloy, Tristan Corbière, René Boylesve, Poictevin, etc.*, Paris, Albert Messein: 117-135.
- Marzel S.-R., 2005, *L'Esprit du chiffon. Le vêtement dans le roman français du XIX<sup>e</sup> siècle*, Berne, Peter Lang.
- Maupassant G. de, 1882, *Profils d'écrivains*, «Gil Blas» IV.926.
- Mayeur J.-M. (ed.), 1975, *L'histoire religieuse de la France 19<sup>e</sup>-20<sup>e</sup> siècle. Problèmes et méthodes*, Paris, Beauchesne.
- Monneyron F. (ed.), 2001a, *Le Vêtement*, Colloque de Cerisy, Paris, L'Harmattan.
- , 2001b, *Vêtement et littérature*, Presses Universitaires de Perpignan.
- Pierrot J., 1977, *L'imaginaire décadent (1880-1900)*, Paris, PUF.
- Poictevin F., 1882, *La robe du moine*, lettre-préface de A. Daudet, Paris, Librairie Sandoz et Thuillier.
- , 1883, *Ludine*, Bruxelles, Henry Kistemaeckers.
- , 1886, *Seuls*, Paris, Tresse & Stock.
- , 1888, *Derniers songes*, Paris, Alphonse Lemerre.
- , 1891, *Presque*, Paris, Alphonse Lemerre.
- , 1892, *Heures*, Paris, Alphonse Lemerre.
- , 1894, *Ombres*, Paris, Alphonse Lemerre.
- , 2012, *Songes*, F. D'Ascenzo (ed.), Milano, LED Edizioni Universitarie di Lettere Economia Diritto, (1884).



## «MESSALINE EST NUE»: HABILLAGE ET DÉSHABILLAGE DANS LA LITTÉRATURE ANTIQUISANTE FIN-DE-SIÈCLE

Marie-France David-de Palacio  
UNIVERSITÉ DE BRETAGNE OCCIDENTALE

La scène de parure est un *topos* de la littérature antiquisante des années 1850-1910; en témoigne le passage quasi obligé, dans ces romans, par l'épisode où l'*ornatrix*, insuffisamment rapide, se voit punie de son audace par quelque flagellation ou coup d'épingle. Cet épisode sadique provient du roman chrétien édifiant des années 1840 (il est d'ailleurs présent dans *Fabiola*), et se retrouve constamment dans la littérature de fiction antiquisante confrontant les patriciennes païennes aux esclaves chrétiennes. L'habillage suppose ici une collaboration, un stade du miroir où l'autre est à la fois subalterne et indispensable. «Pannychis, va me chercher ma tunique couleur de miel, ma calthula et mes cothurnes couleur de safran. Et toi, Napé, quand donc auras-tu fini d'édifier cette interminable coiffure?» ordonne la petite patricienne de Henri Guerlin, l'auteur s'empressant toutefois de corriger: «[...] Mais l'ornatrice savait qu'elle n'avait pas une maîtresse cruelle, et elle ne redoutait pas que l'impatience de la petite Flavia Domitilla lui valût quelque coup de peigne ou d'aiguille prestement enfoncée dans la chair» (1907: 35).

Le choix opéré par la maîtresse dans sa garde-robe, et l'ordre donné à l'esclave, introduisent en réalité, sur le plan narratif, une description des éléments composant la toilette et une séquence topique composée de la succession de micro-séquences (la coiffure, l'accumulation des tuniques, le choix des chaussures, etc.).

C'est aux scènes d'habillage et de déshabillage dans le roman antiquisant 'fin-de-siècle' que la présente étude sera consacrée. Pour en limiter l'étendue, nous avons volontairement restreint un champ très large à l'évocation de la Romaine à sa toilette dans la littérature française, bien que la lecture de romans antiquisants anglais et allemands ait confirmé nos observations à ce sujet.



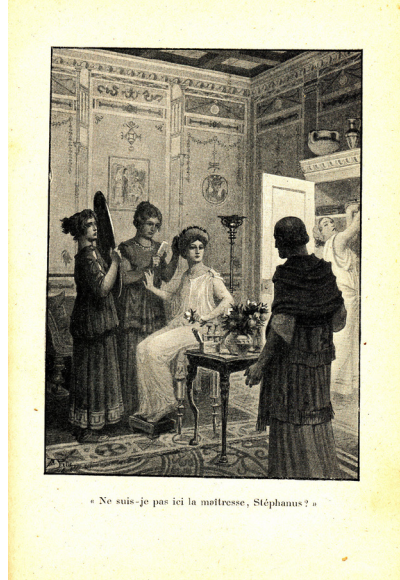


Illustration de Marcel Pille pour *La Petite Patricienne*  
de Henri Guerlin

## I. INUTILE PARURE OU REDOUBLEMENT DE PRÉCIOSITÉ?

Ce qui se joue dans ces textes est une opposition constante entre le vide et le plein, l'absence et la présence. La succession de ces deux moments favorise un effet dynamique dans ces romans, évitant – sauf à vouloir, en bonne poésie décadente, préférer la liste sans autre effet qu'elle-même à la progression de l'intrigue – l'ennui de passages obligés vraiment trop attendus.

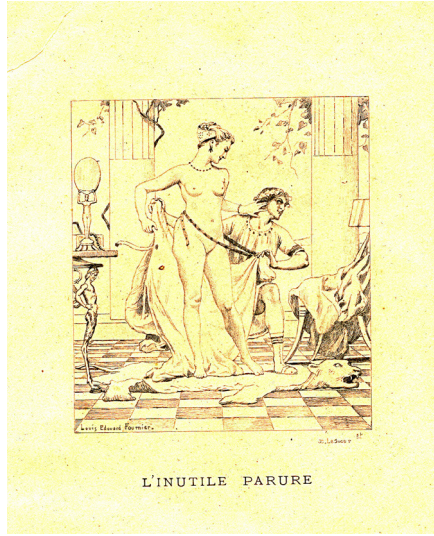
Un premier contraste s'observe dans la co-présence non dénuée de contradiction du *topos* de l'inutile parure, et de l'attention portée aux couleurs de ces mêmes vêtements méprisés. Opposition qui fait sens, dans le contexte du roman fin-de-siècle, puisqu'elle revient au vieux débat nature-culture (et l'on sait combien la Décadence préfère l'artificiel à l'horrible nature). Mais ici, c'est le nu qui est naturel, et l'érotisme se partage à parts égales entre la vision du corps nu, désiré par l'amant, et le jeu sur le corps drapé de tissus multicolores, souvent d'ailleurs aux couleurs de la décadence, notamment le violet et l'orangé.

Ce n'est pas un hasard si une source intertextuellement suremployée dans les romans antiquisants est le début de l'épigramme I, 2 de Propertius.

Comme l'écrit très justement Florence Klein, analysant «le traitement propertien de l'opposition *cultus / natura*», «cet éloge de la beauté sans art (*naturae decus vs mercato cultu; nudus Amor vs formae artificem*) se déploie alors, dans l'épigramme I, 2, à travers une série d'images artificielles» (2010: 113-136). Le poète amant déplore que Cynthia orne sa chevelure, qu'elle fasse savamment onduler en marchant les plis de son vêtement en fin tissu de Cos, et met en avant la nudité d'Amour, qui n'aime pas l'artifice. L'épigramme de Propertius connaît une fortune particulière à la fin du XIX<sup>e</sup> siècle. Cet éloge de la nudité, qui est aussi, par la négative, célébration des parures de l'aimée (le poète amant ne passe pas sous silence les éléments qu'il désire voir rejetés au profit de la seule vêtue de la peau, il les énumère sous prétexte de les nier), pouvait paraître une invitation érotique moins pessimiste et macabre que le *Carpe diem*. La poésie comme la prose antiquisante fin-de-siècle s'emparent du motif et réitèrent les paraphrases. L'un des *Sonnets romains* d'Henri Corbel (1898) en constitue un exemple. De plus, Propertius souligne également le mouvement qui participe de la séduction du corps drapé. Ce mouvement qui déplace les lignes appartient à la panoplie de la séductrice 'en marche' comme la Gradiva de Jensen. En outre, le dernier vers (non de l'épigramme mais de ses reprises) esquisse la finalité de toutes ces scènes de déshabillage: la nudité. *Amor est nudus*, l'éloge du naturel au détriment de l'artificiel ne se comprend que si le plaisir d'Éros apparaît au terme d'une attente, soutenue par le désir et dont l'accomplissement (statisme de la nudité en gloire, ultimement révélée) est conditionné par l'élan dynamique, cinétique, d'un long jeu avec le vêtement.

Usant d'une autre source, mais avec le même objectif licencieux, Jérôme Doucet publie en 1902 chez Ferroud une superbe édition de sa traduction des *Poésies* de Pétrone. Placées sous les auspices (peu) recommandables du *Satiricon* et d'une dédicace à Jean Lorrain, lui-même *elegantia arbiter*, habilement mises en valeur par une postface de Ferroud rapprochant le livre de Doucet du best-seller *Quo Vadis*, ces poésies sont accompagnées d'eaux-fortes de Louis-Edouard Fournier.

La dernière s'intitule très explicitement «L'inutile parure», et commence ainsi «Épargne-moi je t'en supplie, ô femme; ne te présente pas à moi si parée. Je suis tien, pourquoi m'accabler de ta beauté! / Cesse de surcharger ton corps de vains ornements, il n'est besoin de nul art pour augmenter tant de charmes» (Pétrone 1902: 31). Il s'agit en fait du début de l'un des fragments attribués à Pétrone, que Hégulin de Guerle avait traduit sous le titre «L'inutilité de la parure». On peut penser que la proximité de Doucet avec l'esprit décadent lui a fait préférer, même si le lieu commun est le même, la caution de l'auteur du *Satiricon* à celle, plus classique, de l'augustéen Propertius.



Composition de Louis-Edouard Fournier, gravée par  
Xavier Lesueur, pour *Pétrone* (1902) de Doucet

Enfin, le roman, plus encore que la poésie, a tout à gagner à cette récupération du *topos*. En 1901, *L'Orgie romaine* de Prosper Castanier en donne un exemple flagrant: ici, Catulle et Properce sont savamment sollicités par Silius pour amener Messaline à se dénuder. L'intertexte caché sert de caution érudite et lyrique à la scène de déshabillage:

Donne-moi donc mille baisers, ensuite cent, puis mille autres, encore cent, encore mille, encore cent; que des millions de baisers pris et rendus laissent sur nos lèvres le doux miel de l'amour.

Mais, pourquoi, Messaline, te montrer à moi si parée? L'art ne peut rien ajouter à tant de charmes. [...] Pourquoi couvrir d'un tissu jaloux ta gorge d'albâtre, quand ta gorge repousse l'étoffe qui la couvre? [...] Ta légère tunique m'a laissé entrevoir la blancheur de tes seins; mais je veux les admirer sans voile.

Silius commença à la dépouiller de sa robe, dont le fin tissu, cependant, ne dérobaît à ses yeux presque aucun de ses appas. Messaline fit quelque résistance à paraître toute nue, non point dans l'intention de refuser, mais pour exciter l'ardeur de son amant.

Bientôt le tissu de soie glissa jusqu'à sa ceinture, montrant des épaules rondes, une poitrine à la peau blanche et lisse, où s'arrondissaient deux globes fermes, veinés de bleu et couronnés d'une fraise rouge. (Castanier 1901: 196-197)

Cette nudité surgit au terme de l'évocation précieuse des vêtements portés, dans laquelle la couleur joue un rôle majeur. Alors que le vêtement antique était souvent d'un chromatisme simple (jaune, bleu, rouge), l'habit féminin, sous toutes ses déclinaisons, fait l'objet de descriptions nuancées où la langue se veut poétique, précise, riche en expansions nominales (ainsi, le bleu sera souvent un bleu 'd'azur': «robe bleu d'azur» dans le roman de Prosper Castanier, *L'Orgie romaine*; «voile soyeux dont l'une des faces était bleu d'azur» (Bertheroy 1899: 46) dans *La Danseuse de Pompéi* de Jean Bertheroy, etc.). Viennent s'y ajouter en outre des préférences grammaticales du style artiste: tournures génitives, suffixes («verdâtre»), nuances à valeur affective ou psychologique («rose morte»), précisions où la référence, par analogie, joue un rôle plus important que la couleur elle-même; ainsi, «rouge sang» ou «rouge laqué», ce dernier pouvant évoquer, dans le cadre d'un roman pompéien, les peintures pariétales associées à la luxure ou aux Mystères. C'est le cas dans *La Danseuse de Pompéi*, où Nonia porte un voile «couleur de rose morte» tandis que ses pieds sont ornés «de bandelettes d'un rouge laqué qui s'enroulaient à ses chevilles» (*Ibidem*). Prémonitions du sort funeste de la cité maudite? Henri Mirande évoquera quant à lui, plutôt qu'une robe jaune, voire safranée, une «stole couleur de flamme» dans *Les Baisers de Lesbie. Amours antiques* (s.d.: 173).

Mais plus fréquemment, associées aux femmes fatales, les couleurs des vêtements sont au pourpre et au violet. La Messaline de Nonce Casanova (1902) porte une «cyclas violette», celle de Champsaur, se voile dans «l'ombre d'améthyste du vêtement» et se couvre à plusieurs reprises d'une «palla de sindon amarante et violette» (Casanova 1902: 123; Champsaur 1903: 209, 226). Dans *L'Orgie romaine* de Castanier, la préciosité Art Nouveau s'empare d'une «tunique à fleurs d'or sur fond écarlate», et l'on retrouve le «grand voile de pourpre» (Castanier 1901: 150). Mêmes motifs floraux et mêmes arabesques dorées dans *La Chimère. Pages de la Décadence* (1902) de Louis Dumont où Messaline porte cette fois-ci «une longue étoffe transparente de lin vert brochée d'iris à larges feuilles. Par-dessus, elle jeta une palla bleue», «se drapant à la hâte dans l'étoffe verte, brochée de fleurs géantes» (Dumont 1902 : 90). Rien ne manque à cette beauté fin-de-siècle, pas même l'iris... Enfin, l'opposition fréquente, dans le roman antiquisant français, entre la pureté des Gaulois et la perversité des Romains, peut trouver une formulation dans la couleur du vêtement. Ici, plus que jamais, l'habit fait la moniale. Ainsi, le malheureux Camulogène, victime de l'empoisonneuse Locuste dans les *Contes à Catulle* de Jacques Rude (1902), a tôt fait de distinguer la femme fatale de son idéal virginal et littéralement candide: «Et au lieu de Velléda, svelte et gracieuse dans sa robe de laine blanche, il aperçoit sous le rideau brusquement écarté, une femme retenant de sa main aux doigts cerclés d'émeraudes les plis d'une toge de pourpre» (Rude 1902: 172, 174). La suite était prévisible, la

dynamique érotique et funeste du récit est enclenchée: «La toge de pourpre s'écarta et Camulogène vit que sous l'étoffe lâche Locuste était nue» (*Ibidem*).

## 2. LE PLAISIR DE LA LISTE: LES EMPRUNTS DE LA FICTION ANTIQUISANTE AUX ANTIQUITÉS

Le choix du mot dans la description est évidemment déterminant: faut-il se contenter du terme générique? Préférer le terme scientifique? Faut-il écrire *stola*, *stola*, ou franciser en «stole»<sup>1</sup>? Le parti-pris n'est jamais indifférent. Prenons l'exemple de *La Maison de la Petite Livia* de Pierre de Querlon (1904). Ici, le genre adopté, moins décadent et déjà plus moderne, se traduit par l'absence de recherche de précision savante. Livia «était vêtue d'une longue robe blanche qui laissait à nu son cou fluët et ses bras cerclés d'anneaux de nacre. La tunique étroite modelait la rondeur menue de ses deux seins, de la poitrine aux hanches, une large ceinture serrait ses flancs. De hautes bottines montant jusqu'aux mollets laissaient voir entre les lacets la chair de ses jambes nues» (Querlon 1904: 82). Il serait intéressant de trouver la même description dans un texte antiquisant décadent...: le vocabulaire mentionnerait sans doute des *cothurni*, des *calcei*, se griserait de *supparum* ou de *regilla*! Tout texte antiquisant fin-de-siècle n'est pas nécessairement décadent.

En 1823, cinq ans avant sa mort, François-Benoît Hoffman avait livré au «Propagateur» un intéressant compte rendu des *Roman Antiquities* (1791, plusieurs fois réédité) d'Alexander Adam, ou plus exactement de sa traduction sous le titre *Antiquités romaines, ou Tableau des mœurs, usages et institutions des Romains* par Emmanuel de Laubespain (1818). Très admirateur de la somme magistrale d'Alexander Adam, Hoffman en soulignait l'utilité pratique: grâce à lui, le lecteur était informé des jeux, des repas, ou encore des... costumes antiques. Cette question du vêtement était alors prétexte, chez Hoffman, à un véritable vertige énumératif, une griserie verbale:

Il n'y a pas un écolier qui, interrogé sur le costume des Romains, ne vous cite la toge, la tunique, la prétexte, et même, quelquefois la *ceinture gabine*; mais demandez-lui en quoi différaient les manteaux nommés *pallium*, *paliolum*, *paludamentum*, *tarentina*, *palla*, *amiculum*, *penula*, *himation*, *tribonium*, *sagum* et *gausapa*; quelle est, parmi les tuniques, la forme de la *regilla*, de la *mendiçula*, de la *ralla*, de la *spissa*, du *supparum*, du *subminium*, du *cumatile*, du *plumatile*, du *cerinum* ou du *melinum*;

<sup>1</sup> Nous renvoyons, pour cette question du vocabulaire spécialisé, à notre étude sur «Le lexique latin dans quelques romans antiquisants» (David-de Palacio 2005: 67).

parmi les coiffures, la différence de la calantica, de la mitra, du flammeum, du caliendrum, de la calyptra; dans les bracelets, celle du psellion, du clydone, du brachionisteo, de l'armilla, du smalium et du dextrocherium; dans les chaussures, comment distinguer le knemis du calceus, du pero, du mulleus, du phæcasium; la caliga, de la crepida, de la baxea, de la gallica; le sandalium, du campagus, du compes, de l'ochrea et du soccus? Les Romains avaient-ils des chemises? s'ils n'en avaient point, que dois-je entendre par indusium, interula, subucula, mots qui signifient tunique intérieure? Tous les Romains qu'on nous représente ont la tête nue: alors que faisaient-ils du pileus, du cucullus, du bardo-cucullus, de l'apex, du galerus, du petasus et de la causia? Le petit savant se taira, ou ne fera que des réponses obscures. Tous ces mots dont je viens d'effrayer le lecteur ne forment pas la dixième partie de ceux que j'ai recueillis de différents ouvrages. (Hoffman 1823: 363).

La caractéristique du roman antiquisant fin-de-siècle consiste précisément à insérer une partie de ces termes dans la fiction, pour un effet de réel ou de pittoresque. Dans la majorité des cas, loin du pastiche façon Rachilde ou Jarry, les auteurs jouent sérieusement le jeu, et se contentent de prélever certains termes, d'ailleurs récurrents, en de non moins sérieuses *Antiquités* romaines ou grecques. Précisons que, là aussi, l'intertextualité avec l'antique pouvait servir les modernes, bien que de toute évidence ce soit plutôt de seconde main, *via* des compendiums, que ces connaissances soient parvenues aux romanciers. La source latine la plus probante, celle qui sert du moins à des érudits comme Alexander Adam plutôt qu'à leurs épigones amateurs de fictions, est l'*Epidicus* (II, 2) de Plaute, dont le «Doctor in Law» s'était sans doute inspiré:

EPIDICUS

*Quid? istae quae vesti quotannis nomina inveniunt nova?  
Tunicam rallam, tunicam spissam, linteolum caesicium,  
indusiatam, patagiatam, caltulam aut crocotulam,  
subparum, aut subnimium, ricam, basilicum aut exoticum,  
cumatile aut plumatile, cerinum aut melinum: gerrae maxumae.  
Cani quoque etiam ademptum 'st nomen.<sup>2</sup>*

---

2 «Et ces femmes, quels nouveaux noms n'inventent-elles pas tous les ans? la tunique transparente, la grosse tunique, la robe à franges, à chemisette, la robe brodée, la jaune-souci, la safran, la jupe de toile ou de gaze, la robe montante, la négligée, la royale, l'étrangère, la vert-de-mer, la festonnée, la jaune de cire, la jaune de miel, et tant de fariboles. Elles ont été jusqu'à prendre un nom de chien?» (Plaute 1865: 349-350).

En réalité, ce n'est peut-être même pas dans les Dictionnaires des Antiquités, tel celui d'Anthony Rich, ou celui de Cagnat et Goyau, que les romanciers vont puiser leurs descriptions, mais dans un ouvrage en plusieurs volumes, sorte d'encyclopédie sous forme romancée (et épistolaire), le célèbre *Rome au siècle d'Auguste, ou Voyage d'un Gaulois à Rome à l'époque du règne d'Auguste et pendant une partie du règne de Tibère* de Charles Dezobry (1847), et maintes fois réédité, dont la lettre XCVI a été fréquemment démarquée.

Tous les genres de tissus, toutes les nuances de couleurs, et surtout la pourpre, entrent dans la confection de leurs vêtements. Je ne sais combien de sortes de robes Napé ne m'a pas fait voir ou nommées; dans le nombre, j'ai retenu les noms suivants: la *Régille*, la *Mandille*, l'*Impluviate*, la *Tunique transparente*, la *Tunique épaisse*, le *Linon festonné*<sup>3</sup>, l'*Intérieure*, la *Chamarrée*, la *Violette*, la *Safranée*, le *Pardessous*, le *Manteau*, la *Royale* ou l'*Étrangère*, la *Plumetée*<sup>4</sup>, la *Jaune-cire*, la *Jaune-miel*, la *Myconienne*. La *Régille* est une grande tunique droite<sup>5</sup>; l'*Impluviate*, une espèce de toge féminine de forme carrée, comme l'impluvium d'une maison<sup>6</sup>; la *Chamarrée*, une tunique à fleur d'or ou de pourpre; la *Plumetée*, une tunique avec des broderies d'or légères comme des plumes. Voilà tout ce que me fournit ma mémoire sur les formes et les ornements variés de ces habits de caprice, qui sont comme une image de l'esprit mobile et changeant des femmes, mais cependant ne font pas oublier l'habit de caractère des Romaines, la *Stole*, longue robe blanche qui, inventée dès les premiers siècles de Rome, conserve encore dans sa forme toute la modestie des temps antiques. Elle descend jusqu'à terre et couvre même la moitié des pieds. Les matrones ont seules le droit de porter la *stole*; elle est interdite aux courtisanes. (Dezobry 1847: 9)

La *Rica*, la *Chamarrée* et la *Régille* connaîtront un succès particulier dans le roman antiquisant vers 1900.

La mise en scène est bien toujours la même. Dans l'*Orgie romaine* de Castanier (1910: 150-151), telle une actrice dans sa loge, Messaline se prépare au travestissement de son identité. Mais la présence des esclaves constitue une sorte de chœur permettant à la fois la mise en valeur de l'héroïne et l'énoncé des vêtements choisis. Cette mise en discours du vêtement se fait

---

3 «découpé» dans la réédition de 1870.

4 Important ajout de 1870: «la *Rica*, un grand voile de pourpre, à franges, qui couvre la tête et les épaules».

5 «blanche et rayée de bandes jaunes», ajout de la réédition de 1870.

6 «L'*Intérieure*, une tunique de dessous», ajout de la réédition de 1870.

en deux temps: au sein de la diégèse, l'impératrice s'adresse à un figurant, rendant ainsi comme naturel car oralisé dans la conversation quotidienne le terme précis désignant la pièce de tissu. Mais ensuite, le narrateur extradiégétique reprend et commente les mots techniques. Or la description de la Rica par cette 'voix off' reprend mot pour mot celle de la réédition de 1870 de l'ouvrage de Dezobry...

### 3. LA VÊTURE, SIGNATURE D'UN PERSONNAGE ANTIQUISANT: MATRONE, VESTALE, PUELLA OU PROSTITUÉE

La valeur de révélation / dissimulation du vêtement prend dans le roman antiquisant une signification particulière. Faute de temps et d'espace, nous n'évoquerons pas la question de la perruque, dont on sait pourtant l'importance pour Messaline, fausse blonde avant l'heure... *Corymbions* et *galérics* font ainsi partie de la 'panoplie' de Messaline, qui opte, chez Castanier, pour un galérics de couleur *rousse*. Le «galero» lui permettait simultanément de cacher son identité impériale et d'emprunter celle d'une courtisane. Juvénal nous montre la *meretrix Augusta*, dans la satire VI, portant un *nocturnos cucullos* et pénétrant au lupanar «nigrum flavo crinem abscondente galero». L'épisode récurrent de Messaline quittant le palais impérial à la barbe de son époux endormi, pour aller se prostituer dans les bouges de Suburre, ramène inmanquablement les mêmes étapes, et les mêmes objets, dont la perruque blonde (symbole de fausseté et d'une préciosité au rabais) et le manteau dissimulant la nudité. On sait l'importance de la «Messaline blonde» (moderne) dans l'œuvre de Houssaye par exemple. Cette blondeur factice illumine le roman antiquisant, jusqu'à une date tardive. Un petit détour par le roman antique allemand nous servira d'exemple:

«Was sagst du zu dieser Perücke? Steht sie mir gut zu Gesicht? Blond. Sonst bin ich ja immer schwarz. Meinst du, man erkennt mich? Und wenn! Jetzt komm!»

[...] Messalina wirft Kapuze und Mantel von sich. Ist nackt. Nackt wie die Dirnen auf hohen Stühlen vor den Bordellen. Steigt auf den Stuhl; stellt sich aus! Heh da! Du! Du gefällst mir! Komm zu mir!

Sie hat die Brüste vergoldet. Der Goldschmuck im Fackelschein glänzt auf der nackten Haut. [...]

Sie schlägt die Kapuze des Mantels, der ihr um den Leib liegt, hoch. Die blonde Perücke ist verdeckt. Vom Gesicht sieht man nur noch die Augen. (Stadelmann 2004: 194-195)



Si le vêtement se fait masque dans le cas de Messaline, il peut tout aussi servir, à l'inverse, de marqueur identitaire. Porter tel ou tel vêtement, mais aussi refuser de le porter, se voient conférer une signification sociale ou psychologique, que l'auteur, non sans didactisme, explicite volontiers pour son lecteur. Par exemple, telle héroïne d'un roman de Boyer d'Agen, *Ave Caesar!* (1900), marque son reniement d'un passé scandaleux par la réitération de la négation: Ahénobarba «ne possédait ni fibule ni agrafe de prix, depuis le désastre de Domusculum où tous les bijoux précieux de l'ancienne hétéaire étaient heureusement restés ensevelis, elle portait sa robe patagiata simplement enveloppée dans l'hymation [sic] qui lui servait de peplos et la drapait tout entière» (Agen 1925: 126). La longueur de la robe la dérobe ainsi aux regards. Dans le même roman, les servantes du banquier Jucundus à Pompéi sont «en tunique courte ou *crocota* et les seins découverts que bandait la *fascia* en guise de corset» (187). Rappelons-nous, d'ailleurs, que Publius Clodius Pulcher, à en croire Cicéron dans *Sur la réponse des haruspices*, s'était déguisé en femme en revêtant la «*crocota*» (tunique de couleur safranée) pour parvenir auprès de la femme de César. Ce scandale de «genre» apporte ainsi à la mention de la *crocota* des connotations négatives supplémentaires. Quant à Messaline, dans le même roman, «le péplos à laticlave librement ouvert autour des seins pour indiquer son origine consulaire, elle n'avait de beau que deux yeux ardemment souverains et souverainement efféminés» (209). Certes, «*homo sum*»<sup>7</sup> s'écrie la catin éhontée de la satire VI, mais le choix d'«efféminés» plutôt que «féminins» ne laisse pas de surprendre.

Ainsi se dessine une bipolarité des types antiquisants: d'un côté, vierges et matrones se dissimulent derrière des stolas blanches, généralement de laine, rarement précieuses. De l'autre, les femmes légères ou les femmes fatales, au premier rang desquelles Messaline, multiplient les étoffes précieuses et transparentes, avant de se dévêtir. Évidemment, au sein d'un roman consacré à Messaline, comme celui, éponyme, de Nonce Casanova, le contraste n'en a que plus de sens. La vierge chrétienne Coelerina s'y sent coupable d'être bien parée à côté de Servinius en haillons. «Les fibules d'argent ciselé qui, aux épaules, retenaient les bords de sa palla, lui furent odieuses; elle eut un mouvement pour arracher son superbe collier étrusque: trois rangées de boules d'or qui alternaient avec des têtes de chimères cornées d'émail, – ainsi que les fils de bronze alourdis de cornalines gravées dont s'ornait la délicatesse ravissante de ses poignets» (Casanova 1902: 17). Quant aux matrones, elles se dissimulent entièrement sans jamais jouer sur la transparence. La «candeur» est ici encore marquée par la couleur des vêtements comme des chausses. Ainsi, dans *L'Orgie romaine*, «de sages matrones s'avançaient, d'une allure sévère, au milieu de gardiens et de femmes, qui empêchaient la foule d'approcher de leurs maîtresses: ces épouses de chevaliers ou de sénateurs portaient une *stola*, ou longue tunique blanche,

7 Sur cette inversion, voir Palacio (1981: 225; repris dans Palacio 1994: 125-126).

descendant jusqu'aux pieds, chaussés du *soccus*, brodequin de peau blanche; elles s'enveloppaient, en outre, d'un ample manteau, la *palla*, qui dissimulait leur taille, et dont la partie supérieure couvrait leur tête; quelquefois même, un voile cachait à demi leur visage» (Castanier 1901: 84). Cette répartition tranchée des rôles, dans le roman antiquisant, permet de faciliter le repérage du lecteur dans un réseau de significations qui lui est *a priori* étranger. C'est pourquoi on la retrouve à l'identique dans le roman hellénisant, par exemple. À Athènes, selon Albert Du Bois, «on reconnaissait les courtisanes à leur visage découvert et à leurs tuniques étroites, fendues sur la cuisse jusqu'à la ceinture. Les femmes mariées avaient la tête enveloppée d'une épaisse calyptra, qui ne laissait voir que leurs yeux» (Comte Du Bois s.d.: 181).

Le rapport au vêtement conditionne ainsi la répartition des types antiquisants, des fantasmes associés aux différentes imagos féminines favorisés par ce genre de roman. Ainsi, alors que Messaline passe son temps à offrir sa chair nue en pâture à Suburre, la vierge chrétienne Filiola, dans *L'Orgie latine*, «rougit, parce que sa subucula s'était un peu défaite, laissant apercevoir un coin d'épaule et la rondeur de son jeune sein» (Champsaur 1903: 172). Le jeu avec ces codes, avec leur transgression, représente d'ailleurs une forme de connivence possible avec un lecteur au fait de ces conventions. Ainsi, dans le poème «Messaline» des *Femmes antiques* (1892) de Jean Bertheroy, quand Messaline sort pour se livrer à ses débauches nocturnes, elle dévêt «la stole aux plis sacrés» pour revêtir «le manteau luisant des jeunes courtisanes» (1892: 86-87).

#### 4. MESSALINE EST NUE

##### 4.1 ÉLOGE DE LA TRANSPARENCE

«L'Impératrice nue»: tel est le *leitmotiv* désignant Messaline dans *L'Orgie latine* de Champsaur, qui en justifie l'appellation par la dénomination d'un «poète satirique», au début du roman. C'est en effet Juvénal qui stigmatise celle qui se prostitue «toute nue, / D'un simple réseau d'or la gorge retenue» (*Tunc nuda papillis prostitit auratis*: satire VI, 122, in Raoul 1826: 123). Pourtant, la nudité de Messaline et de ses semblables n'est que la finalité d'un processus en soi beaucoup plus intéressant pour l'économie romanesque, un processus dont la première étape est un jeu sur la transparence du vêtement. Dès 1856, dans l'opuscule consacré aux *Romains de la Décadence*, Paul Saint-Olive voit dans cette «mode des femmes de la décadence romaine» un évident symptôme de déclin des sociétés et, pratiquant l'analogie, n'hésite pas à rapprocher ces antiques Décadentes des effrontées Parisiennes du XIX<sup>e</sup> siècle. Trop heureux de convoquer Pétrone, pourtant peu susceptible de pudibonderie, pour étayer ses dires, «Est-il permis de vêtir sa femme avec

un tissu de vent, et de la montrer publiquement nue à travers un brouillard de lin?» (*Ibidem*), Saint-Olive poursuit en comparant les Romaines aux *lorettes*. «Le but de ce vêtement, diaphane comme le verre, était de laisser voir l'ensemble, en le gazant légèrement; mais ce que nos contemporaines veulent bien découvrir est sans voile: il y a compensation» (Saint-Olive 1856: 17). Et de décrire ces étoffes transparentes, ces tuniques qu'étaient la «*nebula linea*» et les étoffes de Cos. «Ces robes légères, inventées par le luxe et la lubricité, *lubrica coa* – Pers. V 135 –, ont été certainement un grand moyen de décadence morale: *indue me cois, fiam non dura puella* – Propert. IV 2, 23 –. Julie, fille d'Auguste, célèbre par son esprit et ses dérèglements, était probablement parée du *ventum textile* lorsqu'elle se présenta, un jour, devant son père, avec un vêtement dont l'indécence le scandalisa – Macrob. Saturn. II 5» (20).

Convaincus du potentiel de ces suggestives étoffes, les romanciers usent abondamment de ce vêtement susceptible de développements métaphoriques et poétiques. Les danseuses de Pompéi de Jean Bertheroy ne se font pas faute d'y recourir. L'une porte la fameuse «tunique transparente, faite de ces tissus tellement légers qu'on les disait en toile de verre ou tramés seulement de l'air du temps», l'autre «un long pallium, verdâtre et liquide comme les flots de la mer» (1899: 44). Dans les deux cas, la comparaison avec les éléments dote la description d'un supplément de poéticité. L'image de l'air du temps est d'ailleurs reprise à la fin du roman lorsque, pour séduire son amant Hyacinthe, l'héroïne «alla chercher ses tuniques de danseuse, dont le tissu plus léger que l'air du temps l'enveloppait d'un transparent réseau, d'une vapeur aérienne» (285). Nous avons ainsi affaire à une séance d'habillage, et non de déshabillage, mais dont la portée érotique est bien assurée par la suggestion de l'étoffe transparente, l'accumulation de tissus éthérés ne déguisant pas le corps, mais l'habillant de nuances: vert, blond, rouge.

Il n'est pas jusqu'aux jeunes filles enlevées à leurs parents pour satisfaire aux désirs libidineux du caprén Tibère qui ne soient, nécessairement, revêtues de la fameuse transparence de Cos, encore une fois objet d'une comparaison... aérienne: «leurs vêtements courts et transparents, qui les couvraient à peine, excitaient la vue; ils étaient faits d'un tissu d'Orient, fin comme la brume, et brodé de dessins d'or et de pourpre...» (Kraszewski 1902: 65). Enfin, le roman hellénisant fait moins que tout autre, évidemment, l'économie de cet produit national! Dans *Athénienne*, «Enveloppées de transparentes draperies de Cos, un troupeau d'esclaves prostituées s'avancait lentement» (Comte Du Bois s.d.: 181).

#### 4.2. UNE DESCRIPTION CINÉTIQUE DE L'EFFEUILLAGÉ

Au terme de cette évocation des principales fonctions du vêtement féminin dans le roman antiquisant, insistons sur le caractère nécessaire, et

non superflu, de ces habillages et déshabillages, qui peuvent courir sur plusieurs pages, voire plusieurs chapitres, et parfois même, considérés plus attentivement, se lire à l'échelle du roman tout entier, comme une mise à nu accompagnant la lecture. Le jeu de déchiffrement du voilement/voilage féminin présente alors des analogies avec le décorticage des signifiants latins, de l'ignorance à la connaissance *via* la résistance du corps et du corpus. On sera sensible à tous les mouvements qui accompagnent cette 'délivrance'. La vision amoureuse, qui prélude à la nudité, associe harmonieusement le vêtement, la femme en marche et le sourire. «Drapée dans une stole couleur de flamme, bordée d'une guirlande de fleurs brodées, si légère qu'on ne savait si elle l'habillait ou la moulait, de sa démarche souple et rythmée, elle s'avança vers lui un sourire aux lèvres» écrit par exemple Henry Mirande (s.d.: 173). Plus loin, Catulle revoit dans sa mémoire Lesbie «dans sa tunique mauve qui dévoilait la splendeur de son corps, avec des fleurs dans ses cheveux noirs, s'avançant vers lui et lui souriant» (173, 222). Dans les deux cas, la séduction est *in progress*, la progrédience complète la tunique safranée ou mauve, qu'elle 'anime' en quelque sorte.

Mieux, les romans consacrés à Messaline semblent se tisser sur une trame sous-jacente que constitue la dynamique nudité / habillage / déshabillage / nudité. Suivons ces étapes dans *Messaline* de Nonce Casanova. Messaline commence par rejeter sa «cyclas violette» pour séduire Servinius: «Messaline est nue, nue avec, sur sa nudité agitée de prêtresse priapéenne, l'accablement enchanté des parures qui l'illuminent» (Casanova 1902: 123). Un peu plus loin, au début du chapitre V (171-176), intitulé «Messaline»: «Elle s'est fait revêtir de sa plus magnifique stola, de la stola de toile syrienne trempée en des opales fondues» (*Ibidem*). Ensuite, au cours d'une longue séance de toilette, passivement, elle «s'est fait broder en soie rouge, sur sa subucula de nuit l'effigie de Vénus auréolée d'ithyphalles» (*Ibidem*), poser son caliendrum blond, et vêtir de «la rica chamarrée dont l'Augusta s'enveloppe chaque soir» (*Ibidem*). Mais cette longue phase d'habillage aboutit, soudain, à la dynamique inverse, uniquement motivée par l'impatience libidineuse du personnage. «Puis l'augusta a un si brusque secôûment que la cathèdre craque, que le spathalium de son poignet gauche, sa bullula de sardoines, son torquis brachialis, ses dextrales, ses periscelis, tintent comme un psaltérium [...] Elle désire que Myrthale la mette nue. Aussitôt les doigts habiles de l'esclave effleurent l'or des fibules, les pierrieres du limbus; – la tunique intime, la paragauda glissent avec un doux bruissement de soie, et la nudité de l'Augusta apparaît, si superbe, si saturée de splendeurs qu'un éblouissement tremble aux dorures du recessus» (*Ibidem*). Le 'désir' de Messaline est d'être 'mise nue', sinon mise à nue, après avoir subi l'habillement. Le parcours de lecture se fait d'une nudité à l'autre, en quelque sorte, comme si la nudité, terme du parcours livresque

et amoureux, ne pouvait être statique, mais cinétique. Significativement, on l'aura noté, la nudité initiale est dite «agitée». Comme pour confirmer cette implacable mécanique, façon Tantale ou Danaïdes, deux pages plus loin Messaline réitère son éternelle demande: «“Rhabille-moi, Myrthale...” L'esclave attache autour du corps de Messaline un strophium à glands d'argent et rétablit l'admirable aspect des soies dorées» (178). Ordre et désordre, en quelque sorte, l'un succédant à l'autre jusqu'au chaos final. On aura noté, en passant, l'insertion comme naturelle du vocabulaire technique latin, qui ne figure même pas en italiques.

*La Chimère. Pages de la Décadence*, roman que Louis Dumont consacre à Messaline, dessine également le parcours d'un délestage du vêtement, comme si l'Impératrice n'accomplissait sa vraie nature qu'en apparaissant enfin nue. Le texte se lit en même temps que l'impératrice se dénude, tendant vers un dépouillement ultime. Dans l'un des chapitres liminaires, «Suburra», la transparence est encore de mise mais le voile couvre intégralement le corps. «Recouvert en entier par la stola, son corps se devinait – à travers le tissu – un long et souple calice de chair en offrande» (Dumont 1902: 39). Quand Messaline ordonne à son esclave de l'habiller, c'est uniquement pour courir se dévêtir plus vite à Suburre. Là encore, le vêtement dément par sa transparence sa fonction de protection: «autour de son corps miraculeux, elle drapa brusquement une longue étoffe transparente de lin vert brochée d'iris à larges feuilles» (90). Neuf pages plus loin, Messaline se dévêt enfin («elle fut nue – nue entièrement dans ses cheveux dénoués et sous ses bijoux»: 99), comme si son identité, sa seule raison d'être étaient cette nudité. Au terme de l'orgie, «avec un long soupir de regret, elle s'arracha à la volupté magnifique des étreintes. Et – se drapant à la hâte dans l'étoffe verte» (101). La dynamique se retrouve tout au long du roman. Ainsi, lors d'un banquet, Messaline doit supporter sa – certes transparente – vêtue: «Son corps admirable – sous la transparence d'une longue tunique de soie blanche – révélait la splendeur harmonieuse de ses lignes» (126), mais au terme du roman l'impératrice libérée par le départ de Claude proclamera sa loi, loi de nudité; «Messalina, intentionnellement, avait spécifié que cette fête, étant une fête de Beauté, aucun vêtement, si léger, si transparent fût-il, ne serait admis» (229), avant d'apparaître une fois ultime, sorte de divinité que la mort va faucher: «l'Impératrice venait de surgir, nue» (267).

Même Jarry n'échappe pas à ce parcours obligé dans sa propre *Messaline*. La «catin Auguste» se rend au bordel «déguisée par un très vaste manteau de pourpre sombre dont chaque pli est une gouttière de ténèbres, dans le noir de son capuchon où sa perruque blonde (Messaline est brune) allume une étoile» (Jarry 1901: 14). La modernité de Jarry se lit dans son refus de la définition précise et latine de la parure: seul le clair-obscur symbolique (où l'on retrouve l'or faux du *galero*) compte ici. À la fin du roman,

c'est nue qu'elle se montre à Silius: «Messaline était venue toute nue», et Jarry commente: «L'étoffe qui caressait son corps pouvait être dite en tout temps le manteau de Suburre, car la perruque d'or était superflue à la faire courtisane» (166).

Le constat est-il le même pour la Grèce? Il semble bien que oui, même si la plus grande diversité des personnages et des époques de référence rend la scène moins systématique. Point de Messaline, pour la Grèce, mais néanmoins quelques personnages récurrents, telles Phryné ou Sapho. Les fantasmes de Nonce Casanova ne s'attachent pas uniquement à Messaline. Dans *Sapho*, l'imaginaire du vêtement emprunte les mêmes voies de l'habillement et du déshabillage. Rêvant à ses amours avec Phaon, Sapho se joue une scène qui n'est que vision: «Je la revêtirai de nouveau cette chitonique jaune qu'il aimait parce qu'il l'avait mouchetée lui-même de pourpre avec des gouttes de son sang; et il m'agrafera des milliers de fois encore ma sphendonê de perles roses dont il voulait me voir parée pendant nos étreintes!...» (Casanova 1905: 41). On retrouve le jaune, le rouge sang, couleurs pompéiennes déjà précédemment rencontrées... De même, l'attendue transparence ne manque pas au rendez-vous. «Elle n'est vêtue que d'une tunique ionienne si transparente qu'on peut à travers voir que sa chair est toute grenue et trépide en des frissons de fièvre» (47). La tristesse de l'abandon de Sapho par Phaon s'exprime à travers l'opposition entre ce dépouillement et les vêtements épars, signe d'une profusion bien décadente:

Et c'est aussi un éparpillement de vêtements magnifiques, froissés, souillés, semble-t-il, par l'effluve de désespoir qui plane, comme se courbent, s'effeuillent, se fanent, les fleurs somptueuses d'un parterre dans une atmosphère d'orage. Ici sont des strophions étoilés de pierreries, une zona décorée de drachmes, un himation de soie bleue, des tuniques podères aux broderies étincelantes, une chloène à glands d'argent, un catastictos admirable sur lequel resplendit en fils d'or le sourire glorieux d'Hélios; et, là, traînent les chlamydes majestueuses. (49)

À la fin du livre, quand Sapho noie son chagrin dans l'ivresse et l'orgie lesbienne, seule la nudité peut l'habiller, à l'instar de Messaline:

«Qui m'a pris mon himation?... Ah! Ah! Ah!... Vous avez bien fait... J'aime être nue!... La nudité est le vêtement des dieux... La peau est une tunique que Zeus tisse avec les rayons qui jaillissent de sa gloire... J'aime être nue!... Va, ô Jason! monte sur le navire Argo à la proue splendide et conquiers la toison d'or du bélier céleste!... Fais-en des tuniques pour les sénateurs,

les prêtresses de Déméter, ou les otacoustes... Ils ont besoin de recouvrir leur laideur, leurs seins plats, ou leurs visages hypocrites... Nous, nous n'en voulons pas... Nous sommes les Muses aux chants ambrosiens: le regard des dieux nous habille!...» (249)

La référence mythologique et le cadre hellénique nuancent toutefois la nudité grecque. À la différence de Messaline, la nudité de Sapho n'a rien de luxurieux, elle révèle la beauté plastique associée dans l'esprit fin-de-siècle à l'imaginaire de la Grèce, fort différent (voir le néo-hellénisme d'un Louÿs) des perversités romaines. Même constat d'un itinéraire identique vers la nudité, mais plutôt dans le sens d'une épuration que d'une décadence, dans *Phryné*, du même auteur, également sous-titré «roman de la Grèce antique». Au terme du roman, l'épisode célèbre du jugement de l'aréopage justifie pleinement la scène de déshabillage. Phryné a choisi, pour paraître devant ses accusateurs, une tenue fort modeste: «un chiton violet, très simple, ouvert de la ceinture à la cheville, sans broderies, avec seulement une grappe de perles qui en retenait les bords, sur l'épaule droite» (Casanova 1911: 293). C'est alors qu'Hypéride commet le geste qui révèle la vérité toute nue: «il se retourna, ses bras s'abattirent sur Phryné, toujours immobile et pensive, arrachèrent brusquement le chiton violet dont elle était vêtue; la grappe de perles sauta, alla rebondir sur la table de justice, tinta contre les urnes» (297). L'attitude mélancolique et passive de Phryné s'oppose ici à l'acte autocomplaisant, triomphant et narcissique de Messaline. La beauté nue de Phryné, comme la décence de sa tenue, accompagnent, et dans une certaine mesure revêtent, sa pensée... Elle n'est pas un corps, elle est aussi une Psyché. Symboliquement, vêtement et parure ne se contentent pas d'habiller le corps, ils vont 'rencontrer' la justice et la loi, avec lesquelles la beauté n'entre plus en conflit. La mise à nu de Phryné, comme de Sapho, célèbre la vie. Dans le cas de Phryné, le nu est même synonyme du vrai, et non du factice. À l'inverse, la nudité de Messaline conduit le plus souvent à la destruction. Ainsi, la dynamique du déshabillage peut se faire déceptive, soit que Messaline échoue dans son dessein, soit qu'au contraire son habileté à user du vêtement et du dénudement possède des traits mortifères. C'est en cela aussi que le roman antique latinisant se voit conférer des traits décadents. Dans *L'Orgie latine* de Champsaur, l'issue du roman propose une scène plus longue, empreinte de «suspense érotique», confrontant l'Impératrice nue au vertueux Sépéos qui se refuse. Le déshabillage se fait progressif, mais se solde par l'échec de l'impératrice. En voici les principales étapes:

Les regards de Sépéos, hardiment, soutenaient le feu des prunelles de l'Omnipotente. Splendidement *drapée dans une palla*

*amarante et violette*, où des oiseaux d'or, aux yeux de pierreries sertis en l'étoffe, s'éployaient, l'Augusta semblait, avec son visage fardé, une divinité lascive.

– Ta liberté, ta vie, Sépéos, valent bien l'étreinte de ces bras impériaux... Ne le penses-tu pas?

Entr'ouvrant sa palla, d'un geste lent et gracieux, *elle laissa glisser une tunique de lin de Cos, albe et bordée de pourpre, si fine qu'elle était transparente*. Cette chute, comme de pétales de roses blanches, découvrit l'épaule droite, l'aisselle épilée et un peu de son sein, dont la pointe jaillit. Sépéos gardait le mépris dans ses yeux. Puis, Messaline, ayant laissé choir à ses pieds *ce petit nuage clair, qui la cachait à peine, elle écarta* derrière elle, – sur les promesses de ses yeux, de sa bouche, de sa langue un instant dardée, sur tout l'éventaire de son corps luxurieux, – *sa palla de sindon amarante et violette*; un instant, le jeune gladiateur se détourna à demi pour ne pas voir cette tentation, puis il la contempla paisiblement, avec tes prunelles ennuyées d'un soldat de garde sur une place publique. [...]

L'Impératrice nue, haletante de désir, énervée, humiliée dans son orgueil de femme et de divinité, devant ce mâle superbe et stupide, incapable de la comprendre, restait là, impuissante, [...]. Avec un ardent désir de défi voluptueux, encore plus nue, son collier *tombé à terre sur la tunique de lin de Cos, piétinée, fripée, déchirée, sa palla de sindon amarante et violette rejetée* sur les dalles, elle le fixait, les yeux câlins, les lèvres frémissantes. (Champsaur 1903: 222-229)<sup>8</sup>

On notera, ici encore, la façon dont les éléments du vêtement (dont l'inévitable étoffe transparente de Cos), portés, délaissés, foulés aux pieds, éventuellement remis, dynamisent une scène descriptive. Les pièces de la parure deviennent des acteurs à part entière. Mais la dramaturgie de la scène échoue, ni la tunique transparente de Cos, ni l'ouverture de la palla ne produisent l'effet désiré. Peut-être le *leitmotiv* de la palla de sindon amarante et violette, sorte de touche picturale à valeur synesthésique, porte-t-elle trop de signes mortifères, entre le violet décadent et l'étoffe, ce sindon rappelant la matière du linceul christique... Et de fait, le refus de Sépéos de succomber aux charmes voilés et dévoilés de Messaline lui vaudra la mort.

---

8 Je souligne.





Illustration d'Auguste Leroux pour *L'Orgie latine*  
de Félicien Champsaur (1903)

Avec Messaline, Éros et Thanatos se rencontrent dans la scène d'effeuillage. Champsaur ne s'y trompe pas, qui exporte cette scène privée dans l'espace public du cirque romain, où tous les regards convergent en principe vers le centre. Ici, l'œil se fait instrument de mort au même titre que le glaive, saint Augustin ne s'y était pas trompé. Dans l'espace proprement scénique du cirque, le déshabillage de Messaline provoque la distraction fatale du gladiateur. La dimension spéculaire des regards entraîne l'inversion du spectacle; Messaline suit des yeux le gladiateur qui lui-même la contemple fasciné. Le dénouement se fait dans le «dénouage» d'une *subucula* améthyste...

L'Impératrice suivait la lutte de ses yeux fixes où des lueurs s'attisaient. Elle vit Manechus serré de près, parant précipitamment des coups sans merci.

Messaline dénoua le lacet de filigrane d'or de sa subucule brodée: – J'étouffe! – murmura-t-elle.

Mabra, l'Égyptienne, écarta la stola et la palla d'or. Et Messaline, d'un geste lent, défit un peu son dernier voile sur sa poitrine, et, juste au moment où Manechus, comme pour une invocation muette, offrant sa mort ou sa définitive victoire, levait la tête vers Elle – qui le regardait et lui souriait – rien que pour lui, dans

l'ombre d'améthyste du vêtement, Elle montra son sein nu. [...] Manechus, frappé dans cette seconde de distraction, était tombé, comme un pilier s'écroule. Du sang giclait en flot pourpré sur sa poitrine trouée, malgré la cuirasse qu'un coup d'épée formidable avait crevée. Le Roi du glaive, vaincu enfin, tué par la splendeur fatale de l'Impératrice Nue, fascinatrice d'hommes, était allongé sur le sable. (209)

Messaline découverte, c'est la peau nue du mâle déchu qui se couvre de pourpre... ultime enveloppe entre l'être et le monde, entre l'extérieur et l'intérieur, voilant jalousement les tréfonds du moi, interdisant l'investissement des autres dans la citadelle du moi! Quoique... si «la peau est une tunique», comme le proclame Sapho dans le roman de Nonce Casanova (1905: 249), n'est-il pas tentant de rêver arracher cette ultime tunique de Nessus?... La littérature du tournant du siècle ne s'est pas privée de ce fantasme non plus, depuis la Nyssia du «roi Candaule» de Gautier, voulant s'arracher la peau pour effacer la souillure imprimée par les yeux de Gygès, cette peau brûlée par le regard du désir, «comme la tunique imprégnée de la sanie de Nessus», jusqu'aux histoires d'amour tragique où la peau de l'être aimé paraît aussi amovible qu'un vêtement<sup>9</sup>...

## RÉFÉRENCES BIBLIOGRAPHIQUES

- Agen B. de, 1925, *Ave Caesar!*, Paris, Société moderne d'impression et d'édition, (pré-publication dans la «Nouvelle Revue» en 1900).
- Bertheroy J., 1892, *Femmes antiques*, Paris, Librairie L. Conquet.
- , 1899, *La Danseuse de Pompéi*, Paris, Ollendorff.
- Casanova N., 1902, *Messaline*, Paris, Ollendorff.
- , 1905, *Sapho, roman de la Grèce antique*, Paris, Ollendorff.
- , 1911, *Phryné, roman de la Grèce antique*, Paris, Ollendorff.
- Castanier P., 1901, *L'Orgie romaine*, Paris, Borel.
- Champsaur F., 1903, *L'Orgie latine*, Paris, Fasquelle.
- Comte Du Bois A., s.d. [1897], *Athénienne*, Paris, Dentu.
- Corbel H., 1898, «VI, À Cynthie», in *Sonnets romains*, Paris, Bibliothèque du «Franc-parler»: 17-18.
- David-de Palacio M.-F., 2005, *Reviviscences romaines: la latinité au miroir de l'esprit fin-de-siècle*, Berne, Peter Lang.

9 Par exemple, dans le roman *La Page blanche. Roman anténuptial* d'André Ibels, Jacques, le mari jaloux, arrache le corsage, puis le cache-corset de sa femme, et ajoute «tiens, tiens et je regrette de ne pouvoir t'arracher la peau et le cœur» (1924: 197).

- Dezobry C., 1847, *Rome au siècle d'Auguste, ou Voyage d'un Gaulois à Rome à l'époque du règne d'Auguste et pendant une partie du règne de Tibère de Paris*, Paris, E. Magdeleine et C<sup>ie</sup>.
- Dumont L., 1902, *La Chimère. Pages de la Décadence*, Paris, la Plume.
- Guerlin H., 1907, *La Petite Patricienne*, Tours, Mame et Fils.
- Hoffman F.-B., 1823, *comte rendu de «Antiquités romaines, ou Tableau des mœurs, usages et institutions des Romains» par Emmanuel de Laubespain (1818)*, in *Le Propagateur, recueil sténographique d'éloquence, de littérature et d'histoire*, Paris, Imprimerie ecclésiastique de Beaucé-Rusand.
- Ibels A., 1924, *La Page blanche. Roman anténuptial*, Paris, Fasquelle.
- Jarry A., 1901, *Messaline, Roman de l'ancienne Rome*, Paris, Éditions de la Revue Blanche.
- Klein F., 2010, *Amores picti et scriptæ puellæ chez Properce et Ovide: questions d'esthétique et regards sur la λεπτότης callimachéenne*, in *Métamorphoses du regard ancien*, Nanterre, Presses universitaires de Paris Ouest, en ligne: <http://books.openedition.org/pupo/1623> (consulté le 19 mars 2013).
- Kraszewski J.I., 1902, *Villa Jovis. Tibère à Caprée*, Paris, Éditions du «Carnet», (1857; trad. de L. de Broeker).
- Mirande H., s.d., *Baisers de Lesbie. Amours antiques*, Paris, L'Édition Moderne.
- Palacio J. de, 1981, *Messaline décadente, ou la figure du sang*, «Romantisme», 31.II: 209-228.
- , 1994, *Figures et Formes de la Décadence*, Paris, Séguier.
- Pétrone, 1902, *Poésies*, trad. du latin de Doucet J., Paris, Ferroud.
- Plaute, 1865, *Comédies*, E. Sommer (ed.), t. I, Paris, Hachette & C<sup>ie</sup>.
- Querlon P. de, 1904, *La Maison de la Petite Livia*, Paris, Mercure de France.
- Raoul L.-V., 1826, *Satires de Juvénal*, Bruges, Bogaert-Dumortier.
- Rude J., 1902, *Contes à Catulle*, Paris, Société d'éditions scientifiques et littéraires
- Saint-Olive P., 1856, *Les Romains de la Décadence*, in *Revue du Lyonnais*, Lyon, imprimerie d'Aimé Vingtrinier.
- Stadelmann H., 2004, *Messalina, Ein Bild des Lebens aus Roms Imperatorenzeit*, Area, Erfstadt, (1924).

## ENTRE APPARENCES ET PROFONDEURS: LE PERSONNAGE DE RENÉE DANS LA CURÉE D'ÉMILE ZOLA

Roberta De Felici  
UNIVERSITÀ DELLA CALABRIA

Héroïne du roman zolien *La Curée* (1872), Renée Saccard est un personnage complexe: sorte de variation moderne d'un mythe ancien – la Phèdre racinienne<sup>1</sup> –, elle se présente aussi comme une 'nouvelle' Emma Bovary tantôt pour sa sensualité et sa fragilité tantôt pour sa curiosité et son ennui existentiel. Comment rendre alors compte de cette complexe vie intérieure sans risquer de tomber dans ce que l'auteur du cycle des *Rougon-Macquart* détestait davantage, à savoir la pure analyse psychologique dans le roman?<sup>2</sup> Nonobstant l'image de l'«anti-psychologue» (Kheyar Stibler 2010) qu'ont contribué à créer la critique (Brunetière, Hennequin) et l'auteur lui-même par ses métadiscours, il faut admettre que, dans *La Curée* en particulier, Émile Zola fait montre d'un talent de psychologue très subtil. Ses réticences à l'égard d'une certaine psychologie romanesque (dont Stendhal<sup>2</sup> serait le modèle) s'expliquent, d'un côté, par la mise au point de la part des spécialistes de l'époque d'une 'nouvelle' psychologie, de l'autre côté, par les consignes d'objectivité et d'impersonnalité de l'esthétique réaliste (Hamon 2009). Il stigmatise la «creuse psychologie» (Letourneau 1878: 42) fondée sur des principes philosophiques et métaphysiques (Descartes, Kant, Idéologues) en faveur de ce qu'on appelait la «psychologie expérimentale» (Taine, Letourneau, Ribot) basée non plus sur des notions abstraites (l'âme) mais plutôt sur l'étude de l'individu en tant qu'être de chair, de sang et de nerfs. La physiologie<sup>3</sup> entre de force dans l'analyse des «passions de l'âme», et devient ainsi l'étude des passions du

---

1 «Décidément c'est une nouvelle Phèdre que je vais faire», note Zola dans son dossier préparatoire. Cf. Desfougère (1887: 1).

2 Voir son étude sur Stendhal in Zola (1968).

3 «Tant que les préjugés métaphysiques seront à la mode, il ne sera pas inutile de répéter sur tous les tons, que les phénomènes intellectuels et moraux sont l'expression consciente de tout un travail physiologique» (Letourneau 1878: 66).

corps et du système nerveux. Sous l'influence de ces nouvelles théories, Zola construit son discours fictionnel sur la psychologie de ses personnages à partir du «petit fait»<sup>4</sup>, du détail matériel et observable. Il mène l'analyse des dessous de l'âme, de ce qui est 'invisible', par la description de ce qui est visible, à la surface des choses: les habitats, les corps, les vêtements, tout concourt au décryptage des mécanismes de l'âme les plus secrets (Hamon 2009: 26). Pour atteindre la psyché de l'héroïne de *La Curée*, il faudra alors s'attarder sur l'une des données les plus remarquables de son portrait physique: les vêtements. Comme un critique l'a dit, Renée est «la somme de ses toilettes»<sup>5</sup>. C'est ce que je vais tenter de montrer par l'analyse des 'tenues' de Renée.

Pour ce faire, je partirai de la scène du VI chapitre où Renée ne reconnaît pas son reflet «dans la haute glace de l'armoire» (Zola 1981: 309):

Elle s'approcha étonnée de se voir, oubliant son mari, oubliant Maxime, toute préoccupée par l'étrange femme qu'elle avait devant elle. La folie montait. Ses cheveux jaunes, relevés sur les tempes et sur la nuque, lui parurent une nudité, une obscénité [...]. Elle pencha le front et, quand elle se vit dans son maillot, dans sa légère blouse de gaze, elle se contempla, les cils baissés, avec de rougeurs subites. Qui l'avait mise nue? Que faisait-elle dans ce débraillé de fille qui se découvre jusqu'au ventre? (*Ibidem*)

«Qui l'avait mise nue?», voici l'une des questions clés de ce roman que sous-tend toute une «esthétique du dévoilement» (Meyrat-Vol 1993: 52). Par ce roman fortement polémique, construit sur «la double note de l'or et de la chair» (*Préface* de 1871, in Zola 1967), Zola vise à dénoncer la corruption de la société française sous le Second Empire, dont Renée serrait à la fois le produit, l'étendard – ou encore le pilier («Ses épaules [...] qui étaient les fermes colonnes de l'Empire»: Zola 1981: 205) – et la victime («Une grande poupée dont la poitrine déchirée ne laisse échapper qu'un filet de son»: 311).

Dans la composition – «logique, cohérente, aux effets sûrs» (Desfougères 1987: 7) – de ce roman fortement inspirée de la tragédie classique, le passage que je viens de transcrire marque l'acmé de l'histoire, le moment du renversement de la situation (la 'péripétie', d'après Aristote) de l'héroïne, suivant une logique qui va, jusqu'au dénouement, du 'bonheur' au 'malheur'. Point donc de convergence de la double intrigue sur laquelle l'auteur a entendu bâtir son roman: celle de la spéculation et celle du plaisir mondain. Du reste, la métaphore de la curée (Van Buuren 1986: 122) ne concerne pas uniquement la ville de Paris («La petitesse de cette main,

4 Dans *De l'Intelligence* (1870), H. Taine traite de la question des «petits faits» appliqués à la psychologie expérimentale (Kheyar Stibler 2010).

5 Cité par Lutaud (1999: 82).

s'acharnant sur une proie géante [...], déchirait sans effort les entrailles de l'énorme ville»: Zola 1981: 114) mais aussi la femme du monde, étant donné qu'à ce moment crucial de sa vie Mme Saccard se reconnaît dans cette image de la 'proie écorchée' («Il fallait que Renée fût dépouillée»: 251). Sorte de bilan de vie («Sa vie se déroulait devant elle»: 310), ces pages montrent également une jeune femme vouée à la réflexion et à l'autocritique. Passage donc fondamental pour la définition de ce personnage féminin que, d'après son dossier préparatoire, Zola avait d'abord conçu comme une simple «fille grisée», sorte de 'pantin' auquel il donnera, au cours de la rédaction du roman, du souffle vital, à savoir plus de relief et d'épaisseur<sup>6</sup>.

Le thème de la 'nudité' s'intensifie au cours de la narration jusqu'à s'imposer définitivement dans la scène susmentionnée. En se demandant «ce qu'elle faisait là, toute nue, devant cette glace» (310) dans un état de confusion qui effleure la folie («Avec l'idée fixe d'une intelligence qui se noie»: *Ibidem*), elle cherche à se donner des réponses, à trouver la cause, les responsables de sa condition de femme déchirée, affolée et humiliée. Elle remonte alors «d'un saut brusque à son enfance» (*Ibidem*), quand, à l'âge de sept ans, sa tante Elisabeth l'avait habillée d'une robe «de laine grise à petits carreaux rouges» (*Ibidem*) enjolivée par un bracelet et un collier de corail: «Les manches étaient longues, le corsage montait jusqu'au menton, les bijoux s'épalaient sur l'étoffe, ce qui [lui] semblait bien joli» (*Ibidem*). Cette robe très 'pudique' indique bien l'entourage familial où Renée avait grandi. Orpheline de mère, son père M. Beraud du Châtel «était le dernier représentant d'une ancienne famille bourgeoise, dont les titres remontaient plus haut que ceux de centaines de familles nobles» (103). Sa profession de magistrat n'avait fait qu'accentuer sa tendance à la «roideur» et à la «sévérité» (*Ibidem*). La sobriété de son costume suggère que l'éducation que la jeune Renée avait reçue de sa famille était tout aussi austère. Plus tard, chez les dames de la Visitation, elle se rappelle que «ses camarades l'avaient plaisantée sur "sa robe de Pierrot" qui lui allait au bout des doigts et lui montait par-dessus les oreilles» (310). Pour arrêter ses moqueries, «elle avait retroussé les manches et rentré le tour de cou du corsage. Et le collier et le bracelet de corail lui semblaient plus jolis sur la peau de son cou et de son bras. Était-ce ce jour-là qu'elle avait commencé à se mettre nue?» (*Ibidem*).

Strictement lié au thème de la nudité, le motif de l'«échancrure» est recourant dans ce roman de la toilette féminine; il est traité d'une manière explicite dans le troisième chapitre, à l'occasion de la première rencontre entre Renée et son beau-fils Maxime Saccard. La jeune femme – qui revient de chez «l'illustre Worms, le tailleur de génie»<sup>7</sup> (138) – rentre dans le grand

6 Sur le contraste entre le personnage de Renée du dossier et celui du texte final de *La Curée*, voir Alcorn (1977).

7 Double du grand couturier de l'époque Charles Frederick Worth (1825-1895): voir Marzel (2010).

salon «comme un coup de vent» en jetant «son chapeau et le burnous blanc» (129). «Stupéfait d'admiration» pour le «merveilleux costume» de la femme, le gamin croit qu'elle est «déguisée»:

Elle portait une délicieuse jupe de faille bleue, à grands volants sur laquelle était jetée une sorte d'habit de garde française de soie gris tendre. Les pans de l'habit, doublé de satin bleu plus foncé que la faille du jupon, étaient galamment relevés et retenus par des nœuds de ruban; les parements des manches plates, les grand revers du corsage s'élargissaient, garnis du même satin. Et, comme assaisonnement suprême, comme pointe risquée d'originalité, de gros boutons imitant le saphir, pris dans des rosettes azur, descendaient le long de l'habit, sur deux rangées. C'était laid et adorable. (130)

Peu contente de ce costume à cause d'un «gros pli sur l'épaule gauche» (131), en se contemplant dans la glace, elle trouve «qu'il manque quelque chose..., un rien, un nœud quelque part» (132). Tout au contraire, pour le collégien «il y a quelque chose de trop» et, avec de l'audace, comme s'ils étaient déjà des camarades, il trace «du bout du doigt un angle aigu sur la gorge de Renée» en ajoutant: «Moi, voyez-vous [...] j'échancrerais comme ça cette dentelle, et je mettrais un collier avec une grosse croix» (*Ibidem*). On remarquera que, dans cet épisode, comme dans celui de la «robe de Pierrot»<sup>8</sup>, Renée est incitée par autrui (ses camarades du collège, son petit-fils) à échancrer son chemisier. Cependant, elle ne désapprouve pas, et finit par se complaire de son image. C'est d'ailleurs sous cette double impulsion externe et interne que va se déterminer sa destinée tragique. Pour une meilleure compréhension du personnage féminin, il faudra alors tenir compte de trois facteurs: le tempérament, l'éducation et le milieu.

Contrairement à ce qu'il fait dans son adaptation du roman pour les planches intitulée *Renée* (1877), Zola n'amplifie pas, dans *La Curée*, la question de l'hérédité (Becker 2003: 111). L'hystérie qui affecte Renée dériverait de sa mère<sup>9</sup>, dont on sait seulement qu'elle était morte jeune, même si le texte précise que la «figure grave» de son père, M. Béraud, s'était assombrie davantage à cause de «quelque drame secret, dont la blessure saignait toujours» (Zola 1981: 103). Dominée par une sensibilité nerveuse («Tu as tes nerfs»: 44; «Renée a ses nerfs»: 71), Renée a des «tendances à jouir»<sup>10</sup>, à satisfaire ses «désirs grandissants» (313), involontaires et irrésistibles: «C'était

8 Sur la variation du même thème, Bourneuf (1969); Pourcelot (1989).

9 Dans le roman en feuilleton (*La Cloche*, 1871), on lit: «Sa mère [...]. Peut-être avait-elle dans les veines un filet de sang vicié». Ensuite, cette phrase a été supprimée (Zielonka 1987: 163-164).

10 Cité par Becker (1987: 111).

dans cette créature que germaient, que grandissaient les fantaisies prodigieuses, les curiosités sans cesse renaissantes, les désirs inavouables» (103). Très critique à l'égard de l'éducation que les jeunes filles recevaient dans le couvent, Zola constate: «Élevée au logis, elle eût sans doute émoussé [...] les pointes des désirs dont les piqures l'affolaient par instants» (148). À la différence de Louise de Mareuil («Cette singulière fillette [...] qui avait de plus une innocence d'effronterie, un mélange piquant d'enfantillage et de hardiesse»: 162), Renée n'a aucune préscience du vice («Lorsqu'elle était petite, elle n'avait que des curiosités»: 311). Cette «blondine souriante» d'un tempérament turbulent («Aux vacances, elle emplissait l'hôtel d'un tel tapage...»: 104), ce ne sera qu'au pensionnat religieux qu'elle connaîtra la débauche:

Chez les dames de la Visitation, libre, l'esprit vagabondant dans les voluptés mystiques de la chapelle et dans les amitiés charnelles<sup>11</sup> de ses petites amies, elle s'était fait une éducation fantasque, apprenant le vice, y mettant la franchise de sa nature, détraquant sa jeune cervelle. (148)

Du reste, sa jeunesse est marquée par une expérience exécrationnelle: «Un homme de quarante ans l'avait violentée à la campagne, sans qu'elle sût et osât se défendre» (104). Suite à «ce viol qui l'avait jetée au mal» (311), le mariage réparateur («Ce coup de baguette»: 55) avec Aristide Saccard devait «faire rentrer Renée dans le monde des femmes honnêtes» (104). En réalité, c'est par ce mariage financier que «la belle madame Saccard» est jetée dans ce règne des apparences<sup>12</sup> et du luxe ostentatoire qui était la capitale française sous le Second Empire: «installée luxueusement dans l'appartement de la rue de Rivoli, au milieu de ce Paris nouveau dont elle allait être une des reines, [Renée] méditait ses futures toilettes et s'essayait à la vie de grande mondaine» (116).

Le vêtement a souvent fonctionné comme un profond marqueur identitaire des sexes et des statuts caractéristiques de la société qui le produit. Au milieu du XIX<sup>e</sup> siècle, l'essor de la mode vestimentaire suit, selon le sexe, des trajectoires tout à fait différentes<sup>13</sup>: à la sobriété du costume masculin (l'habit noir, si détesté par Goncourt), s'oppose le faste de la toilette féminine. À l'origine de ce changement, il y aurait l'idéologie bourgeoise fondée sur la division sexiste des tâches: par conséquent, les hommes se consacrent au travail, les femmes à l'inactivité. Si le vêtement masculin était plus apte à la vie moderne, celui de la femme était fort inconfortable, avec ses longues jupes et ses corsets étouffants. En privilégiant les tenues qui entravent le mouvement, la mode féminine du XIX<sup>e</sup> siècle s'est approprié la conception aristocratique

11 «Et rapportant du pensionnat des curiosités charnelles» (Zola 1981: 128).

12 Sur ce sujet, Roche (1989).

13 Voir Marzel (2005).



selon laquelle luxe équivaut à oisiveté (Marzel 2005: 277). Sous le Second Empire, en particulier, ce besoin d'«oisiveté ostentatoire» (*Ibidem*) est renforcé par la situation de la femme qui fait «office de devanture à l'argent masculin» (*Ibidem*). Tout au long de *La Curée*, Zola a très bien illustré cette notion de la 'femme-objet', de la 'femme-marchandise', comme lorsqu'il révèle les intentions d'Aristide Saccard à l'égard de Renée juste après leur mariage:

Depuis ce marché, il la regardait un peu comme une de ces belles maisons qui lui faisaient honneur et dont il espérait tirer de gros profits. Il la voulait bien mise, bruyante, faisant tourner la tête à tout Paris. Cela le posait, doublait le chiffre probable de sa fortune. Il était beau, jeune, amoureux, écervelé, par sa femme. Elle était une complice, une associée sans le savoir. Un nouvel attelage, une toilette de deux mille écus, une complaisance pour quelque amant, facilitèrent, décidèrent souvent ses plus heureuses affaires. (Zola 1981: 147)

La mode de l'Empire fait du corps de la femme un spectacle, un «objet d'art» (Wickhorst Kiernan 2006: 268). Incarnation de l'esprit de chiffon qui caractérise cette époque, Renée suit cette tendance au spectaculaire tout en l'exacerbant par son extravagance vestimentaire, signe à la fois du trait fortement narcissique de son tempérament et de son lent et progressif détraquement.

Chez elle, en effet, ces deux aspects – toilettes bizarres et désordre nerveux – vont de pair. Au niveau de l'intrigue, l'élément déclencheur de sa chute étant l'inceste, cet acte fonctionnerait alors comme une ligne de démarcation entre deux images de Renée: la femme mutine et la femme lacérée; l'innocente et la coupable. Dans *La Curée*, le personnage principal féminin se construit à partir de ce jeu binaire<sup>14</sup> du haut et du bas, du dedans et du dehors. Prenons, comme exemple, la première description vestimentaire du roman:

Elle portait, sur une robe de soie mauve, à tablier et à tunique, garnie de larges volants plissés, un petit paletot de drap blanc, aux revers de velours mauve, qui lui donnait un grand air de crânerie. Ses étranges cheveux fauve pâle [...] étaient à peine cachés par un mince chapeau orné d'une touffe de roses du Bengale. (Zola 1981: 40)

En sus du vocabulaire spécialisé et de la richesse des détails, signes d'un savoir très poussé de l'auteur sur la question de la mode féminine, on peut remarquer la mise au point d'une technique du portrait fondée essentiellement sur la juxtaposition d'éléments concrets (parties d'une toilette) et abstraits (données du caractère). Ce passage – qui insiste sur un trait du tempérament de Renée, à savoir sa «crânerie» (renforcée plus loin, dans le

---

14 Sur cette image stylistique, voir Belgrand (1987).

texte, par les expressions «avec sa mine de garçon impertinent», «la lèvre supérieure avançait en avant, ainsi que des enfants boudeurs»: *Ibidem*) – se situe dans le premier chapitre, qui relate sa promenade en calèche au Bois de Boulogne. Dès le début du roman, Zola met l'accent sur les états de lassitude et d'ennui de l'héroïne («Vois-tu, je m'ennuie»; «Ah!, Je m'ennuie, je m'ennuie à mourir»; «Je ne prends de plaisir à rien...»: 44-45). Autrement de la provinciale Mme Bovary qui «enviait des vies tumultueuses» (Flaubert 1979: 100), la parisienne Mme Saccard, tout en menant une «vie à outrance» (Zola 1981: 216), ne sait pas ce qu'elle veut («Mais, bon Dieu, tu as tout, que veux-tu encore?»), lui demande Maxime: 44) et rêve de désirs «inaouvables» (47) qui trouveront leur concrétisation dans l'inceste.

Sa nature de femme fortement impressionnable la fait sans cesse osciller entre joie et dégoût, euphorie et dépression. À ces états correspondent des réactions qui donnent lieu à des séquences narratives réitérées dans le texte. Face à un événement qui choque sa sensibilité (jalousie, inceste, dettes), Renée tombe malade («Elle avait des migraines affreuses»: 149; «Elle avait une grosse fièvre»: 189) et s'isole dans sa chambre («Elle fermait sa porte»: 149; «C'était là son refuge, aux heures graves»: 189; elle «se pelotonn[e] au coin du feu, s'enfouissant dans les dentelles de son peignoir»: *Ibidem*). Une fois rétablie, alors, «la porte se rouvrait» et (à remarquer la belle métonymie<sup>15</sup> vestimentaire) «c'était un flot de soie et de dentelles qui s'en échappait à grand tapage, une créature de luxe et de joie, sans un souci ni une rougeur au front» (149).

Il n'est pas sans intérêt de souligner que, par ces séquences narratives, Zola parvient à donner de la profondeur à son héroïne: différemment des ses partenaires fictionnels (Saccard, Maxime), au fur et à mesure que Renée se voit empêtrée dans une situation embarrassante, elle éprouve des sentiments déchirants tels que la honte, le mépris et, surtout, le remords. Jusqu'à son anéantissement, elle ne fait que répéter le même scénario: l'abandon au «vertige de sa vie adorable et tapageuse» (124) alterne avec le regret le plus lacérant. Le narrateur commente ainsi ces moments:

Renée s'était jetée plus follement dans sa vie de visites et de bals; sa tête semblait avoir tourné une fois encore, elle ne se plaignait plus de lassitude et de dégoût. On eût dit seulement qu'elle avait fait quelque chute secrète, dont elle ne parlait pas, mais qu'elle confessait par un mépris plus marqué pour elle-même et par une dépravation plus risquée dans ses caprices de grande mondaine. (169)

Parmi les reproductions vestimentaires qui traduisent l'intention du romancier d'assigner à l'habillement la tâche d'enregistrer les états émotifs de son personnage, peut-être vaut-il la peine de considérer la description liée au récit de la visite improvisée de Maxime à sa maîtresse. Par le regard

---

15 Sur la métaphore dans *La Curée*, Paissa (2010).

du jeune homme, le lecteur découvre en une fois la condition physique et psychologique de Renée laquelle, «dans le demi-jour de la serre», apparaît «les cheveux dénoués, à peine vêtue», «horriblement pâle» comme si «une épouvante terrible la courbait» (248). Et voici le coup de maître de l'auteur: «Ses derniers vêtements, les dentelles de son linge pendaient comme des lambeaux tragiques sur sa peau frissonnante» (*Ibidem*). Par cette image des dentelles qui pendent sur le corps accablé de l'héroïne, c'est bien l'idée de la poupée inanimée qui semble sourdre dans le texte. Notamment, c'est à partir de cet épisode que se déclenche une série de scènes (Écho du tableau vivant, l'Otaïtienne, L'Étrange femme dans la glace) portant sur la nudité du corps comme symbole d'une chute intérieure irréparable.

De surcroît, l'exhibition de la (presque) nudité de Mme Saccard est le plus souvent liée aux sentiments de honte, de mépris et, parfois, de colère ou d'effronterie narcissique qu'elle éprouve tantôt pour les gens du monde («Dans sa grande robe de faille rose à longue traîne [...], elle s'était décolletée avec un tel mépris des regards, elle marchait si calme et si tendre dans sa nudité, que cela n'était presque plus indécent»: 205) tantôt pour elle-même («Elle avait honte d'elle, et un mépris de sa chair l'emplissait de colère sourde contre ceux qui la laissaient ainsi, avec des simples cercles d'or aux chevilles et aux poignets pour lui cacher la peau»: 310).

Si, à l'improviste, au milieu du tapage de sa vie effrénée, il lui arrive de sentir «un silence écrasant, un vide immense» (149), c'est parce que, à l'origine de son ennui existentiel (on dirait le 'spleen' baudelairien), il y a l'impression très aiguë du «vide de son être» (44): indéniablement, celle de l'héroïne de *La Curée* est avant tout une «tragédie du vide» (Borie 1981: 34). Rien d'étonnant alors que pour Renée Saccard – comme pour sa devancière Emma Bovary – le luxe de ses toilettes soit l'un des moyens d'exaucer ses désirs. Plus précisément, chez l'héroïne de Zola le vêtement fonctionnerait comme un élément identitaire<sup>16</sup> (Buchet-Rogers 1998: 210): elle peut se regarder dans la glace et s'accepter seulement lorsqu'elle est habillée en abondance, lorsqu'elle s'aperçoit déshabillée elle ne se reconnaît même pas. Contre la dérive de son être, «l'armée des robes» (Zola 1981: 209) de son armoire lui fournirait donc une identité à chaque fois nouvelle. À cause de sa nature instable, elle a sans cesse besoin de confirmations qu'elle demande tantôt à sa glace:

Renée montait, et, à chaque marche, elle grandissait dans la glace; elle se demandait avec ce doute des actrices les plus applaudies, si elle était vraiment délicieuse, comme on le lui disait. (55)

Quand elle se trouva dans les salons [...], elle éprouva un moment d'embarras. Mais les glaces où elle se voyait adorable la rassurèrent vite. (166-167)

---

16 Voir Thompson (2004).

tantôt à son entourage qu'elle veut épater par ses trouvailles vestimentaires:

Quand Renée entra, il y eut un murmure d'admiration. Elle était vraiment divine. (57)

Elle avait une toilette prodigieuse de grâce et d'originalité. (166)

Renée [...] emplissait Paris du bruit de ses équipages, de l'éclat de ses diamants. (124)

Mais lorsque Renée descendit enfin, il se fit un demi-silence. Elle avait mis un nouveau costume, d'une grâce si originale et d'une telle audace, que ces messieurs et ces dames, habitués pourtant aux excentricités de la jeune femme, eurent un premier mouvement de surprise. (291)

Quoi qu'il en soit, la surcharge d'étoffes (faille, laine, mousseline, satin, soie, velours) et d'accessoires (bijoux, boutons, dentelles, guipures, nœuds, rubans, volants) ne peut combler que d'une façon apparente et passagère la sensation d'un manque profondément niché dans son être. Il y a des moments où l'excès vestimentaire provoque chez Renée un vif embarras, comme lorsque, au désespoir à cause de ses dettes, elle se rend chez son père pour lui demander de l'argent. Elle se sent d'abord «gênée», puis de plus en plus «troublée» par son «costume de soie feuille morte à longs volants de dentelles blanches» (232) qui met «une note si singulière» dans l'atmosphère sombre et austère de la maison paternelle. Non seulement elle a conscience de «l'étrange figure» (*Ibidem*) qu'elle y fait mais, pour la première fois, elle jette un regard critique sur sa toilette et sur la mode excessivement ostentatoire répandue par le grand couturier: «Elle trouva Worms vraiment ridicule d'avoir imaginé de si grands volants» (233).

Cette réflexion débordante de malaise et d'irritation témoigne la véritable nature de Renée, femme moins frivole et insouciant qu'elle n'apparaît. Ainsi arrive-t-il qu'elle ne se sente pas à sa place dans la société qu'elle voisine comme, par exemple, au bal masqué de la demi-mondaine Blanche Muller, fréquenté par «des femmes qui juraient comme des charretiers» (181), ou bien comme au bois de Boulogne, lorsque, pendant sa promenade, Renée a «honte de son coupé, de son costume de soie puce, par cette admirable journée» (331). Tout autre qu'insignifiant, ce détail en dit long sur l'évolution du personnage. Encore que symétrique au premier, le motif du dernier tour du lac en calèche souligne «l'écart irrémédiable entre un luxe, un bonheur qui s'étalent autour d'une femme et sa solitude» (Bourneuf 1969: 999). Face à la constatation de l'échec total de son existence, Renée – tout autrement que l'héroïne de Flaubert – ne se suicide pas, mais elle meurt d'une ménin-

gite aiguë. Par cette mort sans éclat, dramatique plutôt que tragique, Émile Zola avait sans doute l'intention de recentrer le texte romanesque sur le facteur clinique qui, au fil de l'histoire, avait semblé s'infléchir dans le sens du psychique, en particulier, lorsqu'il avait commencé à concevoir son héroïne comme «la moins analysable des femmes» (Zola 1981: 147). Afin de «montrer les rouages compliqués de la machine humaine, les apparentes contradictions, la vie enfin avec ses inconséquences et ses obscurités», l'auteur a dû «descendre plus à fond dans cet être» (Zola 1969: 42). Tout en dédaignant (contrairement à Edmond de Goncourt) l'idée de faire un roman de «pure analyse» (Goncourt 1980: 63), il a quand même atteint son but par l'idée très balzacienne («vestignomie»: Balzac 2012: 94) de la valeur sémiotique de la toilette en tant que révélateur et du caractère du personnage et de l'«esprit du temps» (92). C'est donc par l'intérêt porté aux apparences vestimentaires de son héroïne que, dans *La Curée*, les qualités d'ethnologue et de sociologue de Zola se complètent par celle d'un psychologue exquis et averti.

## RÉFÉRENCES BIBLIOGRAPHIQUES

- Adam-Maillet M., 1995, *Renée, poupée dans «La Curée»*, «Les Cahiers naturalistes» 69: 49-68.
- Alcorn C., 1977, «*La Curée*»: les deux Renée Saccard, «Les Cahiers naturalistes» 51: 49-55.
- Balzac H. de, 2012, *Traité de la vie élégante*, Paris, Payot & Rivages.
- Borie J., 1981, *Préface à É. Zola, La Curée*, Paris, Gallimard (Folio classique): 7-35.
- Becker C., 1987, *Genèse, structure et style de «La Curée»*, Paris, SEDES.
- , 2003, *Les toilettes de Renée Saccard: un langage complexe*, in B. Tappert-W. Jung (eds.), *Heiterre mimesis: Festschrift für Willi Hirth zum 65 Geburtstag*, Tübingen, Francke: 485-494.
- Belgrand A., 1987, *Le Jeu des oppositions dans «La Curée»*, in Aa.Vv., «*La Curée*» de Zola ou 'la vie à outrance', Actes du Colloque de la Société des Études Romanistiques (10/01/1987), Paris, SEDES: 23-41.
- Bourneuf R., 1969, *Retour et variation des formes dans «La Curée»*, «Revue d'Histoire Littéraire de la France» 69: 993-1008.
- Buchet Rogers N., 1998, *Zola, «La Curée» (1872). Tragédie, allégorie, haussmannisation*, in Buchet Rogers N., *Fictions du Scandale: Corps féminin et Réalisme romanesque au dix-neuvième siècle*, West Lafayette, Purdue University Press: 205-223.
- Desfougères A.-M., 1987, «*La Curée*»: Roman et dramaturgie classique, in Aa.Vv., «*La Curée*» de Zola ou 'la vie à outrance', Paris, SEDES: 5-14.
- Flaubert G., 1979, *Madame Bovary*, Paris, Flammarion.
- Goncourt E. et J. de, 1980, «*Préface*» à *Chérie*, in *Préfaces et manifestes littéraires*, H. Juin (ed.), Paris, Genève, Slatkine Reprints (Ressources): 61-72.

- Kheyar Stibler L., 2010, *Psychologie d'un anti-psychologue: Zola et le Docteur Toulouse*, Fabula / Les colloques, «*L'anatomie du cœur humain n'est pas encore faite*»: *Littérature, psychologie, psychanalyse* (Université Paul-Valéry, Montpellier III, 3-4 juin 2010), en ligne: <http://www.fabula.org/colloques/document1644.php> (consultation: 10/07/2013).
- Hamon Ph., 2009, *Les enjeux de la description des passions dans l'esthétique naturaliste*, in M.R. Alfani et al. (eds.), *La scrittura delle passioni: scienza e narrazione nel naturalismo europeo (Francia, Italia, Spagna)*, Grumo Nevano, Marchese: 15-26.
- Lutaud Ch., 1999, *Étude sur Émile Zola. «La Curée»*, Paris, Ellipses.
- Letourneau Ch., 1878, *Physiologie des passions*, Paris, C. Reinwald & C<sup>ie</sup>, (1868).
- Marzel S.R., 2005, *L'esprit du chiffon. Le vêtement dans le roman français du XIX<sup>e</sup> siècle*, Berne, Peter Lang.
- , 2010, *Qui est Worms? Enquête sur la création d'un personnage zolien*, «Les Cahiers naturalistes» 84: 165-170.
- Meyrat-Vol Cl., 1993, *Destins de fleurs*, in F.-M. Mourad (ed.), *Zola: «La Curée»*, «L'École des Lettres» 7: 47-54.
- Paissa P., 2010, *L'écriture 'androgyné' entre 'L'or et la chair'. Symbolisme et Naturalisme dans «La Curée» d'Émile Zola*, in S. Cigada-M. Verna (eds.), *Simbolismo e Naturalismo fra lingua e testo*, Milano, Vita & Pensiero: 139-158.
- Pourcelot J., 1989, *La «Curée» ou l'anaphore 'à outrance'. Notes pour une étude des figures de la répétition*, M. Domino (ed.), *Texte littéraire et référentialité*, «Semen» 4, 5/06/2008, en ligne: <http://semen.revues.org/6923> (consultation: 01/09/2013).
- Roche D., 1989, *La Culture des apparences. Une histoire du vêtement, XVII<sup>e</sup>-XIX<sup>e</sup> siècles*, Paris, Fayard.
- Thompson H., 2004, *Naturalism Redressed: Identity and Clothing in the Novels of Emile Zola*, Oxford, European Humanities Research Centre.
- Van Buuren M., 1986, «*Les Rougon-Macquart*» d'Émile Zola. *De la métaphore au mythe*, Paris, Corti.
- Wickhorst Kiernan K.D., 2006, *Étranges figures, figures étrangères. Renée dans «La Curée» d'Émile Zola*, «Poétique» 147: 259-275.
- Zielonka A., 1987, *Renée et le problème du mal: explication d'une page de «La Curée»*, in Aa.Vv., «*La Curée*» de Zola ou 'la vie à outrance', Actes du colloque de la Société des Études Romantique (10/01/1987), Paris, SEDES: 161-170.
- Zola É., 1967, *Préface de la première édition de «La Curée»*, in *Œuvres Complètes*, H. Mitterand (ed.), t. 2, Paris, Cercle du Livre Précieux: 311.
- , 1968, *Les auteurs dramatiques*, in *Œuvres Complètes*, H. Mitterand (ed.), t. 2, Paris, Cercle du Livre Précieux: 67-95.
- , 1969, *Préface à «Renée»*, in *Œuvres complètes*, H. Mitterand (ed.), t. 15, Paris, Cercle du Livre Précieux: 417-435.
- , 1981, *La Curée*, H. Mitterand (ed.), Paris, Gallimard.



## I CAPPELLI DI LAMIEL

Mariella Di Maio

UNIVERSITÀ DEGLI STUDI ROMA TRE

È intorno al 1834-1835 che la problematica della descrizione ‘materiale’ dei personaggi affiora con particolare insistenza in una serie di note marginali di Stendhal sul manoscritto di *Lucien Leuwen*. Queste annotazioni sono spesso in relazione a riflessioni sullo stile del *Rouge et Noir*, considerato a posteriori eccessivamente *abrupt*, ellittico, privo di sfumature, tanto da attirare le riserve e le critiche di alcuni recensori non del tutto entusiasti. Come se il romanziere fosse a un bivio, di fronte a due diverse opzioni di poetica narrativa. Nel *Rouge*, leggiamo, certe scelte stilistiche non avevano «aiutato l’immaginazione del lettore»:

À Marseille, en 1828, je crois, je fis trop court le manuscrit du *Rouge*. [...] De là, entre autres défauts, des phrases heurtées et l’absence de ces petits mots qui aident l’imagination du lecteur bienveillant à se figurer les choses. 5 mai 1834. (Stendhal 1982: 195)

Con *Lucien Leuwen*, Stendhal sembrerebbe alla ricerca di un’altra maniera di raccontare. Quasi a voler rettificare quanto aveva scritto nel 1830 in un articolo breve, ma estremamente illuminante, sul rifiuto della descrizione alla Walter Scott. In *Walter Scott et la Princesse de Clèves* (1830), infatti, la contrapposizione era netta tra un certo tipo di romanzo storico, con il suo dettagliato armamentario oleografico, e una scrittura tesa a rivelare prevalentemente i «mouvements du cœur humain»:

Faut-il décrire les habits des personnages, le paysage au milieu duquel ils se trouvent, les formes de leur visage? Ou bien fera-t-on mieux de peindre les passions et les divers sentiments



qui agitent leurs âmes? [...] L'habit et le collier d'un serf du moyen âge sont plus faciles à décrire que les mouvements du cœur humain. [...] Il est infiniment moins difficile de décrire d'une façon pittoresque le costume d'un personnage que de dire ce qu'il sent, et de le faire parler. (Stendhal 1982: 221-222)

Al contrario, già nei primi capitoli del suo terzo romanzo, l'autocommento puntuale segnala una diversa *posture*: «Pas mal. Le style n'est pas trop lourd, il est moins heurté que *Le Rouge*. 15 juin 1834» (Stendhal 2007: 88). E riprendendo la copia dettata un anno prima: «En écrivant ceci comme j'ai inventé le Plan (grande différence avec le *Le Rouge*) je pensais à la convenance de l'action et non à la façon de raconter. 5 septembre 1835» (89).

Il privilegio della «façon de raconter» sembrerebbe quindi implicare un atteggiamento diverso nei confronti del lettore, attraverso la cura dei «petits détails» che mancavano nel *Rouge*. Non senza però alcune riserve problematiche, come si legge nel celebre paragone tra l'«affresco» e la «miniatura»: «Dans Julien [*Le Rouge et le Noir*] on ne conduit pas assez l'imagination du lecteur par de petits détails, mais d'un autre côté manière plus grande, fresque comparée à la miniature. 9 mai 1834» (223).

L'inedita (per Stendhal) attenzione all'abbigliamento, ai vestiti ed agli accessori, caratterizza la *miniatura*. Come nella descrizione del protagonista «en robe de chambre» nel primo capitolo del romanzo:

Lucien se promenait gravement dans sa chambre, il suivait avec une attention scrupuleuse les compartiments d'un riche tapis de Turquie que Mme Leuwen avait fait placer chez son fils, un jour qu'il était enrhumé. À la même occasion Lucien avait été revêtu d'une robe de chambre magnifique et bizarre et d'un pantalon bien chaud de cachemire amarante.

Dans ce costume, il avait l'air heureux, ses traits souriaient. À chaque tour, il détournait un peu les yeux, sans s'arrêter pourtant, il regardait une ottomane et sur cette ottomane était jeté un habit vert avec passepoils amarante, et à cet habit étaient attachées des épaulettes de sous-lieutenant.

C'était là le bonheur. (89)

«Voir G. Sand pour les toilettes» (*Ibidem*), nota Stendhal.

I riferimenti a George Sand sono abbastanza frequenti nei passaggi descrittivi che caratterizzano la prima parte di *Lucien Leuwen*. Come se l'autore cercasse un'ipotetica «mediazione» proprio in colei che spesso definisce senza alcuna indulgenza la «marchande de modes». A proposito di *Indiana*, ma soprattutto di *Valentine*, che legge e annota con attenzione

proprio mentre lavora al suo romanzo<sup>1</sup>. Per esempio, nel capitolo V, dopo la famosa caduta da cavallo del protagonista di fronte alle persiane «vert perroquet» di Mme de Chasteller, quando, per reagire al ridicolo, Lucien impiega due ore per una toilette militare estremamente accurata:

Mon habit est fort bien, se dit-il en se regardant dans deux miroirs qu'il avait fait placer de façon à pouvoir se voir des pieds à la tête, mais toujours les yeux riants de Mme de Chasteller, ces yeux scintillants de malice, verraient de la boue au haut de cette manche gauche. Et il regardait piteusement son uniforme de voyage qui, jeté sur une chaise, gardait, en dépit des efforts de la brosse, des traces trop évidentes de son début dans la ville. (118)

«For me», è il commento a margine, «Là George Sand eût brillé. Marchande de modes» (*Ibidem*).

Stendhal comincia a leggere *Valentine* il 13 febbraio 1835; il 13 marzo è al secondo volume (il libro era stato pubblicato nel 1832), ed il giudizio è molto negativo sin dai rilievi sull'«abominable afféterie» delle prime pagine (14 février 1835; Stendhal 1982: 231). La specialità di George Sand è la moda, si legge a margine del capitolo XII di *Leuwen*, quando Mme de Chasteller ammira l'«élégance parfaite» dell'abbigliamento di Lucien: «La mode, les vêtements, la façon de les porter: le fort de George Sand. La haute philosophie (sa prétention) est son *faible*. 16 septembre 1835» (Stendhal 2007: 191). Eppure, da febbraio a settembre 1835, è paradossalmente la lettura di un romanzo non particolarmente apprezzato ed amato che spinge Stendhal a diverse sperimentazioni stilistiche: «À corriger d'après George Sand. Voir dans le marchand de mode [sic] George Sand la phrase» (*Ibidem*). In particolare, quando si tratta di rendere l'emozione per l'ingresso di Mme de Chasteller al ballo (cap. XV) nel suo semplicissimo vestito bianco di mousseline:

Il dansait un galop avec Mlle Théodolinde de Serpierre, lorsque, dans un angle de la salle, il aperçut Mme de Chasteller. Tout le brillant courage, tout l'esprit de Lucien disparurent en un clin d'œil. Elle avait une robe blanche et sa toilette montrait une simplicité qui eût semblé bien ridicule aux jeunes gens de ce bal si elle eût été pauvre. [...] «Que veut dire cette petite robe blanche de mousseline, disait tout haut Mme de Serpierre? Est-ce ainsi que l'on se présente un jour tel que celui-ci?». (209-210; il corsivo è dell'autore)

«Relire quelques pages de Sand, la marchande de mode et arranger ces toilettes. 21 septembre 1835» (211), annota Stendhal a proposito di questa scena.

<sup>1</sup> Su Stendhal e George Sand, si veda Imbert (1976).

Certo, la frequenza, in un determinato arco temporale, di annotazioni molto simili testimonia indubbiamente un disagio nei confronti delle ellissi descrittive che caratterizzano il suo stile, spesso definito ‘sec’. In tal senso va il giudizio positivo sul capitolo VI di *Valentine*: «Cela peint admirablement bien la bonne compagnie de 1830-1835. / Voilà ce que devrait être le second volume de *Julien*» (19 février 1835: Stendhal 1982: 232). Ma l’epiteto estremamente severo («marchande de mode») esprime il rifiuto di un tipo di scrittura che, secondo Stendhal, descrive le toilettes e non i caratteri: «Nulle peinture de caractère» (236) in *Valentine*. Il «vero disegno delle passioni» è il *nudo* che si oppone alla «brillante draperie» (*Ibidem*) del romanzo sandiano, come si osserva in una nota marginale che rappresenta una sintesi perfetta dell’incontro / scontro di anime che è al centro nella prima parte di *Leuwen*:

Position. Un jeune homme éperdument amoureux qui méprise sa maîtresse que son cœur lui montre comme un ange de purté. Une femme vertueuse qui aime de même mais veut fuir son amant, et cependant est tourmentée de savoir quel est le soupçon dont il lui a parlé. Voilà le vrai dessin du nu, le dessin des passions, bien différente de la brillante draperie de *Valentine*. (Stendhal 2007: 236)

È questo il vero limite di George Sand: «Dans *Valentine*, pas de détails sur ce qui se passe dans le cœur. La draperie élégante, de la dernière fraîcheur, mais pas le dessin des formes, du nu» (203).

La problematica della descrizione materiale in *Lucien Leuwen*, che si manifesta nell’insieme di annotazioni marginali relative a George Sand, appare anche in altri testi successivi al romanzo. Per esempio, come relazione profonda tra l’impressione visiva e la costruzione del personaggio, soprattutto quando si tratta di personaggi femminili. In *Le Rose et le Vert* (1837) e in *Lamiel* (1839), romanzi incompiuti e mai pubblicati dall’autore, l’incontro narrativo con due eroine tanto diverse tra loro (la ricchissima e coltissima ereditiera tedesca, e la «fille du diable» (Stendhal 1983: 232), la povera trovatella adottata da una coppia di bigotti) è preceduto da una ‘visione’, un’esperienza che sembrerebbe reale. Come se al momento di farne le protagoniste assolute della narrazione, Stendhal avesse bisogno di evocare un dettaglio ‘visto’, un’impressione incancellabile.

Per *Le Rose et le Vert*, che ha come protagonista Mina Wanghen, seconda eroina del ciclo inaugurato dalla prima Mina, *Mina de Vanghel* (1830), il dettaglio è un cappello verde, dettaglio frammentario ma fondamentale perché rivela la ‘fisionomia’ del personaggio. Infatti, le prime scene scritte a Nantes evocano un incontro con l’indimenticabile «demoiselle au chapeau vert», che viene ricordata anche nei *Mémoires d’un touriste*:

Mina. La demoiselle au chapeau vert sur la Loire au retour, le 7 juin 1837. Mina a cette physionomie-là. Je lisais sur sa physionomie ce que lui disait ce bonhomme de jeune homme *monté en graine*.

Nantes, 8 juin, et 9 pour Vannes. (Stendhal 1982: 298)

Il dettaglio è 'silenzioso' sugli sviluppi della storia di Mina, di cui non dice nulla, ma rivela una tentazione figurativa molto potente. Anche per Amiel / Lamiel, si tratta di un incontro altrettanto fugace. Non avviene in un battello sulla Loira, ma in un contesto tipicamente parigino, tra la Bastille e la rue Saint-Denis:

13 Avril 39

Je comptais me délasser de la *Chartreuse* avec *Le Curieux de province*, comédie.

Mais j'ai vu ce soir, 13 avril, Amiel de la station près de la Bastille à la rue St-Denis qu'elle a prise puis suivie.

13 Avril

Je vois Amiel le 13 au soir pleurant de honte et riant cinq minutes après des deux paysans.

13 Avril commencé *Amiel*. Donner beaucoup d'esprit à Amiel (ou du moins à quelque autre personnage de ce roman). (Stendhal 1983: 226-227)

In altre parole, l'incontro 'reale' con la protagonista dell'ultimo romanzo-cantiere, abbandonato e ripreso, caotico, magmatico e insopportabile, è presentato come decisivo. Il 13 aprile 1839, Stendhal afferma di aver lasciato perdere il progetto di una commedia. Scriverà un romanzo la cui eroina si chiamerà Amiel, L'Amiel e infine Lamiel. Inoltre di questa eroina dà, a più riprese, un ritratto dettagliato, seguendo uno schema descrittivo che si ritrova anche in alcuni *plans* (228 e 230):

Cette fille étonnante [...] n'est point encore une beauté, elle est une peu trop grande et trop maigre. Sa tête offre le germe de la perfection de la beauté normande, front superbe, élevé, audacieux, cheveux d'un blond cendré, un petit nez admirable et parfait. Quant aux yeux, ils sont bleus et pas assez grands; le menton est maigre, mais un peu trop long. La figure forme un ovale et l'on ne peut, il me semble, y blâmer que la bouche, qui a un peu le coin abaissé de la bouche d'un brochet. (109)

Amiel, grande, bien faite, un peu maigre, avec de belles couleurs, fort jolie, bien vêtue comme une riche bourgeoise de cam-

pagne, marchait trop vite dans les rues, enjambait les ruisseaux, sautait sur les trottoirs. [...] Sa vie désordonnée se passait à marcher rapidement à un but qu'elle brûlait d'atteindre ou à se délecter dans une orgie. (228)

Infine, contrariamente alle sue abitudini (narrative), nell'incipit di una prima stesura del romanzo del 1° ottobre 1839, Stendhal fa precedere l'intrigo dalla descrizione dell'eroina:

À l'époque où commence cette histoire, c'est-à-dire à la fin de 183\* dans un petit village de Normandie qu'on appellera Carville pour ne déplaire à personne vivait Amiel; c'était bien la jeune fille la plus éveillée et la plus gentille de tout le Cotentin. Une coupe de visage singulière et gentille, des yeux bleus d'une vivacité parlante, une peau superbe, une bouche facilement souriante, la mettaient en grand honneur principalement auprès de tous les jeunes garçons de dix lieues à la ronde, mais en revanche toutes les jeunes filles la détestaient, les plus futées allaient jusqu'à l'appeler la fille du diable et les plus sottes le croyaient et elles avaient peur. (232)

Altrettanto sorprendenti sono le allusioni al suo abbigliamento. Quando si allontana dall'«ennuyeux château» (140) della duchesse de Miossens (capitolo X), Lamiel abbandona i bei vestiti per indossare «tous les vêtements d'une paysanne et même le hideux bonnet de coton, par lequel sont déshonorées les jolies figures des paysannes des environs de Bayeux» (141). Questo modo di vestire è simbolo di una libertà finalmente conquistata, come tutti sembrano capire nel suo villaggio:

Ce trait de prétendue modestie lui valut les applaudissements unanimes de tout le village. Ce bonnet de coton si laid, sur cette tête qu'on avait vue parée de si jolis chapeaux, soulageait l'envie. Tout le monde sourit à Lamiel quand elle sortit dans le village, portant des sabots et une jupe de simple paysanne. Son oncle, ne la voyant pas revenir du bout de la place, courut après elle. – Où vas-tu? lui cria-t-il d'un air alarmé. – Je vais courir, lui dit-elle en riant; j'étais en prison dans ce château. (*Ibidem*)

Anche nel capitolo XII, Lamiel è presentata «en gros sabots et bonnet de coton»:

Le quatrième jour, il pleuvait encore, mais un peu moins; et Lamiel en gros sabots et bonnet de coton, sur la tête, et vêtue

d'un morceau carré de toile cirée au milieu duquel il y avait un trou pour passer la tête, se rendit à tout hasard à la cabane des sabotiers, au milieu du bois de haute futaie. (161)

Il *bonnet* ed i *sabots* costituiscono un riferimento molto chiaro, scrive Jacques Dubois: ne fanno una «giacobina» (2009: 14, 19)<sup>2</sup>. Ma le evocazioni storiche sono estremamente fluide prima di arrivare al ritratto politico e sociale dei «François du King Philippe»<sup>3</sup>, in cui Stendhal vedeva la materia e il destino del suo romanzo. Le metamorfosi di Lamiel sono continue, è l'unica eroina stendhaliana per la quale cambiare vestito e cappello corrisponde perfettamente a un diverso status sociale, come avviene dopo la fuga con il giovane duca Fédor de Miossens (o Myossens) che la colma di regali. Più che vestirsi, però, si traveste, per inventarsi nuove identità:

Le duc, qui s'était fait appeler à l'hôtel d'Angleterre M. Miossens tout court, la comblait de cadeaux; mais Lamiel au bout de huit jours, se fit acheter des habits qui annonçaient une fille de bourgeois de campagne, et fit emballer les robes et les chapeaux fort chers qui annonçaient une dame de Paris. (Stendhal 1983: 174)

E con ritmo forsennato, qualche pagina dopo, lascia i vestiti costosi da gran dama per trasformarsi in una «petite bourgeoisie» (182). Non a caso il suo mondo ideale è il teatro, il suo modello è un'attrice, Mlle Volnys. Imitandola, potrà portare i bei cappelli che le ha regalato il duca «sans avoir l'air de les avoir volés» (175). La pulsione verso il travestimento rivela in Lamiel un grande desiderio di libertà (vorrebbe anche vestirsi da uomo: 244), ma diverso è l'atteggiamento dei suoi amanti che vogliono 'vestirla / rivestirla', come il conte d'Aubigné / Nerwinde. «Elle est à moi, se dit le comte, mais comment l'habiller?» (194), perché, se la desidera, è per *mostrarla* all'Opéra o al Bois de Boulogne. Il conte la conduce «chez divers marchands où la jeune provinciale changea de robe, de chapeau, de châte» (202). Anche se è distrutto dai debiti, compra tutto ciò che può servire alle toilettes più raffinate. Ma Nerwinde non è altri che il nipote di un «petit chapelier» di Périgueux (207) – nelle ultime pagine del romanzo si dice che ne è il figlio (222) – e non si può scherzare sui cappelli davanti a lui, che non è un vero conte.

Nella scalata sociale dell'eroina, i cappelli ritornano ossessivamente: rivelano e nascondono. Come nell'episodio in cui Lamiel porta un «grand

2 Nello stesso numero della «Revue d'Histoire Littéraire de la France» sono riuniti alcuni studi dedicati all'ultimo romanzo di Stendhal. Per l'argomento che trattiamo, sono di particolare interesse Rey (2009); Leoni (2009).

3 *Les Français du King φιλλιππε* era il titolo plurilingue che Stendhal pensava di dare alla nuova versione di *Lamiel* (marzo 1841), che avrebbe dovuto essere un affresco della Francia di Luigi Filippo.

chapeau», quando lei e il duca di Miossens hanno paura di essere riconosciuti dalla madre di lui (175):

La duchesse de Miossens vint au Havre et Fédor tremblait comme la feuille. Un jour, donnant le bras à Lamiel qui, à la vérité, avait un grand chapeau, il vit sa mère venir de loin dans la rue de Paris (rue à la mode du Havre). Lamiel crut qu'il tomberait de peur.

Il cappello più misterioso, più enigmatico, appare, però, verso la fine: è quello che l'eroina compra in rue du Dragon, dopo l'incontro casuale e sconvolgente con l'abbé Clément, il giovane curato di Carville, da sempre attratto da lei, senza poterlo ammettere. In questo ritorno del passato, il contrasto è netto tra l'eleganza di Lamiel e lo stato miserando del povero abate:

En descendant la rue de Bourgogne, au bout du pont Louis XVI, elle vit un jeune homme couvert de crotte. Son cœur battit avec violence. Il était bien loin d'avoir un jabot trop empesé: une cravate noire, réduite à l'état de corde, ne cachait pas une chemise de grosse toile et qui n'était pas fraîche du matin: c'était le pauvre abbé Clément, curé de Carville. [...] Enfin, il vit Lamiel et comment vêtu! Il rougit jusqu'au blanc des yeux et le laquais lui répétait pour la troisième fois que madame désirait lui parler que le pauvre abbé hésitait encore à s'avancer. Une voiture, qui passa au grand trot entre la voiture de Lamiel et le trottoir, fut sur le point de l'écraser. [...] – Que je suis heureuse de vous revoir! disait-elle à l'abbé.

Le pauvre abbé savait qu'il avait bien des reproches à adresser à Lamiel, mais il était enivré du léger parfum répandu dans ses vêtements. [...]

– Je suppose que ma toilette vous donne des scrupules, dit-elle à l'abbé. (215-216)

E dà ordine di fermarsi davanti a un negozio di moda in rue du Dragon, compra un cappello molto semplice e lo lascia nella carrozza:

Et comme la voiture entra dans la rue du Dragon, Lamiel fit arrêter devant un magasin de modes. Elle acheta un chapeau fort simple; en descendant à la porte du Luxembourg, vers la rue de l'Odéon, elle laissa son chapeau dans la voiture et dit au cocher de retourner au logis. (*Ibidem*)

Misteriosamente (ma non tanto), lo stesso cappello ritorna qualche pagina dopo, quando l'abbé Clément rivede Lamiel, fingendo a se stesso di volerla

convertire. Lei gli dà appuntamento in una piccola locanda di Villejuif e si fa trovare con il famoso cappello, ma coperto da un velo nero molto spesso. Quando lo toglie, è per mostrare la guancia sinistra sfigurata, macchiata dal verde di quello strano impiastro, quel decotto di erbe che il lettore di Stendhal conosce bene: il *vert de houx*. Come Mina de Vanghel che aveva scelto d'imbruttirsi per potersi insinuare nella vita senza fantasia del povero Alfred Larçay, Lamiel è ricorsa allo stesso trucco (l'estremo travestimento). L'ha aiutata un giovane e timido farmacista, che le ha proposto una *metamorphose* (170), tema molto caro a Stendhal. Ma se Mina si trasformava nella servetta Aniken perché spinta da un indomabile *amour-passion*, la «fille du diable» è spinta da motivi diversi. Vuole sfuggire alle pesanti attenzioni di volgari corteggiatori e mettere alla prova la passione dei suoi amanti, come quando provoca il povero Fédor de Miossens, chiedendogli di baciare la «sa joue malade»: «– Eh! Venez donc, mon bel ami, lui dit-elle, m'aimez-vous malgré ce malheur? lui dit-elle en lui présentant sa joue malade à baiser» (173).

Il velo nero del cappello nasconde quella volontaria menomazione. Lamiel fa affiorare il 'mostruoso', sapendo che non è altro che un maquillage che può essere facilmente eliminato, per esempio se si ha caldo (182):

L'abbé la trouva établie dans une chambre du second étage; tout le reste de la maison était occupé. Il recula de surprise en la voyant; le chapeau commun qu'elle avait acheté la veille, rue du Dragon, était couvert d'un voile noir très épais et quand Lamiel le leva, l'abbé aperçut une figure étrange. Lamiel, qui commençait à savoir lire dans les cœurs, croyait avoir deviné la raison qui, la veille, faisait hésiter l'abbé à lui accorder un second rendez-vous, et elle s'était rendue laide à l'aide du vert de houx.

Elle dit en riant à l'abbé:

– Vous sembliez croire hier que la coquetterie était la source principale de ma mauvaise conduite: voyez comme je suis coquette. (218-219)

Come per Mina de Vanghel, l'atto di «s'enlaidir» rivela determinazione e coraggio. Sono le «amazzone» particolarmente amate dal «tendre ami des femmes», come Simone de Beauvoir ha definito Henri Beyle in un saggio molto celebre di *Le Deuxième sexe* (1986: 376). Giocando ad esibire e ad occultare la propria bellezza, «à mettre et à ôter sa beauté comme un masque» (Prévost 1974: 347), la *petite*, come la chiama Stendhal, rivendica un controllo assoluto del suo corpo che ne fa un personaggio straordinariamente moderno. I cappelli e il *vert de houx* sono strumenti di una libertà totale, già rivendicata nella prima esperienza sessuale con un povero ragazzo di provincia, un incontro mercenario (ma è la ragazzina che paga). Sconvolgendo gli schemi storici e sociali dominanti, e non solo della



sua epoca, Lamiel aveva voluto realizzare la sua iniziazione freddamente e razionalmente, padroneggiando tutte le sue sensazioni, fino a quella risata liberatoria e infantile: «Comment, ce fameux amour n'est que ça!» (Stendhal 1983: 153).

## RIFERIMENTI BIBLIOGRAFICI

- Beauvoir S. de, 1986, *Le deuxième sexe*, in *Œuvres complètes*, t. 1, Paris, Gallimard, (1949): 376-389.
- Dubois J., 2009, *Une sociologie amoureuse*, «Revue d'Histoire Littéraire de la France» 1, mars: 5-20.
- Imbert H.-F., 1976, *Stendhal et la marchande de modes, de «Valentine» à «Lucien Leuwen»*, «Cahiers de l'Association internationale des études françaises» 28: 331-345.
- Leoni A., 2009, *Le vert de houx*, «Revue d'Histoire Littéraire de la France» 1, mars: 61-70.
- Prévost J., 1974, *La création chez Stendhal*, Paris, Gallimard, (1951).
- Rey P.-L., 2009, *Un peu trop grande et trop maigre*, «Revue d'Histoire Littéraire de la France» 1, mars: 51-60.
- Stendhal, 1972, *Mélanges II – Journalisme*, t. 46, Genève, Cercle du Bibliophile.
- , 1982, *Œuvres intimes*, t. 2, V. Del Litto (ed.), Paris, Gallimard (Bibliothèque de la Pléiade).
- , 1983, *Lamiel*, A.-M. Meininger (ed.), Paris, Gallimard (Folio).
- , 2007, *Lucien Leuwen*, in *Œuvres romanesques complètes*, t. 2, Y. Ansel-P. Berthier et al. (eds.), Paris, Gallimard (Bibliothèque de la Pléiade).

## I TESSUTI IN NANA DI ÉMILE ZOLA

Carolina Diglio

UNIVERSITÀ DEGLI STUDI DI NAPOLI «PARTHENOPE»

«Montrer son âme dans le vêtement» è la cifra costante della scrittura di Zola, che dimostreremo essere essenziale in *Nana* per desacralizzare il mito romantico della *fille galante*, e per presentare i variegati tipi di *cocottes* (Parent-Duchâtelet 1981), amiche di Nana, corrispondenti agli stereotipi del tempo «Ces filles de noce vont porter la corruption du faubourg dans les beaux quartiers» (Becker-Gourdin-Servenièrre 1993: 285-286)<sup>1</sup> e la loro ascesa evidenzia quanto fosse importante la ricerca del piacere in quella società potente, debosciata e ipocrita. Il romanzo «poème des désirs du mâle, le grand levier qui remue le monde» estrinseca la «toute-puissance du désir» (286).

Il desiderio è il *leitmotiv* dell'opera, desiderio sessuale, desiderio di prevaricazione, desiderio di possesso, desiderio di onnipotenza, desiderio di ricchezza, e sovente è così travalicante questo desiderio che i personaggi, *in primis* Nana<sup>2</sup>, interagiscono solo per soddisfare la voracità di questo desiderio, accumulando sensazioni, procacciandosi piaceri come oggetti di lusso, quasi senza più provare alcun compiacimento. Si sperperano così danaro, fortune, oggetti costosi, amicizie, legami familiari, rapporti sessuali

---

1 Teoria della corruzione che lo scrittore inserisce anche nello stesso romanzo servendosi del personaggio di Fauchery, che, da giornalista, l'indomani della prima teatrale di Nana crea scalpore con il suo articolo sulla *vedette* del giorno denominandola metaforicamente la «Mouche d'or», denominazione in cui è condensato tutto il percorso di migrazione della protagonista non solo dal suo povero quartiere la Goutte-d'Or alle strade e alle case dei ricchi, ma migrazione di status e di differenti morali.

2 Un corpo poderoso con una folta capigliatura fulva che la fa apparire come una leonessa che, come tale, strazia e «divora» gli uomini, con le loro ricchezze e le loro anime. Ragazza molto difficile, cresciuta nella miseria, nell'alcolismo e nel vizio del suo quartiere, la Goutte-d'Or, figlia di Gervaise e suo marito Coupeau.

e persino sentimenti in un vortice infernale e letale, che Zola cerca di paventare ai suoi lettori con la segreta speranza di farli ravvedere.

Da esperto conoscitore della pubblicità e dei suoi meccanismi, lo scrittore si serve di tutti i *topoi* più perseguiti nella società danarosa del tempo e li descrive con quei tratti, essenziali ma incisivi, che li rendono indimenticabili e sobillatori di coscienze; in particolare, da esperto fotografo, egli sceglie di focalizzare le sue descrizioni su due aspetti importanti del vivere quotidiano, quali gli arredamenti e l'abbigliamento, nella cui scelta ognuno estrinseca la propria identità. Molti altri romanzieri<sup>3</sup> hanno rivolto la loro attenzione a questi due sistemi semiotici, ma per la ricchezza degli insiemi ognuno li ha poi gestiti secondo la propria sensibilità.

Zola dà molta importanza all'effetto che tessuti e colori producono sia come abiti sia come complementi d'arredo per sensibilizzare e coinvolgere integralmente il lettore; ragion per cui, se *Nana* in tutte le sue pagine è un'epopea del desiderio<sup>4</sup>, anche la scelta dei tessuti presentati è finalizzata a sollecitare tale desiderio, giacché coadiuva ed enfatizza poi il piacere.

E mentre i personaggi maschili, che detengono il potere, il danaro, le decisioni, restano nell'arco narrativo delle figure convergenti, quasi tutti anonime bestie assatanate, prive di qualunque descrizione di abito o costume, sinteticamente annoverati in serie dallo scrittore sempre 'con i loro abiti scuri', anonimi, cupi come le loro anime prive d'amore<sup>5</sup>, i personaggi femminili ci vengono presentati nei loro abbigliamenti e arredamenti (giacché, in qualità di padrone di casa, sono le donne che li scelgono) con una variegata gamma di colori e tessuti alla moda; tessuti che, pur variando secondo le contingenze emozionali del momento, sono prevalentemente rappresentati dalle diverse orditure della seta<sup>6</sup>, quindi *satin*, *taffetas*, *velours*, *damas*, ecc., stoffe alla moda, avvolgenti, sinuose, morbide, lisce, leggere, luccicanti, impalpabili, che da sole fomentano l'immaginazione, eccitano il desiderio, alla vista e al tatto, ed evidenziano i corpi e le loro forme, scivolando sulla pelle.

---

3 Cf. Compagnon (1983).

4 Il corpo, soprattutto nella sua nudità, diventa quindi uno dei soggetti prediletti della sua ricerca e della sua penna; a differenza degli altri scrittori, Zola non insegue né delinea un corpo perfetto, asessuato, glabro e liscio, tipico delle creature celestiali, ma un corpo 'impuro' con tutte le sue reali imperfezioni; infatti *Nana* non corrisponde ai canoni classici della bellezza ma, con le sue atipicità, è unica e accattivante, diventando travolgente, sfavillante, radiosa solo perché è la cartina di tornasole dei mille desideri del pubblico, uomini e donne che la guardano muoversi. Ma anche questo corpo, per quanto macchina infernale, è materia e come tale, pur accendendo l'*Eros*, finisce poi inesorabilmente tra le braccia di *Thanatos*.

5 Tranne quando Zola non vuole metterli in ridicolo e schernirli con un pizzico di disprezzo, come nel caso di Fontan, l'amante di *Nana* (Zola 2008: 255) e del vecchio marchese de Chouard, gaudente e ipocrita, allorché viene scoperto «in camicia» nel letto di *Nana* dal genero Muffat (464-466)!

6 Cf. Diglio (2011). La seta ha il suo apice di utilizzazione in tutto il XIX secolo fino ai primi anni del XX secolo quando comincia lentamente a cedere il passo alle sete miste artificiali e sintetiche.

Come si può notare nel testo, sin dal primo capitolo, Zola fa largo uso del *velours*, senza soffermarsi a specificare se velluto di seta o di cotone, giacché già dai secoli precedenti questo tessuto era molto richiesto sia per l'arredamento sia per l'abbigliamento<sup>7</sup>, proprio da quella società oligarchica che ricercava, spasmodicamente, piaceri e lussi per dare sempre un nuovo senso alla propria esistenza e all'abitudinaria mediocrità della quotidianità.

Il velluto<sup>8</sup>, con la sua caratteristica essenziale della corta peluria morbida e soave, di per sé procura un piacere 'tattile', poi per i cangianti riflessi che offre<sup>9</sup>, anche se impercettibili, dona un effetto ottico di irrealtà e di 'dinamismo statico'. In netta contrapposizione alle tele, di qualunque tipo, come cotone, canapa, mussola grezza, ecc., che caratterizzavano gli abbigliamenti e gli arredamenti (laddove c'erano!) delle classi operaie e in genere povere, ruvide al tatto e cupe nei colori, come gli abiti delle *grisettes* o nello specifico come la «robe sombre de couleur indécise, entre le puce et le caca-d'oeie» (Zola 2008: 67)<sup>10</sup> della povera ma dignitosa Madame Maloir.

Lo stesso Zola per accentuare questa sensazione di impalpabilità, di piacere tattile, di dolcezza, di 'coinvolgente perfezione apparente' si serve di metafore ed espressioni idiomatiche connesse al velluto e alle sue qualità; come quando precisa che il personaggio Paul Daguinet viene da tutti denominato «Bouche-de-Velours» (347), per la sua voce 'vellutata', suadente e ben modulata con la quale seduce le donne. E per valorizzare Satin ed evidenziare la dolcezza e la primordiale ingenuità dei suoi bellissimi occhi verdi afferma che ha «des yeux de velours» (53)<sup>11</sup>. Come anche per enfatizzare la pelle liscia e morbida del corpo ben tornito ed invitante di Nana scrive: «le velours de ses membres sous l'étoffe mince de sa robe» (313) e «un duvet de rousse» (237).

Sin da quando ci presenta per la prima volta Nana alla prima al Théâtre des Variétés Zola si serve del velluto rosso<sup>12</sup> delle poltrone e dei drappaggi,

7 In genere velluto in seta per abiti, velluto in cotone per tappezzerie e misto per tendaggi.

8 La definizione di *velours* del *TLFi*, «étoffe de coton, laine, soie, etc. qui présente généralement à l'envers une surface mate et lisse, à l'endroit une surface lustrée et moelleuse, formée de poils courts, dressés, serrés», è avvalorata da quella del *Petit Robert*. Etimologicamente, *velours* deriva dal latino *villous*, 'velu', forma evolutasi poi nell'antico provenzale *velos*, per giungere poi alla forma attuale nel XV secolo (Rey 2000: s.v. *velours*, 2387-2388). Tra le locuzioni che si formano con la parola *velours* si segnalano *velours anglais*, *velours bouclé*, *velours épinglé*, *velours cannelé*, *velours côtelé*, *velours ciselé*, *velours couple*, *velours figuré*, *velours frappé*, *velours plein*, *velours uni*, *velours de Gênes* e *velours d'Utrecht*, nonché tutte le espressioni che, come precisa il *TLFi*, richiamano il «velours en produisant une impression flatteuse sur les sens», come *voix de velours* o *yeux de velours* e tante di queste sono presenti in *Nana*.

9 Al Théâtre des Variétés «les velours grenat des sièges se moiraient de laque, tandis que les ors luisaient et que les ornements vert tendre en adoucissaient l'éclat, sous les peintures trop crues du plafond» (Zola 2008: 30). Mentre questo stesso *velours* rosso delle poltrone prende dei riflessi scuri, quasi neri, in altro contesto psicologico allorchando si mette in scena *La Petite Duchesse*: «avec les taches des fauteuils dont le velours rouge tournait au noir» (301-302).

10 Ma anche della taccagna, furba e perversa Mme Robert.

11 «Sous les frisures naturelles de ses beaux cheveux cendrés, elle [une fille de dix-huit ans] avait une figure de vierge, aux yeux de velours, doux et candides» (Zola 2008: 53).

12 Sempre in velluto rosso sono le poltroncine delle sale di conversazione del teatro, non-

dei palchi e dell'enorme sipario per 'accendere i nostri cuori' e preannunciare il lussuoso piacere visivo che sta per essere consumato. L'insieme è pittorescamente avvolgente, anzi il velluto rosso abbaglia, eccita, predisponendo al piacere e a qualche proposito trasgressivo; tutto questo rosso<sup>13</sup> viene messo ulteriormente in risalto anche dal contrasto con il verde cupo dell'interno dei palchi e con le tinte pastello del soffitto, affrescato con donne e puttini fra nuvole e verzure. Ormai pronti, tutti i fruitori notano, appena in scena, la contrapposizione fra Diana / Rose Mignon con un corto e semplice vestitino di *mousseline* (47) e Venere / Nana, dapprima con una bianca tunica sinuosa per intrigare, poi con un banale vestito di cotonina da contadina per nicchiare e risultare ancor più sconvolgente allorquando, infine, si presenta completamente nuda sotto un velo impalpabile di garza; messo lì non per coprire, ma per sollecitare ancor più il desiderio ed evidenziare la prorompente carnalità, la lascivia che quel corpo nudo sprigiona. Accesi i desideri, consumata la trasgressione, quando tutti gli spettatori, conturbati, sono oramai usciti, ecco che anche il teatro svuotato spegne le luci e i colori si incupiscono, mentre mutano i tessuti «de longues housses de toile grise glissèrent des avant-scènes, enveloppèrent les dorures des galeries» (57); poiché il luogo non deve più eccitare, accattivare, ma, privato della sua vita 'teatrale', ridiventa uno spazio vuoto, in attesa della prossima rappresentazione per espletare la sua funzione precipua di contenitore di piacere, di passerella di ipocrite vite e perversi atteggiamenti.

Ancora in *velours* sono le tappezzerie<sup>14</sup> e le poltrone di casa Muffat (86-88), sin dalla prima volta in cui Zola ci introduce, di un colore giallo spento<sup>15</sup> giustappunto per evidenziare quell'aria antica, solenne e rigida, voluta fermamente dalla volitiva anziana madre del conte Muffat, e che rende questa grande bella casa avita fredda e inospitale anche per gli stessi familiari, come Sabine e Estelle, nuora e nipote della vecchia padrona di casa. Infatti, non appena Sabine si libera e diviene unica padrona, cambia tutto l'arredo, segno anche del cambiamento della sua vita.

L'unico elemento destabilizzante in tale scenografia è la voluttuosa e morbida poltrona in seta rossa (87) dalla seduta profonda, ove Sabine ama accoc-

---

ché il tappeto dello scalone e ancora le poltroncine del bar vicino al teatro, luogo di incontro e spesso di trasgressione.

13 Il rosso, colore per eccellenza dell'*eros* e della passione, «est pour beaucoup de peuples la première des couleurs, parce que la plus fondamentalement liée au principe de la vie. Mais il y a deux rouges, l'un nocturne, femelle, possédant un pouvoir d'attraction centripète, l'autre diurne, mâle, centrifuge [...] qui jette son éclat sur toutes choses avec une *immense et irrésistible puissance*» (Chevalier-Gheerbart 1973: s.v. *rouge*, t. 4, 126-130).

14 «Puis, le salon resplendissait, drapé de velours de Gênes, tendu au plafond d'une vaste décoration de Boucher, que l'architecte avait payée cent mille francs, à la vente du château de Dampierre»; «Et le jardin s'élargissait, dans une ombre transparente [...] avec une tente de pourpre plantée sur le bord d'une pelouse, ou était installé un buffet» (Zola 2008: 413).

15 «Le soir, [...] elle n'était plus que grave, avec ses meubles Empire d'acajou massif, ses tentures et ses sièges de velours jaune, à larges dessins satinés» (Zola 2008: 87).

colarsi, particolare contrastante in questo contesto compassato e austero, ma che resterà poi il solo componente del vecchio arredo nell'ammodernamento globale e risulterà ben integrata anche in questa sfarzosa ristrutturazione che, come lettori, riscontreremo in casa Muffat al ricevimento<sup>16</sup> per il matrimonio di Estelle; dove in un *continuum* di giardini, verande e saloni, intersecantisi, ricolmi di marmi, mobili e tappezzerie preziose, spadroneggeranno lo sfarzo ed il colore porpora. Questa seta della poltrona, che provoca piacere al tatto, con la sua impalpabile levigatezza, e sollecita la vista, con il suo colore caldo ed eccitante, attribuisce all'oggetto una profonda valenza simbolica, divenendo l'emblema di quell'istinto di rivolta, che già alberga in Sabine contro quella repressione affettiva e psicologica con cui è stata educata e che ha continuato a subire in quella casa, sin dal giorno del suo matrimonio. In questa poltrona si proietta il personaggio di Sabine in tutta la sua dicotomia: dapprima moglie fedele e madre ancor giovane, con un'educazione rigida, ipocrita e bigotta, che le ha sempre precluso ogni svago, ogni gioia e ogni piacere anche lecito, poi giovane nobildonna, delusa dalla vita e dallo sfacelo morale del marito, decisa a recuperare il tempo perduto, ribellandosi a regole e convenzioni e giungendo anche lei a profonde forme di abiezione. Così, mentre in questo primo ricevimento nel suo salotto, è abbigliata con un costoso ma pudico e castigato vestito di seta nera, nell'evoluzione diacronica delle successive apparizioni la ricercatezza dei suoi abiti, comunque di seta, si evolverà sempre più, all'unisono con le scelte di vita che attuerà, divenendo man mano più eccentrica.

Già un primo significativo cambiamento di Sabine viene evidenziato dalla scelta del suo vestito in seta bianca, impreziosito da stupendi ricami a «point d'Angleterre», che ella indossa per la festa per il matrimonio della figlia Estelle. Vestito che, per la sua ricercatezza ed il suo colore, focalizzerà gli sguardi e l'attenzione di tutti i presenti, rendendo anche la festeggiata un personaggio secondario.

Perché, mentre Estelle con il suo semplice e raffinato vestito in seta rosa vuole estrinsecare al mondo la sua verginale semplicità ed i suoi solidi principi morali<sup>17</sup>, Sabine, liberata da ogni remora, intende affermare il suo cambiamento, la sua nuova vita, la rinascita al piacere.

16 La sontuosità di questo stupefacente ricevimento, pullulante di vita e di gioia, è sottolineata da Zola mediante l'intenso e perdurante fruscio degli abiti da sera delle signore in tulle leggero e in sete impalpabili, dalle tinte chiarissime, in contrasto con gli abiti scuri degli uomini (Zola 2008: 416), e attraverso i mille fronzoli, trine, fiocchi, svolazzi, *volants*, gioielli, che quasi offuscano la vista e predominano su ogni spazio («Mais l'hôtel s'emplissait, des jupes se tassaient avec un petit bruit, il y avait des coins où une nappe de dentelles, de nœuds, de poufs, bouchait le passage»: *Ibidem*), prevaricando ogni altro elemento, con la loro funzione di massima esaltazione dell'egocentrismo femminile, teso ad attirare gli sguardi per valorizzarsi e attizzare la fiamma dei desideri.

17 «Estelle venait de passer, en robe de soie rose, toujours maigre et plate, avec sa face muette de vierge» (Zola 2008: 415). Depositaria di una tradizione atavica che le è stata imposta per nascita da un connubio fra due famiglie nobili e potenti, quali i Muffat e i de Chouard, ella ha accettato il suo ruolo, imprigionandosi nelle leggi non scritte che esso comporta. Infatti da timida e inesperta fanciulla, non bella e non civetta, appena sposata estrinsecerà tutta la sua determinazione e volitività, trasformando anche il marito, da corrotto damerino a devoto e fedele consorte.

E questa contrapposizione, in una decodificazione della simbologia dei colori e dei tessuti, si acuisce quando Sabine ormai adultera dai tanti amanti, verso la fine della storia, sceglierà, non a caso, un vestito di seta *mauve* per presentarsi alle corse ippiche a Longchamp, laddove Estelle, moglie sempre più morigerata, indosserà un semplice abito in seta bianca.

*Velours*, *soie* e *satin*<sup>18</sup> ritornano insistentemente in tutta l'opera perché sono stati appunto i tessuti alla moda, simboli dello sfarzo e della ricchezza della società capitalista del XIX secolo, esibizione metonimica di appartenenza di classe e di ceto, *status symbol* di un acquisito potere, in una società che stava ormai virando verso il consumismo più sfrenato e deleterio. E Zola riproduce questi *topoi* per evidenziare quanto l'umanità descritta sia impegnata in questa spasmodica corsa al lusso edonistico. La pletora di umanità che affolla salotti, teatri e caffè / ristoranti è costituita da rappresentanti di vecchie e ricche famiglie aristocratiche (ormai usurati nei valori, conquistati da quello sfacelo morale che li porterà anche ai dissesti finanziari), di nuovi ricchi (senza scrupoli e sovente avventurieri e pionieri delle Borse), di intellettuali, di ricchi proprietari terrieri di provincia, di ufficiali e, ovviamente, di usurai e di una varietà infinita di *cocottes*, vessilli di piacere e di trasgressione ma anche di potere economico, per chi le ostenta. Ovviamente da esperte meretrici quelle più quotate non vendono solo il proprio corpo ma il sogno trasgressivo, voluttuoso e carnale, che gli uomini cercano in loro per evadere dalle regole e dalla noiosa quotidianità. Donne che incarnano l'idea di piacere, di desiderio, di trasgressione destabilizzante.

Quasi tutte queste donne 'di piacere', per emulare le signore dell'alta borghesia e per superarle, ostentando gioielli e *mises* costosissime, sfoggiano sontuosi abiti in *soie*, o *satin* o *velours*, per valorizzare 'libidinosamente', mediante l'impalpabilità delle stoffe, le loro forme voluttuose.

Il vestito di seta è il capo base del corredo da *cocotte*; Nana stessa, quando decide di abbandonare la vendita dei fiori e passare alla vendita del proprio corpo, si procura il suo primo vestito di seta, che le dà gran gioia (Zola 2008: 261) perché è il primo segno acquisito del 'bel mondo', la chiave d'accesso a quell'ambiente dorato che fino ad allora ha spiato e agognato. Stessa chiave che offre all'amica Satin, regalándole il suo primo vestito in seta verde, indispensabile per valorizzare gli occhi verdi di Satin e farla diventare una *cocotte* di lusso. Ma Satin, proprio come il raso da cui prende il nome, lucido da un verso e opaco dall'altro, ha una personalità doppia (duttile, debole e remissiva in apparenza, ma ribelle, indipendente e decisa in natura) e il vestito non sortirà l'effetto sperato; giacché ella ama vivere alla giornata, semmai in miseria, senza ricercare i vestiti e i lussi, che perseguono invece Nana e tutte le altre, e seppure va per lucro con gli uomini, pur disprezzandoli,

---

<sup>18</sup> Di grande interesse risulta il lavoro critico di Michèle Beaulieu (1965), in particolare la sezione dedicata ai *Tissus français* (79-99); cf. anche Wilhelm (1955); Perrot (1984); Leloir (1992).

cerca l'amore. Ma innamoratasi di Nana, percependo il pericolo, fugge per non lasciarsi imprigionare da lei. Altamente simbolica è la scena di una delle cene che contrappone Satin, con il suo secondo, ed ultimo, abito in seta nera<sup>19</sup>, sempre regalo di Nana, con la stessa Nana scintillante con il suo abito di «satin blanc brodé»<sup>20</sup>, raggianti fra l'argenteria e i cristalli della sua camera da pranzo, come uno di quegli oggetti sempre in esposizione per i suoi invitati-amanti (rigorosamente in abito scuro).

Sempre in seta, ma di un colore blu intenso<sup>21</sup>, è il vestito di Léonide, la famosa *cocotte*, al ricevimento per Estelle dai Muffat, e ancora in seta color «feuilles mortes» (219) è l'abito da passeggio della celebre *cocotte* di corte Irma d'Anglars, incontrata per caso da Nana in strada. In seta sono, inoltre, tutti i vestiti delle invitate alla prima cena che Nana organizza nel ruolo di padrona di casa, ormai famosa *cocotte* in ascesa. E per strabiliare tutti i convitati, Nana, in questa circostanza, punta sul suo vestito in seta bianca «légère et chiffonnée comme une chemise» e fra i capelli tante rose fresche<sup>22</sup>, particolare enfaticamente che mette in secondo piano anche l'abito in seta nera con pizzo Chantilly della ricca e richiestissima *cocotte* Caroline Héquet<sup>23</sup>.

Stesse preziose trine di Chantilly<sup>24</sup> che Nana sceglierà poi per guarnire il vestito di seta grigio, allorquando si sentirà finalmente potente; mentre all'apice della sua ascesa, sentendosi ormai una divinità, si sbizzarrirà a scegliere un pizzo argento su una *mise* (abito, cappa, sciarpa, ecc.) tutta in seta nei colori del bianco (Chevalier-Gheerbarth 1973: s.v. *blanc*, t. I, 203-207) e del blu (s.v. *bleu*, t. I, 209-213), logo delle scuderie Vandevres alle corse di Longchamp. Ed è proprio qui che si assiste ad un tripudio della seta; dai vestiti, agli ombrellini, agli scialli delle donne<sup>25</sup> e alle bluse dei fantini, tutto è in seta.

---

19 «Tandis que Satin, plus modeste, en soie noire, avait simplement au cou un cœur d'or, un cadeau de sa bonne amie» (Zola 2008: 348). «Symboliquement il [le noir] est le plus souvent entendu sous son aspect froid, négatif. Contre-couleur de toute couleur, il est associé aux ténèbres primordiales, à l'indifférencié originel. En ce sens il rappelle la signification du blanc neutre, du blanc vide, et sert de support à des représentations symboliques analogues, telles que les chevaux de la mort, tantôt blancs, tantôt noirs» (Chevalier-Gheerbarth 1973: s.v. *noir*, t. 3, 272-277; s.v. *violet*, t. 4, 396-398).

20 «Les hommes étaient en habit, elle-même [Nana] portait une robe de satin blanc brodé» (Zola 2008: 348).

21 «Fauchery la [Léonide] regardait, dans sa grande robe de satin bleu pâle, drôlement posée sur un coin de son fauteuil, mince et hardie comme un garçon» (Zola 2008: 99).

22 «Les roses de son chignon et de son corsage s'étaient effeuillées» (Zola 2008: 147).

23 Solo Gaga, l'anziana e famosa *cocotte*, si presenta con un abito in velluto azzurro, ma il fatto che questo le vada un po' troppo attillato rivela che si tratta di un vecchio abito, reminiscenza dei bei tempi passati.

24 «Et elle [Nana] la [Satin] ramassa, elle l'emmena, dégoûtante, dans son landau bleu clair, à côté de sa robe de soie gris perle, garnie de Chantilly; tandis que la rue souriait de la haute dignité du cocher» (Zola 2008: 343).

25 E ogni donna presente con le sue scelte d'abbigliamento cerca di dare il suo messaggio, difatti, come Sabine, Estelle e Nana anche Rose Mignon con il vestito di seta grigio con sbuffi e fiocchi rossi vuole esplicitare il suo status, molto borghese, con marito, figli e amante al seguito. Così come la scaltra Lucy Stewart, che, indossando un conturbante vestito in seta



Non bastano, però, abiti eleganti, gioielli scintillanti e acconciature alla moda per trovare l'appagante felicità, questi sono solo oggetti che, seppur necessari per ostentare ricchezza e successo, non danno gioia, né riscaldano i cuori. Infatti, Nana, come una gorgone, colleziona uomini, accumula oggetti preziosi e sperpera patrimoni anche ingenti e con vorace avidità consuma bulimicamente qualsiasi oggetto, qualsiasi rapporto, qualsiasi uomo. Come figlia del suo tempo, ella ammassa oggetti<sup>26</sup> e persone allo stesso modo, trattandoli in eguale maniera per colmare quel vuoto, quella necessità di sentirsi ebbera dominatrice del mondo circostante, pulsione patologica connessa a quella tara ereditaria dell'alcolismo, che si porta dentro e che le ha forgiato la personalità, a tal punto da renderla incapace di vivere veramente la vita, ma solo di metterne in scena una rappresentazione, una parodia; proprio lei che a teatro risulta essere una pessima attrice!

Come la «Mouche d'or» di Fauchery, Nana non si ferma mai; seppur attratta dall'oro, dalla ricchezza che le viene offerta in grandi quantità, non tesORIZZA, giacché non insegue il danaro in sé, a cui non dà valore sperperandolo spietatamente, ma lo utilizza quale mezzo per soddisfare tutte le velleità del suo ego smisurato e calibrare così il suo potere, passando allo stesso modo di capriccio in capriccio, di casa in casa, di uomo in uomo. Freudianamente alla ricerca di un suo *habitat* Nana cambia spesso casa e arredi delle stesse, in un'affannosa e spasmodica ricerca del nuovo, del massimo, in cui le abitazioni della nostra *cocotte*, oltre ad essere delle dimore imperiali, delle alcove lussuose e sfarzose, devono assurgere a veri e propri santuari dove tutti e tutto devono venerare la dea Venere / Nana, dimostrando che la vita è solo una farsa, quando non diventa un gioco crudele.

Sin dalla sua prima casa in boulevard Haussman, ancora in condizioni economiche precarie, Nana estrinseca il suo desiderio di elevarsi a divina con i suoi pochi arredi, essenzialmente della camera da letto e dello spogliatoio, con tappezzerie in «damas broché à grandes fleurs bleues sur fond gris» (Zola 2008: 59-60, 234) e in «satin bleu» (78)<sup>27</sup>, colore del sogno.

Mentre alla villa La Mignotte del banchiere Steiner l'unica stanza descritta è proprio quella destinata a Nana tappezzata in semplice e banale «cretonne Louis XVI» (194)<sup>28</sup>, di un tenue rosa (Chevalier-Gheerbart 1973:

---

nero, ostenta il suo nuovo ricchissimo amante (Zola 2008: 364-366).

26 Partendo dalla teoria di Deschanel sugli oggetti descritti, Zola ci mostra nelle sue opere come essi prendono forma e consistenza nell'opera d'arte grazie alla diversa identità dell'uomo, del suo temperamento, della sua personalità e della sua etica e nella sua estetica 'de l'écran'; fra l'*écran classique*, l'*écran romantique* e l'*écran réaliste*, Zola preferisce l'ultimo, che si adegua perfettamente alla sua esigenza di verità e di originalità, nella cui ottica ogni oggetto, animato e non, è presentato nella sua integrità.

27 «C'était la pièce la plus élégante de l'appartement avec une grande toilette de marbre, une psyché marquetée, une chaise longue et des fauteuils de satin bleu» (Zola 2008: 78).

28 «Lorsqu'elle fut remontée, sa chambre surtout l'enthousiasma, une chambre qu'un tapissier d'Orléans avait tendue de cretonne Louis XVI, rose tendre» (Zola 2008: 194).

s.v. *rose*, t. 4, 112-116), che sensibilizza al primo sguardo l'animo di Nana e la porta a desiderare un rapporto non solo di sesso ma di tenerezza e calore umano, al punto da concedersi, gratuitamente e con ardore, al giovane squattrinato Georges Hugon<sup>29</sup>. Proprio a dimostrare quanto un tessuto, un colore possono condizionare una scelta o suscitare un desiderio!

Diverso è invece l'atteggiamento di Nana, ormai ricca, famosa e potente, quando arreda sia la prima sia la seconda casa, concessele da Muffat nei quartieri più ricercati di Parigi, perché ella cerca solo arredamenti ipercostosi che hanno come fine di stupire e abbagliare.

Nella prima abitazione, come giusta scenografia per il suo 'ruolo' di mantide, focalizza il suo interesse sulla sua camera da letto, che arreda dapprima con una soluzione eccentrica, raffinata e molto alla moda tutta in velluto nero, da vera alcova; eppoi la modifica con una tappezzeria tutta in seta bianca con tanti nodi d'amore rosa, più consona alla sua età.

Nella seconda abitazione, presa già arredata dai precedenti proprietari di consolidata nobiltà, è stridente il contrasto fra il gusto raffinato degli arredi preesistenti nelle varie sale con tappeti antichi, *gobelins*<sup>30</sup>, mobili di fine fattura e tappezzerie nei toni pacati del verde e del rosso frammisti all'oro e il gusto da cortigiana *parvenue* che caratterizza la camera da letto con annesso *boudoir*. Enclave che verrà rifatta più volte, come d'uso nelle scenografie, secondo le mode e gli stati d'animo, dapprima in seta rosa intessuta con fili d'oro, poi in seta color malva, poi ancora in seta blu arricchita di pizzi e merletti<sup>31</sup> e, infine, in velluto rosa molto tenue con pizzi, bottoncini in argento e fili d'oro ed un'esplosione di trine veneziane (Zola 2008: 402) sul letto (482-483).

Emblematico, invece, è che non esiste alcuna descrizione della casa che Nana va a condividere con Fontan, il comico di cui si invaghisce e per il quale rinuncia *ex abrupto* a soldi, fama e dignità; perché lì non vi è una vita vera di Nana, ma solo il suo bisogno di rincorrere un sogno, il sogno dell'amore, che per lei è una esperienza nuova, visto che fino ad allora l'amore era da lei solo venduto, semmai simulandolo.

A riprova di ciò, non appena Nana chiude squallidamente questa parentesi romantica, diviene ancor più arida e spietata e a coloro a cui si offrirà, come al conte Muffat, chiederà dei corrispettivi sempre più alti; così a testimoniare la sua nuova ascesa all'apice della notorietà come *cocotte* ci saranno i numerosi ricercati vestiti e arredamenti in velluto e in seta e l'innumerabile quantità di oggetti costosissimi della casa in via Viliers.

29 Infatti, passato il momento e mutato il contesto, Hugon diventerà uno dei tanti capricci di Nana e, vittima del suo amore per lei, si suiciderà.

30 «D'habitude, elle [Nana] descendait simplement aux heures des repas, un peu perdue les jours ou elle déjeunait seule dans la salle à manger, très haute, garnie de Gobelins» (Zola 2008: 328-329).

31 «Deux fois déjà, elle avait refait la chambre, la première en satin mauve, la seconde en application de dentelle sur soie bleue; et elle n'était pas satisfaite» (Zola 2008: 329).

Tanti, troppi oggetti costosissimi, che servono solo a soddisfare il capriccio di un attimo e che si accumulano sempre più invadenti solo per accentuare il prezzo altissimo della merce umana, la *cocotte* Nana, che, nella logica imperante, ha valore unicamente per questo sfrenato consumo che ostenta a suo corollario perché deve stupire, ‘épater la galerie’.

Ricchezza e ‘potenza’ che Nana non ha in gran considerazione, e per come sperpera e per come sa, volendo, privarsene; come fa per amore di Fromentin prima e poi per riconquistare la sua libertà. Infatti, all’apice della sua notorietà e ricchezza, ormai annoiata e alla ricerca di nuove emozioni, vende ogni cosa, ogni oggetto, ogni gioiello, per partire e conoscere il mondo; restando così senza soldi, né abiti eleganti, né alcun bene mobile e immobile allorquando la malattia, eppoi la morte, sopraggiunge.

Difatti nella scena finale, priva di ogni lusso, seta e orpelli, ritroviamo Nana, ormai moribonda, distrutta, povera, in una dignitosa stanza d’albergo (pagata dall’amica-antagonista Rose Mignon: 482-483), con le tappezzerie in cretonne, un banale tappeto rosso a fogliame nero e un’unica poltrona in velluto rosso; come se Zola volesse farvi convergere tutti gli elementi che hanno caratterizzato la vita dell’eroina, dai colori rosso e nero, rispettivamente *Eros* e *Thanatos*, ai tessuti velluto e cotone, tutti segni emblematici delle vicende della protagonista; dove il cretonne della tappezzeria riporta alle origini della vita povera di Nana, rimastale dentro, ed il velluto rosso testimonia ancora quella che è stata la cifra costante della sua vita da ‘divina’, chiudendo così il cerchio di questa esistenza, vorticoso e tormentato, della «Mouche d’or».

## RIFERIMENTI BIBLIOGRAFICI

- Beaulieu M., 1965, *Les tissus d’art*, Paris, Paris, PUF (Que sais-je?).
- Becker C.-Gourdin-Servenièrre G. et al., 1993, *Dictionnaire d’Émile Zola*, Paris, Robert Laffont.
- Chevalier J.-Gheerbart A., 1973, *Dictionnaire des symboles*, Paris, Seghers.
- Compagnon A., 1983, *La Troisième République des lettres, de Flaubert à Proust*, Paris, Seuil.
- Diglio C., 2011, *La terminologie des soieries: problèmes de définition*, in C. Diglio-J. Altmanova (eds.), *Dictionnaires et terminologie des arts et métiers*, Fasano / Paris, Schena / Alain Baudry C<sup>ie</sup>.
- Leloir M., 1992, *Dictionnaire du costume et de ses accessoires, des armes et des étoffes des origines à nos jours*, Paris, Librairie Gründ.
- Parent-Duchâtelet A., 1981, *La prostitution à Paris au XIX<sup>e</sup> siècle*, Paris, Seuil.
- Perrot P., 1984, *Les dessus et les dessous de la bourgeoisie*, Bruxelles, Complexe.
- Rey A. (ed.), 2000, *Dictionnaire historique de la langue française*, t. 2, Paris, Dictionnaires Le Robert.

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

Wilhelm J., 1955, *Histoire de la mode*, Paris, Hachette.

Zola É., 2008, *Nana*, A. Dezalay (ed.), Paris, Le Livre de Poche.



## SUR LE VOILE SACRÉ DE TANIT. RETOUCHES ICONIQUES DU ZAÏMPH DE SALAMMBÔ

Bruna Donatelli

UNIVERSITÀ DEGLI STUDI ROMA TRE

L'accueil par la presse du second roman de Flaubert a été, notamment, plutôt hostile. Exception faite pour quelques articles élogieux qui prennent la défense du livre et qui applaudissent à l'atmosphère vertigineuse du roman (Gautier 1862), à la hardiesse du romancier et à son imagination effrayante (Sand 1863), presque tout le reste concerne des jugements négatifs. Et pourtant, la résonance de cet accueil si négatif et la polémique qui s'ensuit, les réponses de Flaubert aux attaques de Froehner et de Sainte-Beuve, ne font qu'amplifier le succès du roman. L'histoire de la princesse carthaginoise occupe les conversations parisiennes, surtout celles des Salons; en deux mois la première édition est épuisée. Même les artistes s'enthousiasment au sujet, fascinés par la puissance plastique de la protagoniste, par le halo de mystère qui l'enveloppe, en contribuant, ainsi, à replacer l'œuvre et son héroïne, qui incarne l'un des personnages les plus mystérieux et les plus énigmatiques de l'univers flaubertien dans un espace différent par rapport à celui où la presse voulait le reléguer. Certains d'entre eux se sont tout de suite inspirés des costumes somptueux de Salammbô pour la représentation d'autres personnages mythiques de l'antiquité, d'autres (des musiciens surtout) se sont penchés sur le roman dans la tentative de l'adapter pour l'opéra. À ceux-ci s'ajoutent, quelques décennies plus tard, un grand nombre de peintres, de sculpteurs et d'illustrateurs qui, vers la fin du siècle et jusqu'à nos jours, ont trouvé dans ce personnage mythique de l'antiquité une sève précieuse susceptible de réveiller, ainsi que le soutenait déjà à l'époque Léonce Bénédite, «un sens créateur appauvri» (1891: 171). Ce qui a fasciné davantage l'imagination assoiffée de l'esthétique décadente a été surtout la scène de l'enlacement de Salammbô avec le serpent. Conçue comme une «précaution oratoire» pour atténuer

celle bien plus audacieuse de la «baisade» sous la tente<sup>1</sup>, elle a joué un rôle important dans la représentation plastique du personnage, devenant pour la plupart des artistes le double symbolique de la femme exotique et tentatrice, qui répondait en même temps au besoin avide et voyeuriste des bourgeois qui fréquentaient les Salons et les Expositions de l'époque. Quelques noms parmi les plus connus: Gabriel Ferrier avec sa *Salammbô* de 1880, Jean-Antoine-Marie Idrac qui expose en 1882 une *Figura serpentinata*, Carl Strathmann avec son *Épouse du serpent*, représentant une femme en transe qui subit l'action érotique du piton<sup>2</sup>. La polarisation des artistes sur cette scène du roman et leur prédilection pour cette métaphore reptilienne où Salammbô incarne le statut d'objet sexuel, ont toutefois appauvri la personnalité complexe du personnage (son imagination primitive et archaïque, son état émotif, à la fois extatique et hystérique, son statut de princesse et de femme consacrée à la divinité lunaire) et accordent surtout peu d'attention au zaïmph, objet métonymique et protéiforme qui fait fonctionner le récit tout en gérant l'intrigue.

En fait, ce voile sacré, manteau de la déesse Tanit, protectrice de Carthage, est, d'une fois à l'autre, l'icône de l'interdit (le désir obsédant de Salammbô de le voir), un objet de séduction (le don érotique de Mâtho à celle-ci), un talisman (Mâtho s'en sert comme un bouclier, après l'avoir dérobé, pour se protéger des flèches carthagoises), un trophée de guerre (Salammbô, triomphante, le montre à son père après l'avoir récupéré), mais c'est aussi l'enveloppe qui protège les deux amants du regard indiscret d'autrui au moment de leur étreinte. Point nodal des chapitres V et XI du roman, il appartient à la fois au domaine du divin et à celui de l'humain; d'une part c'est l'emblème de l'impossibilité d'accéder au monde de l'invisible, à cette sphère supérieure qui garde tous ses secrets (Salammbô mourra pour l'avoir regardé et touché), d'autre part, c'est le symbole de l'acte sexuel par excellence, la défloraison de Salammbô<sup>3</sup>. À mi-chemin entre objet magique et domestique, il donne à Mâtho, qui le porte, les apparences d'un «dieu sidéral, tout environné du firmament» (Flaubert 2001: 145), mais il se transforme aussi en vêtement; il fait partie du costume de Salammbô lorsqu'elle le jette

1 Dans sa lettre de réponse aux reproches de Sainte-Beuve, Flaubert soutient: «Il n'y a ni vice malicieux ni bagatelle dans mon serpent. Ce chapitre est une espèce de précaution oratoire pour atténuer celui de la tente, qui n'a choqué personne, et qui, sans le serpent, eût fait pousser des cris. J'ai mieux aimé un effet impudique (si impudeur il y a) avec un serpent qu'avec un homme. Salammbô, avant de quitter sa maison, s'enlace au génie de sa famille, à la religion même de sa patrie en son symbole le plus antique, voilà tout» (Flaubert 1991: 280).

2 Échappent à cette interprétation trop restrictive et stéréotypée du personnage, les œuvres plastiques de Théodore Rivière, dans lesquelles l'érotisme se déclenche différemment. Il réalise, en fait, trois sculptures thématiques sur la rencontre de Mâtho et Salammbô sous la tente, dont la plus connue est *Salammbô chez Mâtho, Je t'aime! Je t'aime*, qui a fait beaucoup de sensation lors de sa présentation au «Salon» de 1895. Pour un panorama exhaustif de toutes ces représentations iconiques de Salammbô cf. Kohle (2009: 159-169).

3 Dès les scénarios d'ensemble, jusqu'aux brouillons, Flaubert insiste sur la «baisade sous le péplos» et associe toujours le voile à un lexique aux connotations sexuelles. À cet égard cf. l'étude génétique d'Éric Le Calvez (2001: III-134).

autour de sa taille après l'avoir récupéré. Le zaïmph est enfin un enjeu politique: sa possession ou sa perte donnent respectivement de la puissance ou du découragement<sup>4</sup>. Dans la version définitive, Flaubert le décrit avec peu de détails, en le faisant apparaître, du coup, au-delà d'une grosse pierre noire, mi-sphérique, et d'un cône d'ébène portant une tête et deux bras:

Au-delà on aurait dit un nuage où étincelaient des étoiles; des figures apparaissaient dans les profondeurs de ses plis: Eschmoûn avec les Kabires, quelques-uns des monstres déjà vus, les bêtes sacrées des Babyloniens, puis d'autres qu'ils ne connaissaient pas. Cela passait comme un manteau sous le visage de l'idole, et remontant étalé sur le mur, s'accrochait par les angles, tout à la fois bleuâtre comme la nuit, jaune comme l'aurore, pourpre comme le soleil, nombreux, diaphane, étincelant, léger. C'était là le manteau de la Déesse, le zaïmph saint que l'on ne pouvait voir. (139)

On pourrait s'émerveiller de cette description du voile si vague et lacunaire, si l'on pense à celles bien plus détaillées des costumes de Salammbô. Mais ce vide iconographique répond en réalité à une double instance esthétique. Il s'agit d'une stratégie narrative dont Flaubert se sert pour se défaire du document qui l'a engendrée afin de «*poétiser son récit*» (Gothot-Mersch 1999: 57) et pour augmenter le pouvoir de suggestion d'une scène<sup>5</sup>, mais elle répond aussi à l'exigence réaliste, à laquelle l'auteur ne renonce jamais, de respecter la perspective des personnages. Puisque ce sont des barbares et non des phéniciens qui le voient en premiers, ils ne reconnaissent pas toutes les idoles qui y sont représentées. Flaubert ne manque pas de le souligner. Toutefois, derrière cet appauvrissement apparent des détails, il y a, on le sait, un grand travail de documentation. En fait, Flaubert n'invente aucune des figures qui le composent. Ses sources sont bien reconnaissables, comme l'ont démontré de nombreuses études (cf. Benedetto 1920; Le Roy 1923) et comme l'auteur les a lui-même indiquées à Félicien de Saulcy – qui les lui avait demandées<sup>6</sup> – et à Froehner, en défendant l'autorité de ses sources (Flaubert 1991: 296).

4 Parmi les études consacrées à la fonction du zaïmph dans le roman et centrées sur son symbolisme cf. Neefs (1975), Buisine (1990), Gordon (1999), Le Calvez (2001), Dobrzynski (2004).

5 Chaque fois que le voile sacré fera, par la suite, son apparition dans le roman, la quantité de détails se réduit, mais non son pouvoir de suggestion, qui augmente: «Un mystère se dérobait dans la splendeur de ses plis; c'était le nuage enveloppant les Dieux, le secret de l'existence universelle» (Flaubert 2001: 245).

6 «Le *Zaïmph* est mentionné dans Athénée, XII, 58, qui en donne même la description. Ce devait être une chose très importante, puisqu'il fut pris par Scipion Émilien, reporté à Carthage par Caius Gracchus, qu'il revint à Rome sous Héliogabale, puis fut rendu à Carthage. – Le nom d'Héliogabale m'a fait conjecturer que ce *peplos* d'Astarté devait avoir un sens religieux profond. – Et j'en ai fait une sorte de palladium» (Flaubert 1991: 274).



Ce vide iconographique a pourtant représenté un obstacle ultérieur pour la représentation plastique du voile. Sauf Georges-Antoine Rochegrosse, auquel Ferroud confiera l'édition illustrée du roman de 1900, et qui se mesurera – comme on le verra par la suite – à une reconstruction historiée très détaillée du voile, presque tous les autres illustrateurs, qui ont été appelés à le dessiner pour des exigences éditoriales, ont opté pour une adhésion mimétique au texte, en l'associant à des scènes bien identifiables du roman et en mettant en relief, à chaque fois, le personnage qui le possède ou qui le porte, plutôt que l'objet en soi. Un exemple parmi tous. Suzanne Raphaële Lagneau, qui illustre l'édition de *Salammbô* de 1928, reconstruit la scène de son dévoilement, en privilégiant surtout tous les autres éléments figuratifs qui lui servent de décor et en représentant le voile jouant seulement sur la transparence des couleurs (le rose et l'azur pâles), avec l'ajout de quelques figures stylisées, dessinées parmi des arabesques en forme d'œil et de fleurs: le serpent, le crocodile et au milieu l'effigie d'un Moloch affamé, la bouche grande-ouverte ainsi qu'elle est décrite dans le XIII chapitre du roman<sup>7</sup>.

On remarque quand-même quelques exceptions. En modulant son interprétation à un niveau d'adhésion symbolique au texte, Gaston Bussière, qui avait déjà peint en 1907 un excellent portrait de la princesse carthaginoise, choisit, pour la représentation du voile, de l'associer, il est vrai, à *Salammbô* (Flaubert 1921), mais par un dessin hors texte, qui se veut comme l'«image-enseigne»<sup>8</sup> même du livre. En fait, cette illustration, qui précède toutes les autres, qui occupe la place du frontispice du premier tome, veut indiquer au lecteur, qui va la voir avant d'entrer dans le texte, quel est le vrai pivot de l'histoire. Il s'agit d'une planche, très bien exécutée et riche en détails, surtout pour le costume de *Salammbô*, qui n'est pas une simple paraphrase du texte; il ne l'explique pas, il le représente par un travail de synthèse et de superpositions jamais fortuites. *Salammbô* porte sur sa tête le voile, en le déployant les bras grands ouverts et en laissant ainsi entrevoir toute sa transparence, tandis que dans le roman elle le montre à son père Hamilcar en ouvrant son manteau. Détail non secondaire, parce que la posture de *Salammbô* et la position qu'occupe le voile dans cette composition rappellent celles de la déesse Tanit et du voile lorsqu'ils se donnent à voir aux deux mercenaires. *Salammbô* se transforme et se fond, ici, grâce au voile qui est devenu partie de sa personne, avec la divinité lunaire à laquelle elle est consacrée. Une constellation d'étoiles complète cette aura divine qui sert d'auréole / décor aux deux figures, pour souligner la sphère qui leur appartient. Il faut quand même souligner que, lorsque l'artiste, à l'intérieur du livre, est obligé

---

7 Toutes ces représentations iconiques et celles qui suivent, sauf indication différente, sont visibles sur le site: <http://www.personal.kent.edu/~rberrong/turn/salammbô/> (consultation: 31/07/2013).

8 Je fais mienne l'expression que Philippe Hamon utilise à propos des frontispices (2001: 247).

d'illustrer les scènes où le zaïmph fait son apparition, il le fait en suivant les stylèmes de l'adhésion mimétique au texte, en privilégiant surtout son statut d'objet réel et non sa valeur symbolique. Philippe Swincopp fait un travail différent; il transpose sur la peau de la Déesse les attributs les plus colorés du voile (le bleu du ciel), en montrant seulement l'abondance de son drapé transparent et léger et la luminosité de son tissu, obtenue par des touches de couleur orange qui rappellent le chromatisme du blason placé derrière la tête de la déesse (Flaubert 1931). Insistant encore sur un niveau de représentation symbolique, André Lambert, quant à lui, a réussi par contre à éluder le non-dit du texte avec une interprétation très originale, qui identifie le voile avec la figure même de Tanit, qui a les traits d'une déesse-poisson<sup>9</sup>, placée dans un décor où l'on voit en filigrane seulement de la lumière et des lances en forme de phallus qui encadrent sa figure et s'élèvent vers elle. L'image est une évidente allusion à l'acte de défloration qui suivra (le voile en tant qu'hymen), restituant ainsi à celui-ci sa double connotation religieuse et sexuelle, recherchée aussi par Flaubert. Des monstres sacrés, des bêtes emblématiques et des sphères de cristal, dont Flaubert fait mention dans le roman, font de cadre à l'ensemble (Flaubert 1948)<sup>10</sup>.

Mais revenons à la reconstruction historiée du voile de Rochegrosse, qui a illustré en 1900 la première importante édition de *Salammbô*, destinée à un public de collectionneurs et de bibliophiles. Influencé par Théodore de Banville, dont il était le fils adoptif, ce peintre, spécialisé en peinture d'histoire et thèmes orientalistes, avait été séduit dès sa jeunesse par l'œuvre de Flaubert<sup>11</sup> et il avait déjà illustré en 1892, toujours pour Ferroud, un autre texte de Flaubert, *Hérodias*. Au pouvoir de suggestion des mots du livre, il répond, dit-il, avec une exactitude de détails, de reconstruction archéologique qu'il va chercher sur les lieux, en suivant la même démarche de Flaubert (cf. Houssais 1996). Après avoir lu les textes utilisés par l'écrivain, auxquels il en ajoute d'autres, et après avoir effectué deux longs séjours en Afrique du Nord, où il collectionne bien des détails pour «faire vrai»<sup>12</sup>, il fait des ébauches, des esquisses et des aquarelles préparatoires pour les eaux-fortes du livre. La réalisation du voile est très laborieuse:

9 C'est ainsi que Tanit fait son apparition dans le roman: «Des écailles, des plumes, des oiseaux lui montaient jusqu'au ventre» (Flaubert 2001:138). Flaubert la rapproche de Dercéto (la déesse-poisson), qui est l'un des noms avec lequel Salammbô invoque Tanit.

10 Cf. <http://www.livre-rare-book.com/search/current.seam?matchTypeList=ALL&author=andre+lambert&sorting=RELEVANCE&faceted=true&actionMethod=search/current.xhtml:searchEngine.initSearch> (consultation: 31/07/2013).

11 «*Salammbô* est un des livres que tout enfant Mr de Banville m'a mis entre les mains. [...] Ce livre a certainement bâti un côté de ma tête. J'ai toujours eu le rêve de l'illustrer. Le père Flaubert m'avait dit qu'il faudrait faire cela quand "je serais grand"» (cit. in Houssais 2013: 13). En 1885 il avait déjà peint une *Salammbô*, même si le titre ne porte pas son nom (*Ibidem*).

12 «Et cependant il fallait que je donne une impression d'ensemble et d'idée d'une Vie de peuple avec tout le fourmillement de détails que cela comporte» (cit. in Houssais 1996: 47).

J'ai tâché de le faire comme il aurait dû être, et comme Flaubert (je l'espère humblement) l'aurait voulu – en partant comme premier point de départ des admirables adjectifs avec lequel [sic] Flaubert en éveille l'idée... car il ne le décrit pas... au sens propre du mot – et puis, voulant néanmoins avoir dans mon *absurdité* même une logique, j'ai beaucoup bouquiné sur la théogonie phénicienne et j'ai tâché d'apercevoir une vague lueur au milieu de ces aimables ténèbres qu'épaississent encore les controverses des savants. (cit. in Houssais 1996: 49)

L'aquarelle qu'il peint servira de modèle au vrai manteau que sa femme tisse, avec l'aide de Berthe Bady, dans tous ses détails. Rien dans son iconographie n'est laissé au hasard. L'intention de Rochegrosse est de le faire «terrible, talismanique, participant de la nature des Dieux, Dieu lui-même» (*Ibidem*). Son symbolisme est complexe et composite; les figures divines qui y sont représentées sont plus de cinquante. Maurice Guillemot en donne une description détaillée, en rapportant les explications données par l'artiste lui-même (cf. Guillemot 1924: 2-3). Après quinze mois de travail, le voile (trois mètres pour quatre) est terminé<sup>13</sup>. «J'ai vu le zaïmph, une merveille» s'exclame Léon Hennique qui avait été chargé de la préface du livre (Flaubert 1900: XVIII).

Le souci de reconstruction historique du voile, qui est à la base du travail de Rochegrosse, n'ôte pourtant rien à la beauté de l'image finale. La composition, qui est placée en regard de la page du titre et qui a pour légende «Salammbô rêvant à la déesse Tanit», répond en fait à une exigence de représentation à la fois réaliste et onirique, qui mise à la netteté et à l'accumulation des images. Elle se compose de deux figures, l'une étant le miroir opposé de l'autre, la première de profil (Salammbô) dans l'acte de rêver, qui occupe la partie basse de la composition (on pourrait la considérer comme la sphère de l'humain) et l'autre de face (Tanit), hiératique, inhumaine, distante, qui occupe le haut de la planche (la sphère du divin). Salammbô s'abandonne languide et rêveuse dans un fauteuil, entourée de colombes, tandis qu'à ses côtés s'élèvent des encensoirs où brûlent des parfums, entremêlés de fleurs et d'arbustes. Au-dessus d'elle apparaît, glaciale, la déesse, au regard terrible et immobile. Elle est vêtue de son manteau historié chatoyant, léger, riche en plumes d'oiseaux, où l'on peut distinguer nettement toutes les effigies et les symboles qui y sont représentés. Celui-ci descend vers le bas, au-dessous du socle, caressant un bras et une épaule de la princesse, qui exprime ainsi son désir irréfrenable de le toucher. Chaque fois que le zaïmph fera par la suite son apparition à l'intérieur du livre, ce

---

<sup>13</sup> Georges Rochegrosse en fera cadeau au Musée Flaubert de Rouen, mais il n'en reste aujourd'hui que des fragments, qui donnent pourtant l'idée du grand travail et de la richesse du tissage.

qui arrivera plusieurs fois, il apparaîtra toujours dans sa forme historiée, mais avec une précision moins nette des figures et des motifs en rapport.

Rochegrosse n'est pas pourtant le premier à se mesurer à une interprétation historiée du voile. Quelques années auparavant, vers 1895, déjà un autre peintre, de nationalité américaine, qui avait vécu en France une dizaine d'années, avait réalisé une *Astarté*<sup>14</sup> vêtue de son voile sacré. Il s'agit de John Singer Sargent qui avait réalisé pour la Public Library de Boston une fresque représentant, parmi d'autres effigies de l'iconographie religieuse de l'antiquité, cette divinité voilée<sup>15</sup>. Il est probable que l'artiste a lu *Salammô* et qu'il s'est inspiré du voile flaubertien pour réaliser celui d'Astarté (cf. Pucci 2001: 297). Les affinités sont nombreuses: sa forme et sa couleur (celle d'un nuage), les figures qui y sont représentées, les touches de lumière et, placée au-dessus de la déesse, la tête d'un grand taureau ailé, dont les traits ressemblent à ceux de la statue de Moloch décrite dans le roman.

Deux années plus tard, en 1897, un autre artiste, cette fois de nationalité tchèque, l'illustrateur et décorateur Alfons Maria Mucha, l'un des plus appréciés du milieu artistique Art Nouveau, réalisera un autre voile historié, en l'exécutant spécialement pour les abonnés de «L'Estampe moderne». Il s'agit d'une lithographie en couleurs qui porte le titre *L'Incantation*<sup>16</sup> et qui fait une allusion directe, sur le papier de soie qui la protège, au roman de Flaubert (cf. Brabcová 1980: 132). L'image, qui se ressent de la conception décorative que son auteur a de l'œuvre d'art, se compose de trois plans superposés où trois éléments figuratifs s'imposent. Au premier plan la vierge consacrée à Tanit dans une posture hiératique, mais non exempte de fascination et de séduction<sup>17</sup>, les bras et le regard orientés vers le ciel, vêtue de sa longue simarre blanche, les seins nus. En bas, repliée sur elle-même, sa fidèle nourrice Taanach qui joue de son *nebal*, assise sur un tapis où sont placées trois coupes d'où s'élèvent des fils parfumés et une abondance de fleurs qui arrivent jusqu'aux cordes du *nebal*, en tant qu'offrandes à la déesse. Cette partie de la composition, exécutée avec un goût et une finesse exquis, calque toutefois trop de près le rituel tanitique de *Salammô* décrit dans le roman et n'ajoute rien à son tissu textuel. Elle est son explication mimétique, bien qu'elle ait le mérite d'avoir mis en relief un côté de la personnalité de la princesse carthaginoise que la plupart des artistes ont négligé. Différent est

14 Astarté est l'une des plus anciennes divinités des Sémites, déesse de la fécondité d'origine chananéenne, vénérée par les Phéniciens. C'est encore l'un des noms avec lesquels *Salammô* invoque la déesse Tanit.

15 Cf. <http://www.metmuseum.org/collections/search-the-collections/12037> (consultation: 31/07/2013).

16 Cf. <http://www.wikipainting.org/en/alphonse-mucha/Salammô-1986> (consultation: 31/07/2013).

17 Au demeurant la posture hiératique, presque immaculée, du corps de *Salammô* est relativisée par la sinuosité de son voile qui se dénoue derrière sa nuque en deux parties, l'une glissant jusqu'à terre, l'autre frôlant son hanche dans un mouvement sinueux qui ressemble à celui d'un serpent.

le niveau de figuration de l'autre pan de la planche, celui du voile, réalisé selon une technique chère à l'esthétique Art Nouveau: la rupture de toute règle de la composition et la totale liberté de l'expression artistique. Derrière Salammbô, conçu comme un décor, le zaïmph, l'objet de ses désirs. Y sont dessinées, au lieu des plis mentionnés par Flaubert, des lignes ondulantes qui miment à la fois à la sinuosité du tissu et la forme et la couleur des dunes du désert dans leurs mouvements continuels et changeants. Dans la partie haute du voile d'autres lignes courbes s'insèrent parmi les premières, à forme de demi-cercles concentriques, mais ouvertes d'un côté, constellées de petites étoiles qui évoquent le mouvement des astres et, dans leur ensemble, la voûte céleste, avec des effets de transparence et d'irisation remarquables. À l'arrière plan, dessinés seulement grâce à la couleur qui leur donne forme, les symboles de Carthage: le palais du suffète et le temple de Tanit. Entre le voile et Salammbô se cache, et pourtant visible, le monstre sacré et ailé aux yeux de feu, dessiné de profil, d'un air menaçant, qui contraste heureusement avec l'harmonie suave et radieuse de tout le reste de la composition, rendue par une gamme chromatique qui va du jaune pâle à l'orange brûlé, au cramoisi; du beige, au noisette, jusqu'au vert foncé.

Même si le fort impact visuel de l'œuvre, ainsi que la notoriété de son auteur, font de cette représentation de Salammbô l'une des images de couverture les plus utilisées par les éditeurs, comme vitrine de présentation à leurs lecteurs, on doit à Victor Prouvé l'interprétation la plus novatrice du XIX<sup>e</sup> siècle du voile historié. Appartenant au même milieu artistique de Mucha, il a réalisé en 1893 une splendide reliure de *Salammbô*, exposée au Salon de la Société Nationale des Beaux-Arts de Paris. Peintre et décorateur de l'École de Nancy, véritable rénovateur de l'art même de la reliure, il s'était déjà mesuré plusieurs fois au personnage de Salammbô en réalisant deux huiles sur toile (en 1881 et en 1884) portant sur l'enlacement reptile, et un bas-relief (en 1889) sur la scène de l'arrivée de l'héroïne aux campements des mercenaires. Cette représentation du zaïmph est l'aboutissement de ses recherches précédentes, et c'est un chef d'œuvre de l'esthétique Art Nouveau. Réalisée en collaboration avec René Wiene et Camille Martin (son décor est constitué d'un seul bloc, presque un tableau, composé d'une mosaïque de cuirs incisés et dorés), elle est bordée par des traits de pyrogravure. La force de cette reliure réside bien dans sa conception même, car elle incarne la matière même dont se fait le roman; elle s'identifie tant au niveau sémantique, qu'au niveau plus strictement figuratif avec le voile, qui pourtant ne paraît pas un voile. En fait, il est impossible de le reconnaître si l'on n'ouvre pas le livre sur les deux pans et l'on regarde seulement la première ou la quatrième de couverture (chaque volet pourrait être vu en fait comme un tableau autonome)<sup>18</sup>. Le zaïmph, qui occupe les trois quarts

---

18 Cf. <http://www.bierstadt.org/painting-Victor%20Prouve-Salammbô-53321.htm> (con-

de l'espace, enveloppe symboliquement le texte flaubertien, comme il le fait aussi dans le roman, mais en même temps il fait émerger sur sa surface et hors de ses bords quelques-unes de ses scènes. Il paraît avoir absorbé la force même du texte, son mouvement intérieur, en le restituant au niveau plastique par l'acte même du dévoilement. Ainsi, sur le dos, en transparence, la figure hiératique de la déesse Tanit, placée sur un piédestal, complètement couverte de son zaïmph, dont les plis s'élargissent sur les deux pans en recouvrant, comme on l'a déjà dit, la plupart de la reliure même. Une broderie, à l'instar d'un serpent, parcourt ses bords. De ses larges plis se détachent, comme des luminescences, des étoiles, le symbole divin de Tanit, des poissons, des serpents et d'autres figures de la mythologie phénicienne. En bas, sur le pan de gauche, une scène d'accouplement sacré, celle d'un lion (symbole de la force obscure et inconnue) et d'une femme. Dans le zaïmph de Prouvé est donc inscrite l'étreinte mortelle qui marque le sort même de Salammbô. Hors du voile surgit, séduisante et érotique, Salammbô, représentée selon le goût artistique dominant, mais dans une posture très dynamique, comme si elle affleurait de l'intérieur du livre, entourée d'un serpent, au symbolisme notamment ambivalent, mais que l'on est en droit de lire, dans ce contexte, comme un véritable totem qui protège Salammbô de la force agressive du dieu soleil<sup>19</sup>, celui-ci occupant l'autre pan de la couverture. Il est représenté sous la forme d'un dieu-bélier au caractère bipolaire, fécondateur et destructeur en même temps; il est en chaînes (selon la description flaubertienne qui fait mouvoir les bras de la statue avec ce mécanisme) et trône, majestueux et immobile, comme un monolithe, sur des langues de feu. Pleine de vigueur et de finesse, cette reliure traduit en termes plastiques ce que Victor Prouvé avait l'habitude de dire souvent à ses amis à propos de l'œuvre d'art: il faut «traduire la vie et l'âme latentes sous l'enveloppe» (cit. in Gallemin 1999: 117).

Je voudrais terminer ce panorama des représentations plastiques thématiques sur le zaïmph avec une œuvre des années Vingt du XX<sup>e</sup> siècle qui a réussi à entrer en pleine résonance avec l'esthétique flaubertienne, comme Prouvé, seul, l'avait fait auparavant, tout en gardant son autonomie créative. Il s'agit de l'une des six compositions hors texte que Francois-Louis Schmied a réalisée pour illustrer l'édition d'art de *Salammbô* de 1923, selon les stylèmes de l'Art Déco, qui se veut linéaire, géométrisant et bidimensionnel. On peut la considérer, ainsi que le souligne Mauro Nasti, comme une vraie «mise à jour» critique du texte flaubertien (1991: 18), en s'interrogeant sur le mystère sous-jacent au voile, et en gardant pourtant son secret. Pour Schmied, peintre, graveur, illustrateur et relieur aussi, le livre est en fait «un univers architectonique total» qui se construit selon un projet bien défini (Nasti 1991: 15). Les

---

sultation: 31/07/2013).

19 Gisèle Séginger souligne le «symbolisme vitaliste du serpent», symbole de fécondité et de vie (cf. Séginger 2010).

six compositions dont se compose le livre, colorées au pochoir<sup>20</sup>, forment en fait une sorte de partition musicale dont le frontispice («le voile de Tanit») fait entendre l'harmonie entre les volumes textuels et ceux qui sont iconiques. Et, tout comme le roman de Flaubert tisse sa texture narrative à partir du voile, de la même façon l'œuvre de Schmied déploie d'emblée, à partir de cette planche, tous les accords des signes et des couleurs que reprendront, chacune à sa manière, les autres cinq compositions. L'image, en pleine page, est placée en regard de la page du titre et, ceux qui s'approchent du livre, sans avoir lu à l'avance l'histoire, difficilement pourraient le reconnaître en tant que voile. La composition a un développement vertical, rendu encore plus évident par les lignes transversales qui partent du haut en s'élargissant vers le bas, en dessinant des plis stylisés. Chaque pan de ce tissu plié, l'un juxtaposé à l'autre, exhibe en son intérieur des formes géométrisantes jouant entre déclaration et mystère, rationalité opérative et sens mystique, science et magie (cf. Nasti 1991: 21). C'est ainsi que Schmied montre figurativement la complexité et l'indicible du grand mystère tanitique du texte flaubertien. De là, ainsi que l'a montré Omar Austin, qui a étudié de près cette planche (1989: 9-26), il réussit à conjuguer une liberté absolue d'interprétation avec une adhésion fonctionnelle au texte pour le rendre reconnaissable. Il s'agit, en fait, d'une œuvre de pure abstraction (sa structure géométrisante), dont la texture chromatique (le bleuâtre du fond, le pourpre et l'or avec l'ajout de l'argent) reprend celle du zaïmph flaubertien. En son intérieur sont insérés des éléments figuratifs naturels qui sortent des plis: le crocodile, la tête du taureau ailé et d'autres divinités phéniciennes ou leurs incarnations terrestres. Ce sont surtout ces figurations mythiques qui rendent visible l'architecture de la texture iconique, consistant en l'harmonisation de ces éléments naturels avec ceux géométrisants de la planche, mais sans jamais se confondre avec eux. Il se crée ainsi une tension dynamique, comme le soutient encore Austin, fonctionnelle à la construction même de l'image. Emblématique, en ce sens, semble être l'aile stylisée du taureau, mais aussi le corps du crocodile, qui répondent à une exigence esthétique où le niveau figuratif (plus réaliste) va se nuancer entre les plis mêmes et les mystères du voile. Comment ne pas reconnaître dans ce projet de textualité graphique de Schmied celui de Flaubert qui dessinait, déjà en 1853, avec une lucidité presque prophétique, son impossible projet esthétique: écrire un livre sur rien, «un livre qui n'aurait presque pas de sujet, ou du moins où le sujet serait presque invisible, si cela se peut» (Flaubert 1980: 31)? «Les œuvres les plus belles – continue-t-il – sont celles où il y a moins de matière; plus l'expression se rapproche de la pensée, plus le mot colle dessus et disparaît, plus c'est beau» (*Ibidem*). C'est, je crois, le meilleur commentaire qu'on pourrait faire à la magnifique interprétation de Schmied du voile sacré de Flaubert.

---

20 Technique d'impression ou picturale qui permet de reproduire plusieurs fois des caractères ou des motifs sur divers supports.

## RÉFÉRENCES BIBLIOGRAPHIQUES

### ÉDITIONS ILLUSTRÉES DE SALAMMBÔ

- Flaubert G., 1900, *Salammbô*, Paris, Ferroud (52 compositions noir et blanc de G.-A. Rochegrosse, préface de L. Hennique).
- , 1921, *Salammbô*, Paris, Ferroud, t. 1-2, ill. G. Bussière (t. 1: 1 frontispice, 8 compositions couleurs hors texte gravés à l'eau-forte; t. 2: 1 frontispice, 7 compositions couleurs hors texte gravés à l'eau-forte).
- , 1923, *Salammbô*, Paris, Éd. du livre (6 compositions en couleurs hors texte de F.-L. Schmied).
- , 1928, *Salammbô*, Paris, Cyral (75 illustrations en couleurs de S.-R. Lagneau).
- , 1931, *Salammbô*, Bruxelles, Éditions du Nord (50 compositions en couleurs de P. Swyncopp).
- , 1948, *Salammbô*, Paris, Le Vasseur, ill. A. Lambert (1 frontispice, 25 eaux-fortes originales en couleurs et 9 planches hors texte).

### ŒUVRES DE FLAUBERT

- Flaubert G., 1980, *Correspondance*, J. Bruneau (ed.), t. 2 (juillet 1851-décembre 1858), Paris, Gallimard (Bibliothèque de la Pléiade).
- , 1991, *Correspondance*, J. Bruneau (ed.), t. 3 (janvier 1859-décembre 1868), Paris, Gallimard (Bibliothèque de la Pléiade).
- , 2001, *Salammbô*, G. Séginger (ed.), Paris, Gallimard.

### TEXTES CRITIQUES

- Austin O., 1989, *François-Louis Schmied, illustratore artefice*, in O. Austin-F. Bassan et al. (eds.), *François-Louis Schmied. Libro come universo*, Roma, Stampa alternativa: 9-26.
- Bem J., 1999, *L'écriture existentielle aux prises avec les codes du roman historique: étude des chapitres IX, X, XI*, in D. Fauvel-Y. Leclerc (eds.), «*Salammbô*» de Flaubert. *Histoire et fiction*, Paris, Champion: 112-120.
- Benedetto L.F., 1920, *Le origini di «Salammbô»*. *Studio sul realismo storico di G. Flaubert*, Firenze, Bemporad.
- Bénédite L., 1891, *Salon de 1891. La peinture au Salon. Les Champs-Élysées*, «L'Art» 50.LI: 167-174.
- Brabcová J., 1980, *Mucha 1860-1939. Peintures, illustrations, affiches, arts décoratifs*, Paris, Éditions de la Réunion des musées nationaux.
- Buisine A., 1990, «*Salammbô*» ou les dangers du dévouement, «*Études normandes*» 2.XI: 27-38.
- Dobrzynski M., 2004, *Le zaïmph métamorphique: Objet et réification dans «Salammbô» de Flaubert*, «*Cincinnati Romance Review*» 1.XXIII: 47-59.
- Gallemin G.-L., 1999, *Victor Prouvé «traduire la vie et l'âme latentes sous l'enveloppe»*, «*Connaissance des arts*» 561: 110-119.
- Gautier Th., 1862, «*Salammbô*» par Gustave Flaubert, «*Le Moniteur universel*» 22 décembre 1862.



- Gordon R.B., 1999, *Ornement, monstration, monstruosité*, in D. Fauvel-Y. Leclerc (eds.), «*Salammbô*» de Flaubert. *Histoire et fiction*, Paris, Champion: 137-146.
- Gothot-Mersch C., 1999, *Document et invention*, in D. Fauvel-Y. Leclerc (eds.), «*Salammbô*» de Flaubert. *Histoire et fiction*, Paris, Champion: 49-61.
- Guillemot M., 1924, *Le zaïmph de Salammbô*, «La pensée sur la côte d'Azur» 3.II, 15 décembre 1924: 2-3.
- Hamon Ph., 2001, *L'image-seuil: frontispices*, in *Imageries: littérature et image au XIX<sup>e</sup> siècle*, Paris, Corti: 247-271.
- Houssais L., 1996, *Archéologie, littérature, illustration: «Salammbô» vu par G.-A. Rochegrosse*, «Histoire de l'Art» 33/34, mai 1996: 43-54.
- , 2013, *Georges-Antoine Rochegrosse. Les fastes de la décadence*, Patrimoine du conseil général de l'Allier, Mare et Martin arts.
- Kohle H., 2009, *Les illustrations du roman de Flaubert, «Salammbô» dans l'art de la fin du XIX<sup>e</sup> siècle*, in *Arts et société. Essais sur l'art français (1734-1889)*, Norderstedt, BoD: 159-169.
- Le Calvez E., 2001, «*Salammbô*»: *génétique des voiles sous la tente*, in F. Zanelli Quarantini (ed.), *Il velo dissolto. Visione e occultamento nella cultura francese e francofona*, Bologna, CLUEB: 111-134.
- Le Roy G.-A., 1923, *Notes et documents littéraires: une reconstitution du zaïmph du voile de Tanit*, «Mercure de France» 612.CLXVIII, 15 décembre 1923: 766-770.
- Nasti M., 1991, *Schmied*, Schio (Vicenza), Guido Tamai.
- Neefs J., 1975, *Le parcours du zaïmph*, in C. Gothot-Mersch (ed.), *La production du sens chez Flaubert* (Colloque de Cerisy-la-Salle 21-28 juin 1974), Paris, Union générale d'édition: 222-352.
- Pucci G., 2001, «*Salammbô*» nell'*immaginario moderno. La civiltà punica tra letteratura e arti visive*, «Fontes: rivista di filologia, iconografia e storia della tradizione classica» 7/10.IV/V: 295-299.
- Sand G., 1863, *Lettre sur «Salammbô»*, «La Presse» 27 janvier 1863.
- Séginger G., 2010, *Les métamorphoses du serpent*, «Revue Flaubert» 10, en ligne: <http://flaubert.univ-rouen.fr/revue/article.php?id=68> (consultation: 31/07/2013).

## ÉVENTAILS DE COMÉDIE QUATRE PIÈCES POUR UNE AMITIÉ

Guy Ducrey  
UNIVERSITÉ DE STRASBOURG

*Traqué comme il l'est dans le monde, l'amour est obligé d'avoir recours à ces petites ruses: il donne la vie aux miroirs, aux manchons, aux éventails, à une foule de choses dont l'utilité n'est pas tout d'abord démontrée, et dont beaucoup de femmes usent sans s'en servir.*

Balzac, *Une Fille d'Ève*, 1839<sup>1</sup>

*Il faut y prendre garde: le Presque-rien, c'est toute l'étoffe de l'existence.*

Hofmannsthal, *L'Éventail blanc*, 1898<sup>2</sup>

*En user sans s'en servir...* Avec sa fulgurance usuelle, Balzac définissait dans son bref roman *Une Fille d'Ève* (1839) le rôle d'un de ces accessoires de la mode féminine essentiels au XIX<sup>e</sup> siècle: à côté du miroir et du manchon, l'éventail, signe distinctif de la femme élégante, à peine utile (sert-il vraiment à éventer? à rafraîchir?) mais tellement gracieux. Cet objet, l'auteur de *La Comédie humaine* ira ensuite jusqu'à lui donner les honneurs d'un titre de chapitre dans *Le Cousin Pons* (1847, «À propos d'un éventail»). Plus tard dans le siècle, l'éventail aura même droit à des volumes entiers, de précieuse bibliophilie illustrée, comme celui, célèbre, d'Octave Uzanne (1882). Ce même auteur lui assurera encore une place dans son livre sur les «ornements de la femme», aux côtés de l'«ombrelle», du «gant» et du «manchon» (1892)<sup>3</sup>. Mais c'est à Mallarmé surtout qu'il revient d'avoir célébré

---

1 Balzac (1839: 144).

2 «Man muss sich in acht nehmen, denn Fast-nichts, das ist der ganze Stoff des Daseins» (Hofmannsthal 1924: 176).

3 Sur le motif de l'éventail et ses liens réels et imaginaires avec le livre, on se reportera au

au plus fin, dans ses vers de circonstances, le charme de l'objet et celui de la femme qui le tient – l'un et l'autre s'exaltant mutuellement. Aile tantôt («Ce peu d'aile assez pour proscrire / Le souci, nuée ou tabac»: 1998: 275), tantôt sceptre qui «donne le signal des fêtes / sur un vœu de votre main» (274), l'éventail exhibe tout ensemble la suprématie du féminin et sa grâce. Comme la poésie, il dessine entre le lointain et le proche un battement que Jean-Pierre Richard a merveilleusement analysé (1961: 310-311, 313-314).

Faut-il s'étonner qu'investi de pareille richesse sémiologique et de ces pouvoirs, cet ornement ait fait les délices des dramaturges européens? Goldoni, en génial réformateur de la comédie italienne, l'avait perçu dès le XVIII<sup>e</sup> siècle, dans sa comédie *Il Ventaglio* (1765), dont l'intrigue, de prodigieuse simplicité mais d'orchestration fort complexe, consistait à suivre de mains en mains le passage d'un éventail destiné par son soupirant à une jeune beauté, Candide, qui venait de briser le sien. Las! Au lieu de rejoindre sa destinataire, l'objet s'égarait. Malentendus! quiproquos! querelles et scènes de jalousie! Le spectateur suit, avec inquiétude et amusement, l'éventail dans un parcours compliqué dont le moindre intérêt n'est pas qu'il se moque des catégories sociales. Labiche, dans *Un Chapeau de paille d'Italie* (1851), puis Sardou dans *Les Pattes de mouche* (1860) où une lettre est malencontreusement dérivée, sauront se souvenir de cette leçon magistrale de dramaturgie.

Près d'un siècle et demi après Goldoni, mais peu d'années après Sardou dont il était excellent connaisseur, Oscar Wilde consacre à son tour une comédie à un éventail, *L'Éventail de Lady Windermere* (*Lady Windermere's Fan*, 1892), lui aussi offert, puis égaré, puis tombé en de mauvaises mains, puis restitué et à nouveau offert. Labyrinthe qui permet au dramaturge de mettre en crise, dans une brillante démonstration vécue, le puritanisme victorien et l'intransigeance de ses préceptes vertueux, en n'inventant rien moins qu'un nouvel humanisme de tolérance et de pardon. Comme toujours chez Wilde, l'apparente légèreté ouvre à de profondes interrogations sur le monde, qu'il s'agit de mettre en question dans ses règles mêmes.

Robert de Flers et Armand de Caillavet n'iront pas si loin. Manifestement inspirés par le dramaturge irlandais, ils composent en 1908, sous le titre *L'Éventail*, une comédie spirituelle à la française, dans un charmant décor de maison de campagne. C'est là qu'un éventail, emprunté, puis fâcheusement égaré dans l'herbe au petit matin devant un pavillon de chasse, menace de compromettre sa vraie propriétaire et de briser son mariage. Jusqu'à ce que la vérité éclate, et impose à l'emprunteuse indélicatement de se démasquer, d'avouer sa nuit galante, et à son tour de se marier. Ici encore, substitution d'objets et d'identités, menus larcins et retournements, font tour à tour sourire et palpiter le spectateur. L'éventail matérialise les écarts et les caprices de ces *donne mobili* de la bourgeoisie 1900, prises entre leurs désirs et les contraintes de la morale.

---

chapitre très informé d'Évanghélia Stead (2012: 407-448).

Mais entre la comédie de Wilde et celle de Flers et Caillavet, il faut faire sa place – une place distincte – à l’intermède théâtral du jeune Hugo von Hofmannsthal, *L’Éventail blanc* (*Der weisse Fächer*), publié d’abord dans la presse en 1898, puis en volume en 1907. Il a pour cadre unique un cimetière, où une jeune veuve éplorée, Miranda, venue s’incliner sur la tombe de son mari, rencontre par hasard son cousin, Fortunio, jeune veuf éploré, venu rendre ses devoirs à sa femme disparue. L’un et l’autre ont décidé de renoncer au monde, certains que leur deuil a mis fin à tout avenir possible. C’est sans compter une grand-mère du siècle passé, et une joyeuse servante, qui toutes deux leur font l’éloge de la vie – de la vie changeante et toujours recommencée. Son éventail achèvera de convertir Miranda à cette autre philosophie: il sèche de son aile agitée la terre de la tombe, qui n’était humide que de la rosée du matin. Le spectateur devine alors, comme l’y invite Hofmannsthal, la suite joyeuse de l’aventure, et l’avenir des deux jeunes gens métamorphosés...

Quatre éventails donc (et peut-être y en aurait-il bien d’autres à trouver dans le théâtre européen), quatre accessoires de mode féminine élus ressorts dramatiques majeurs par les auteurs pour renouveler la comédie. Comment? Et à quelles conditions? C’est ce que nous espérons examiner ici, en hommage à celle que la mode vestimentaire en littérature a tant retenue.

## I. FÉMININ? OU MASCULIN?

À peine l’éventail de Candide, chez Goldoni, est-il brisé qu’Évariste, son soupirant, court chez la marchande Susanne en acheter un autre:

SUZANNE, *riant*: Je suppose que c’est pour en faire un cadeau à quelqu’un?

ÉVARISTE: Évidemment. Je ne l’ai pas acheté pour moi.

(Goldoni 1980: I.4, 299)<sup>4</sup>

– s’exclame-t-il indigné. L’éventail ne saurait appartenir qu’à la femme dont il est le signe aussi distinctif que le jupon ou le corset, ou le voile (il sert d’ailleurs plus souvent à voiler – un sourire, un embarras, une identité même – qu’à éventer). Parfois offert par l’homme en gage d’amour, il représente la rencontre du masculin et du féminin. Rien de plus choquant, par conséquent (Goldoni le montre presque à chaque scène) que de le retrouver dans d’autres mains masculines. Wilde ne s’y trompera guère et fera de cette sémiologie élémentaire l’un des traits les plus saisissants de sa pièce: l’éventail

4 «SUSANNA, *ridendo*: M’immagino, che ne vorrà fare un presente. EVARISTO: Certo, ch’io non l’avrò comprato per me» (Goldoni 1895: I.4, 15).

est offert par lord Windermere à sa femme le jour où elle célèbre son vingt-et-unième anniversaire (âge de l'entrée dans l'âge adulte) comme un talisman protecteur pour une épreuve de passage. Mais ce même éventail trahit plus tard la présence scandaleuse de sa propriétaire dans l'appartement de l'immoral et redoutable célibataire, Lord Goring, risquant de ruiner à tout jamais la réputation de celle qui l'y a oublié.

Flers et Caillavet usent à leur tour du stratagème: attribut intime de la maîtresse de maison, Germaine, l'éventail retrouvé dans l'herbe du pavillon semble indiquer, sans doute possible, la présence féminine dans le territoire masculin, où elle ne devrait se trouver. L'objet décoratif ne saurait donc quitter sans danger le *mundus muliebris* auquel il appartient – sauf à entraîner des catastrophes en chaîne. Déplacé, il indique aussitôt un écart de conduite.

## 2. MÉTONYMIE

Si nos éventails de théâtre ont donc un attrait particulier, ils le tirent du rapport de métonymie qu'ils entretiennent avec leur propriétaire. Ils 'valent pour' la femme, et leurs égarements désignent les siens. Ce principe de substitution est au cœur de plusieurs scènes imaginées par Goldoni – mais notamment celle où trois hommes luttent pour arracher l'éventail des mains de la jolie paysanne Jeannine – Noiraud son frère, Crespin et Couronné ses soupirants:

NOIRAUD: Allons, vite, donne-le-moi, je le veux.

JEANNINE, à Noiraud: Non, monsieur. Je préfère le donner à Crépin.

NOIRAUD: Donne-le moi, te dis-je.

JEANNINE: Non, c'est Crépin qui l'aura.

*Elle donne l'éventail à Crépin et se précipite chez elle.*

COURONNÉ, à Crépin: Donnez-le-moi!

NOIRAUD, même jeu: Donnez-le-moi!

CRÉPIN: Pas question!

*Ils sont tous les deux autour de Crépin et tâchent de s'emparer de l'éventail. Crépin s'enfuit en coulisses et ils le poursuivent.*

(Goldoni 1980: II.15, 340)<sup>5</sup>

---

5 «MOR: Presto da' qui, che lo voglio io. GIA (a MORACCHIO): Signor no. Piuttosto lo voglio dare a Crespino. MOR: Da' qui, dico. GIA: A Crespino (dà il ventaglio a CRESPINO, e corre in casa). COR: Date qui. NOR: Date qui. CRE: Non l'avrete. Tutti e due sono attorno a Crespino per averlo, egli fugge via per le quinte e loro appressò» (Goldoni 1895: II.15, 56-57. Les abréviations sont dans le texte).

L'enjeu de cette lutte est-il bien encore l'objet décoratif? C'est plutôt la femme, disputée tout ensemble par son frère (Noiraud), qui veut la soumettre à ses ordres, convoitée par son promis Crépin qu'elle aime et à qui elle donne l'éventail, enfin désirée par son soupirant Couronné. Qui recevra l'éventail aura conquis la femme tout entière, comme s'il valait hymen. Serait-ce que l'objet de toile délicate, aisément brisé, puisse bien être une figure du sexe?

Rien ne le montrera mieux que la grande scène du salon de Lord Darlington, au moment où son ami Lord Windermere y découvre l'éventail de sa femme:

CECIL GRAHAM: Darlington a une femme chez lui. Voici son éventail. Amusant n'est-ce pas? *Un silence.*

LORD WINDERMERE: Bon Dieu! *Il saisit l'éventail. Dumby se lève.*

CECIL GRAHAM: Que se passe-t-il?

LORD WINDERMERE: Lord Darlington!

LORD DARLINGTON, *se retournant*: Oui!

LORD WINDERMERE: Que fait ici, chez vous, l'éventail de ma femme? Pas un geste, Cecil. Ne me touchez pas.

LORD DARLINGTON: L'éventail de votre femme?

LORD WINDERMERE: Oui, le voici.

LORD DARLINGTON *marchant vers lui*: Je n'en sais rien!

LORD WINDERMERE: Vous devez le savoir. J'exige une explication.

À *Cecil Graham*: Lâchez-moi, imbécile.

LORD DARLINGTON, *à part*: Finalement elle est là!

(Wilde 1996: III, 151-152)<sup>6</sup>

Un objet? Peut-être. Mais comme index d'une réalité qui le dépasse vertigineusement en ampleur et désigne un corps livré, une femme détournée, un honneur peut-être perdu, un avenir en ruine. De loin en loin, par contiguïté, un éventail déplacé aura fait vaciller le monde bien réglé de l'aristocratie victorienne.

Dans cette association de l'objet et du corps, Flers et Caillavet franchissent un pas de plus et risquent l'allusion grivoise:

MME OVIEDO: [...] Ah non, j'oubliais.

JACQUES: Quoi encore?

---

6 «CECIL GRAHAM: Darlington has got a woman here in his rooms. Here is her fan. Amusing, isn't it? (*A pause*). LORD WINDERMERE: Good God! (*Seizes the fan – Dumby rises*). CECIL GRAHAM: What is the matter? LORD WINDERMERE: Lord Darlington! LORD DARLINGTON *turning round*: Yes! LORD WINDERMERE: What is my wife's fan doing here in your rooms? Hands off, Cecil. Don't touch me. LORD DARLINGTON: Your wife's fan? LORD WINDERMERE: Yes, here it is. LORD DARLINGTON, *walking towards him*: I don't know! LORD WINDERMERE: You must know. I demand an explanation. Don't hold me, you fool. (to *CECIL GRAHAM*). LORD DARLINGTON, *aside*: She is here after all!» (Wilde 1991: III, 360).

MME OVIEDO: De vous rendre ceci. C'est un éventail que j'ai trouvé dans l'herbe, en venant ici. Il est sans doute à l'une de ces dames, et, comme il est fort beau, celle qui l'a perdu doit le regretter.

JACQUES, *l'ouvrant*: Mais c'est l'éventail de Germaine. Elle l'avait hier soir.

MME OVIEDO: Il est à elle... Oh!

JACQUES: Vous le connaissez bien.

MME OVIEDO: Je n'avais pas remarqué. Oh! comme il est mouillé! Il a reçu toute la rosée de la nuit.

(Flers-Caillavet 1908: IV:7, 30)

Génie de la métonymie! Treize ans après Wilde, cet éventail qui a «reçu toute la rosée de la nuit» est comme le jumeau déluré de celui qu'avait égaré Lady Windermere: il atteste une faute commise, dont l'héroïne de Wilde avait été sauvée *in extremis*. Mais révèle, si l'on en doutait encore, les liens de l'objet avec l'intimité féminine: avec son langage muet mais signifiant, il apparaît bien dans ces pièces comme un «raccourci vers le sens sans passer par les mots» (Wilde 1996: «Préface», 42), pour reprendre ici l'heureuse expression de Gisèle Venet.

### 3. VALEURS

Devant la propension métonymique de l'éventail, faut-il s'étonner que son prix soit sans commune mesure avec sa valeur marchande? Goldoni, dont le théâtre est bien souvent travaillé par les questions d'argent, ne manque pas de soulever, et à plusieurs reprises, ce disparate. L'éventail acheté par Évariste pour remplacer celui qu'avait cassé sa promise est présenté d'emblée comme de prix modeste: «Je regrette que vous n'avez pas quelque chose de mieux» (Goldoni 1980: I.4, 298)<sup>7</sup>, dit-il au moment de l'acheter. Qu'importe pourtant? L'un des bonheurs offerts par cette comédie sera de voir l'éventail acquérir, au fil de son errance, une valeur vertigineuse, que sa modeste facture ne devrait pourtant pas lui assurer. Ainsi, au moment où Évariste doit le récupérer des mains du comte avare et intéressé:

LE COMTE: [...] Tout ce vacarme pour un malheureux éventail qui doit bien valoir cinq paoli!

ÉVARISTE: Qu'il vaille ce qu'il vaudra, vous ne pouvez pas savoir de quel prix il est pour moi et, pour le ravoir, je donnerais... oui, je donnerais cinquante sequins!

LE COMTE: Vous donneriez cinquante sequins?

---

7 «Mi dispiace che non sia qualche cosa di meglio» (Goldoni 1895: I.4, 14).

ÉVARISTE: Oui, je vous le dis et je vous le promets. Si l'on pouvait le retrouver, je donnerais cinquante sequins.

LE COMTE, *à part*: Diable, il faut qu'il ait été peint par le Titien ou par Raphaël d'Urbino!

(III.10, 367)<sup>8</sup>

Irréductible à celle du marché, la logique de l'amour se peut-elle mieux définir? Elle exhausse jusqu'au ciel ce qui fut acheté pour presque rien. Alchimie merveilleuse de la passion, qui transforme en or le métal qu'elle touche... De là à dire que l'éventail vaut la vie même, il n'y a qu'un pas – aussitôt franchi par Évariste, qui a un besoin absolu de cet éventail pour regagner la confiance de son aimée: «Oui, pour me justifier auprès de mon idole, je ferais même, s'il le fallait, le sacrifice de ma vie!» (368)<sup>9</sup>.

Un éventail pour la vie. C'est très exactement aussi l'échange qui se joue au moment clé de la pièce de Wilde, lorsque, prétendant avoir elle-même amené par erreur l'éventail de Lady Windermere chez Lord Darlington, Mrs Erlynne sauve à la jeune femme son honneur, et sa vie même. L'héroïne le reconnaîtra explicitement plus tard:

LADY WINDERMERE: Oh, comment vous remercier. Vous m'avez sauvée la nuit dernière.

MRS ERLYNNE: [...] Vous dites que vous me devez quelque chose.

LADY WINDERMERE: Je vous dois tout.

(Wilde 1996: IV, 177)<sup>10</sup>

Tout! Le bonheur conjugal, le droit d'élever son enfant, la place dans la société, l'honneur de l'épouse – tout menaçait de s'écrouler si l'éventail n'avait pas été réclamé comme sien par Mrs Erlynne. Même disparate entre prix marchand et valeur symbolique chez Flers et Caillavet. Sans doute l'éventail emprunté est-il déclaré «fort joli» (Flers-Caillavet 1908: III.4, 20), mais son prix n'est pas là. Bien plutôt dans ce qu'il va porter de vérité sur celle qui le perdra dans l'herbe et sera contrainte d'avouer son amour; et sur sa propriétaire même, injustement soupçonnée d'adultère, mais dont les liens avec son mari seront dès lors renoués. Un éventail pour la vérité... Et, tout comme chez Goldoni et Wilde, un éventail pour la vie. Prodigieusement valorisé par ce qu'il représente, l'éventail devient ainsi l'instrument même, sur scène, du suspens dramatique de la comédie.

8 «CON: [...] Tanto strepito per uno straccio di ventaglio, che valerà cinque paoli. EVA: Valga quel sa valere, voi non sapete quello che costa, ed io darei per riaverlo... Sì, darei cinquanta zecchini. CON: Dareste cinquanta zecchini? EVA: Sì, ve lo dico, e ve lo prometto. Se si potesse ricuperare, darei cinquanta zecchini. CON (*da sé*): (Diavolo! bisogna che sia dipinto da Tiziano, o da Raffaello d'Urbino)» (III.10).

9 «EVA: Sì, per giustificarmi presso dell'idol mio, farei sacrificio del mio sangue medesimo, se abbisognasse» (III.10, 85).

10 «LADY WINDERMERE: Oh! What am I to say to you? You saved me last night. MRS ERLYNNE: [...] You say you owe me something? LADY WINDERMERE: I owe you everything» (Wilde 1991: IV, 368).



Si le péril de la mort réelle reste lointain (comédie oblige...), la mort symbolique n'en est pas moins évoquée, à laquelle l'éventail salvateur remédie miraculeusement.

#### 4. TRANSGRESSIONS

À côté de sa portée métonymique, il est un autre intérêt dramaturgique de l'objet: son pouvoir de transgression que lui prodigue sa mobilité même. Adieu, frontières entre les classes sociales, réputées infranchissables! L'éventail s'en rit: il passe d'une marchande à un aimable soupirant, de celui-ci à une désirable paysanne, qui le donne à son amant cordonnier; mais ce dernier se le voit subtiliser à son tour par un aubergiste, qui le donne à un comte, et celui-ci à un baron – avant qu'il ne soit enfin remis par le soupirant du début à la jolie bourgeoise qui devait l'avoir... Mallarmé n'aura-t-il pas raison de nommer «aile» la gracieuse pièce de tissu qui vole ainsi de mains en mains? De mains riches en mains pauvres, de mains plébéiennes en mains nobles, de mains travailleuses en mains oisives: «Je ne m'attendais pas à ce que mon éventail passât par tant de mains» (Goldoni 1980: III.2, 346)<sup>11</sup>, déclare la marchande de Goldoni à l'acte III.

Éventail ailé, éventail furet à qui nulle classe sociale n'est étrangère... Comme le désir même en somme, dont il accompagne le parcours compliqué, transgressif et inattendu. Tout Goldoni est là, dans cet acquiescement à un désir libéré des entraves et joyeux. Et rien de plus caractéristique que le traitement qu'il réserve au comte dans sa pièce: aristocrate occupé à lire des contes de fées, il ne s'intéresse à l'éventail que pour sa valeur marchande et apparaît comme l'incarnation d'un temps révolu, auquel les artisans et les bourgeois industriels ont su mettre un terme.

Chez Wilde, si la transgression n'est pas sociale, mais morale, l'éventail est toujours la figure du désir: celui, interdit, qui peut pousser une jeune prude de l'aristocratie à rejoindre un dandy immoral... Par sa présence chez Darlington, l'accessoire révèle la limite franchie, et devient objet de discorde. Plus tard, lorsque les époux seront réconciliés, le mari ne voudra même plus revoir cet éventail, désormais «souillé»: «Je ne peux plus en supporter la vue, désormais. J'interdirai à ma femme de s'en servir de nouveau. Pour moi, l'objet est souillé» (Wilde 1996: IV, 169)<sup>12</sup>. Souillé pour lui, mais sacré pour l'immorale Mrs Erlynne, qui le demande, et l'obtient en cadeau, souvenir de cette jeune femme qui est sa fille. En passant de mains puritaines à des mains immorales, l'éventail aura brouillé les catégories du

<sup>11</sup> «Non credeva che il mio ventaglio avesse da passare per tante mani» (Goldoni 1895: III.2, 64).

<sup>12</sup> «I can't bear the sight of it now. I shall never let my wife use it again. The thing is soiled for me» (Wilde 1991: IV, 365).

bien et du mal et montré, *in fine*, qu'on ne peut «diviser les gens en bon et en mauvais comme s'il y avait deux races ou deux créations distinctes» (160)<sup>13</sup>. Telle est la leçon même de la pièce – qui raconte l'initiation d'une jeune femme à la complexité même de la vie. Et son éventail aura servi de talisman pour transgresser les limites imposées par une société rigide.

Ce fragile objet serait-il donc apte, comme une arme, à briser les carcans? Oui. Même Flers et Caillavet le montrent. Ainsi lorsque l'héroïne, Giselle, femme libre et indépendante, expose à François pourquoi elle a refusé de l'épouser, six ans auparavant, elle explique:

GISELLE: Nous étions seuls dans le salon de ma mère. Il faisait chaud. J'avais pris mon petit éventail Louis XV, monté en écaille blonde ajourée. Il ne me quittait jamais. Vous aviez parlé de l'avenir avec un peu trop d'autorité. Vous décidiez, vous tranchiez, sans vous inquiéter de mon avis... Tout à coup, vous m'avez demandé de poser mon éventail.

FRANÇOIS: Il me cachait un peu de votre visage...

GISELLE: Et comme je ne vous obéissais pas tout de suite, vous me l'avez enlevé en riant, mais presque brutalement, et vous l'avez jeté sur le guéridon.

FRANÇOIS: Oh! je me rappelle très bien.

GISELLE: Il était tard. Nous nous sommes quittés. Après votre départ, je repris mon petit éventail et je m'aperçus qu'une des branches était cassée. Vous ne pouvez pas savoir toutes les pensées que fit naître brusquement en moi ce pauvre petit bout d'écaille rompue. Je me sentis soudain un peu asservie, un peu humiliée. J'étais sur le point de vous aimer. Je me vis déjà faible et désarmée devant vous.

(Flers-Caillavet 1908: II.6, 14)

Éventail brisé, mariage rompu. L'objet, toujours métonymique, permet à sa propriétaire de s'affranchir de la parole donnée – jusqu'à ce qu'un autre éventail, égaré dans l'herbe six ans plus tard, réunisse ce couple séparé.

## 5. ÉLOGE DE LA MOBILITÉ

On le voit: entre toutes les qualités de l'éventail précieuses aux dramaturges, il en est une qui l'emporte avec décision: sa mobilité. Non seulement que l'objet même soit sans cesse en mouvement, pour le plus grand plaisir du spectateur. C'est surtout qu'il pose la mobilité comme condition de l'exis-

<sup>13</sup> «I don't think now that people can be divided into the good and the bad as though they were two separate races or creations» (Wilde 1991: IV, 362).

tence, et peut-être comme nécessité. Que tout change! Que tout se meuve comme un éventail de mains en mains! C'est là le sens de la comédie de Goldoni, qui montre le pouvoir des circonstances (et non de la naissance, ni du rang social, ni même de la fortune) pour que s'accomplissent les destinées individuelles. Haro sur les immobiles et les sclérosés! Figure reconnaissable de Carlo Gozzi, le comte est de ceux-là chez Goldoni, tout occupé à ses livres de féerie, et éloigné du vif de l'amour et de l'existence. La leçon de *L'Éventail* tient donc peut-être tout entière dans cette errance de l'éventail, celle-là même des sentiments, nécessaire à l'éclosion d'un véritable amour.

Consentir au changement! Et le chérir! Celui des passions qui varient avec les circonstances. Wilde aussi le montre avec génie et par la transformation douloureuse d'un éventail d'abord arme et sceptre («Si cette femme franchit le seuil de la maison, je m'en servirai pour la frapper au visage»: Wilde 1996: I, 84)<sup>14</sup> en talisman de respect et de pardon. Il s'agissait d'apprendre que «le bien et le mal, le péché et l'innocence marchent la main dans la main» (IV, 181)<sup>15</sup>.

Accueillir la versatilité de la vie! Telle est aussi, prodiguée par l'éventail, la leçon de Flers et Caillavet, qui le métamorphosent à leur gré au fil de la pièce: d'instrument révélateur de la domination masculine (l'éventail brisé...), il sera celui de la réconciliation de deux êtres plus autonomes et aimants.

## 6. RENOUVELER LA COMÉDIE?

Petit objet pour grande cause... L'éventail aura contribué à renouveler la tradition de la comédie. La chose semble assurée du moins pour deux de nos quatre pièces – celles de Goldoni et Wilde. On sait la profonde réforme théâtrale amenée par Goldoni qui, arrachant le théâtre au canevas de la *Commedia dell'arte*, puise au réel de la vie bourgeoise et populaire son inspiration. *L'Éventail* est à placer dans ce contexte exact: il parvient à unir dans une même pièce ce que la vie, souvent, sépare, et il relie (non sans conflits!) les corps épars d'une société donnée. S'écartant tout à la fois de la *Commedia dell'arte* et des féeries de Gozzi, la comédie goldonienne renouvelle le genre en élevant un accessoire au rang de héros, pour déployer, si l'on peut dire, tout l'éventail des types sociaux nécessaires à une humanité vivante.

Le renouveau de la comédie wildienne est autre. Certains aspects de *L'Éventail de Lady Windermere* ressortissent à la comédie bourgeoise des années 1880 et rien n'empêche de la lire comme telle: un couple face à ses dissensions, un amant puissant, l'hésitation de la jeune femme, et la réconciliation finale

<sup>14</sup> «If that woman crosses my threshold, I shall strike her across the face with it» (Wilde 1991: I, 339).

<sup>15</sup> «There is the same world for all of us, and good and evil, sin and innocence, go through it hand in hand» (IV, 369).

pour que tous soient satisfaits (sur scène et dans la salle), la morale préservée, et les apparences sauvées. Mais ce modèle, en apparence reconduit, est profondément métamorphosé par un dramaturge de génie. Non seulement il refuse au spectateur la scène mélodramatique, pourtant attendue, des retrouvailles entre la mère et la fille, mais surtout il renonce à restaurer l'ordre initial. Car rien ne sera plus jamais comme avant dans le couple des Windermere qui, loin désormais de sacraliser les idéaux («Les idéaux sont des choses dangereuses. Mieux vaut les réalités»<sup>16</sup>, prononce sagement Mrs Erylne au dernier acte), accepte la réalité d'un monde complexe où le mal a sa part. *L'Éventail de Lady Windermere* n'est pas la comédie d'une crise du couple, il est celle d'un monde à transformer dans ses préjugés mêmes.

Flers et Caillavet ne vont pas si loin et leur pièce est, entre les quatre, celle qui obéit le plus strictement au modèle de la comédie de caractère. Manifestement tributaire de la pièce de Wilde, elle n'atteint pas sa profondeur mais manie l'éventail avec la même dextérité. Élevé par l'aura même de la scène au rang de symbole polysémique, celui-ci perd sa valeur d'usage pour devenir l'instrument du bonheur théâtral par excellence, de mouvement et de métamorphose des êtres et des choses.

## 7. HOFMANNSTHAL: L'ÉVENTAIL HERMÉNEUTIQUE

Le génie poétique de Hofmannsthal et son pouvoir de synthèse philosophique assurent à sa petite comédie de 1898 une place particulière dans l'ensemble de ce corpus: elle n'y représente pas seulement un exemple supplémentaire, mais offre aussi un recul critique sur tous ces éventails de théâtre – dont elle serait comme une clé herméneutique. Bien plus en effet qu'un instrument dramaturgique, l'éventail ici s'élève progressivement au rang de symbole – celui de la vie qui, loin de toute pétrification, doit battre au rythme léger de la brise qui passe. L'objet qui donne à l'Intermède son titre surgit à deux reprises essentielles dans le texte. D'abord dans un cauchemar de Miranda qui, la nuit précédente, s'est représentée en rêve devant la tombe de son mari, et observant son visage parmi les fleurs. Soudain celles-ci se mirent à dépérir, et à recouvrir la face bien-aimée:

J'avais mon éventail blanc à la main, et j'écartai les fleurs pour revoir le visage. Comme des feuilles mortes, elles s'envolèrent, mais le visage n'était plus là: seul le tertre vide, nu et poussiéreux. Et il me sembla que c'était moi qui l'avais asséché avec mon éventail. Là-dessus je me mis à pleurer et m'éveillai.  
(Hofmannsthal 1924: 165-166)<sup>17</sup>

16 «Ideals are dangerous things. Realities are better» (Wilde 1991: IV, 375).

17 «Ich hatte meinen weissen Fächer in der Hand und wehte die Blumen auseinander, um

L'éventail du rêve aurait donc provoqué la disparition à jamais du visage aimé. Or le rêve, dont on sait l'importance chez le Hofmannsthal de l'œuvre à venir, est ici prémonitoire. Bientôt Miranda réclame en effet son éventail à sa servante – non sans la tancer de ne lui en remettre, malgré son deuil, qu'un blanc. La voilà qui, convaincue par les paroles d'espoir et de vie que lui a prodiguées son cousin, s'aperçoit que toute chose, loin d'être pétrifiée (par le deuil, la peur, le renoncement...) est mouvante et métamorphique – que la rosée du matin sur les stèles séculaires sera bien vite séchée par le soleil et par le vent. Et de joindre aussitôt le geste à la parole, en agitant son éventail pour sécher les gouttes qui s'y sont déposées:

Mes doigts sont secs!  
Quel est ce monde dont les mauvais signes  
Sont si vite congédiés? (180)<sup>18</sup>

Reste pour la jeune femme, avant même le joyeux exorde, à tisser la leçon philosophique de sa découverte: un éloge de l'Occasion, ce «grand mot» (181)<sup>19</sup>. Car une heure qui vient de s'écouler met entre nous et notre moi ancien la distance vertigineuse d'un oiseau qui passe au loin.

Par delà sa vérité philosophique, qui module l'épisode de la Matrone d'Éphèse de Pétrone, *L'Éventail blanc* offre une leçon de théâtre. En exhaussant ce minime accessoire de mode au rang de héros, les dramaturges définissent, comme en abyme, leur art: celui de la vie même, transitoire, et des changements qu'elle entraîne dans les sentiments. Cette merveilleuse leçon de *passagèreté* prodiguée par son éventail à la Miranda de Hofmannsthal est ainsi peut-être vraie pour toutes ces pièces: le théâtre se repaît du passage du temps, et montre la force subversive et comique des métamorphoses.

Mais Peter Szondi, dans le remarquable article qu'il consacre à *L'Éventail blanc* de Hofmannsthal (1964), nous permet de franchir un pas de plus. En montrant en effet que l'infidélité apparente de Fortunio et de Miranda à l'égard de leur époux disparu recouvre à vrai dire une fidélité réelle à leur rêve d'enfant (se rejoindre, se lier...), le critique incite à reconsidérer les parcours dessinés par les éventails de Goldoni, Wilde et Flers et Caillavet. Leurs tours, leurs détours, leurs circonvolutions, leurs égarements, qui tous aboutissent à des mariages rétablis, seraient autant de façons, pour les protagonistes, de se mesurer avec eux-mêmes. Et de se refonder dans leur amour – agrandis, enrichis par l'épreuve d'un papillonnement ailé.

---

das Gesicht wieder zu sehen. Raschelnd flogen sie auseinander wie dürre Blätter, aber das Gesicht war nun nicht da; der Grabhügel leer, kahl und staubtrocken. Und mir war, als ob ich ihn aus meinem Fächer trocken gefächelt hätte, und darüber fing ich zu weinen an, dass ich erwachte».

18 «Trocken sind die Finger! / Welch eine Welt ist dies, wo böse Zeichen / So schnell zu bannen sind?».

19 «Gelegenheit, das grosse Wort».

## RÉFÉRENCES BIBLIOGRAPHIQUES

- Balzac H. de, 1839, *Une fille d'Ève*, Paris, Hyppolite Souverain.
- Flers R. de-Caillavet A. de, 1908, *L'Éventail*, «L'illustration théâtrale» janvier 1908.
- Goldoni C., 1895, *Il Ventaglio*, Berlin, Simion.
- , 1980, *L'Éventail*, in *Théâtre*, trad. de M. Arnaud, Paris, Garnier-Flammarion.
- Hofmannsthal H. von, 1924, *Der weisse Fächer*, in *Gesammelte Werke*, Berlin, Fischer, (1898).
- Mallarmé S., 1998, *Œuvres complètes*, B. Marchal (ed.), t. 1, Paris, Gallimard (Bibliothèque de la Pléiade).
- Richard J.-P., 1961, *L'Univers imaginaire de Stéphane Mallarmé*, Paris, Seuil.
- Stead É., 2012, *La Chair du livre. Matérialité, imaginaire et poétique du livre fin-de-siècle*, Paris, PUPS.
- Szondi P., 1964, *Hofmannsthals «Weisser Fächer»*, «Neuer Rundschau» 75: 81-87.
- Uzanne O., 1882, *L'Éventail*, illustrations de Paul Avril, Paris, Quantin.
- , 1892, *Les Ornaments de la femme. L'éventail, l'ombrelle, le gant, le manchon*, Paris, May et Motteroz.
- Wilde O., 1991, *Lady Windermere's Fan*, in *The complete illustrated Stories, Plays and Poems of Oscar Wilde*, London, Chancellor Press.
- , 1996, *L'Éventail de Lady Windermere*, trad. de J.-M. Desprats, Paris, Gallimard (Folio).



## DE L'ART DU RIDICULE: DE LA CASQUETTE DE CHARLES BOVARY AUX COIFFURES DE HERGÉ DANS *TINTIN AU CONGO*

Silvio Ferrari

UNIVERSITÀ DEGLI STUDI DI MILANO

Avant d'aborder la deuxième aventure de Tintin, *Tintin au Congo*<sup>1</sup>, et en particulier d'analyser les couvre-chefs, permettez-nous de faire un ample détour chez Flaubert d'abord, puis de plonger dans le *Nouveau Larousse illustré: dictionnaire universel encyclopédique* (1898-1905), et enfin de faire une petite étape dans le monde philatélique et précisément dans les émissions de timbres-poste du Congo-Belge dans les premières années du XX<sup>e</sup> siècle.

Planche d'exception, les illustrations de Tintin sont toujours un fait exceptionnel depuis leur première sortie, de *Tintin chez les soviets* à *Tintin et les Picaros* en passant par *Le temple du soleil*. On pourrait sans hésitation les ranger parmi ces beaux morceaux choisis, ces passages d'anthologie; ceux-là même qui, ressassés de génération en génération, de classe en classe, finissent par constituer les sources premières, quelquefois même uniques, du monde littéraire et figuratif. Le morceau parfait qu'il convient de savoir, même par cœur, parce qu'il illustre le meilleur de la littérature et du dessin d'hier, d'aujourd'hui et peut-être de demain. La page exemplaire à laquelle on se conformera comme un point de référence incontournable. Elle fondera les bases de la société toujours identique à elle-même avec juste un zeste d'immanquable renouveau, bien assagi, qui tranquillisera les détenteurs du pouvoir. Et ceci, «dans le pur esprit paternaliste» dont parle Hergé lors d'une interview<sup>2</sup>.

---

1 Hergé, *Tintin au Congo*, prépublié en noir et blanc du 5 juin 1930 au 18 juin 1931 dans les pages du «Petit Vingtième» supplément du journal «Le Vingtième siècle» à raison de 2 planches hebdomadaire soit 110 planches parues. La première édition de l'album noir et blanc paraît en 1931. La version couleur et actuelle de l'album est parue en 1946.

2 «Il se fait que j'étais nourri des préjugés du milieu dans lequel je vivais [...]. C'était en 1930. Je ne connaissais de ce pays que ce que les gens en racontaient à l'époque "Les nègres sont des grands enfants, heureusement que nous sommes là! [...]" dans le pur esprit paterna-



Une page littéraire, des pages de dessins reconnues par les tenants du pouvoir qui fonctionnent comme un marquage de la qualité d'un texte, qu'il est donc bon d'imiter ou de citer. Ces pages sont précisément une certitude d'écriture que l'on inscrit avec suffisamment de constance pour adhérer à un *modus vivendi* qui jouera le rôle d'un label rassurant.

Et peu importe qu'à un moment donné, il y ait un dépassement des idées partagées par tous et aisément compréhensibles. Ce qui reste, la plupart du temps, ce n'est pas le bouleversement des représentations, c'est plutôt l'aspect de renforcement des assises et de reprise qui, dans certains cas, peuvent même faire sourire le lecteur alors que l'objectif visé par l'auteur était satirique ou parodique sinon révolutionnaire.

Prenons la casquette: rien de plus banal, de plus ordinaire comme accessoire. Ce n'est qu'une «coiffure formée d'une coiffe souple ou rigide garnie d'une visière», lit-on dans le *Nouveau Petit Robert* (1993: s.v. *casquette*); l'entrée est suivie de quelques exemples: «*casquette d'uniforme, casquette d'officier, d'agent de police* (→ képi). “*As-tu vu la casquette du père Bugeaud*”, marche des Zouaves». Pourquoi introduire ce dernier exemple sinon dans un but parodique et de redondance péjorative? En effet, une des acceptions de l'entrée *Zouave* est: «Fam. *Faire le Zouave*, le malin, crâner: par ext. *Faire le pitre, le guignol; perdre son temps*».

Revenons à notre casquette:

*Casquette de jockey. Casquette à pont*, que portaient les apaches [cette dernière est si fréquente qu'elle saute à l'esprit de tout un chacun!]. *Casquette de sport* en tweed, à carreaux [...]. ◊ loc. fig. *Avoir plusieurs casquettes*. Plusieurs fonctions importantes, dans différents domaines ou entreprises. – Fam. *En avoir sous la casquette*: être intelligent. – *En avoir ras la casquette*. (*Nouveau Petit Robert* 1993: s.v. *casquette*)

Il y aurait, entre autre, un dénigrement souterrain du terme qui le plonge dans un univers dévalorisant. Eh bien, chez certains auteurs, l'apparition de cet objet usuel est le signal d'un profond renouvellement formel et idéologique. Ce n'est plus un simple couvre-chef dérisoire et il dépasse le simple cliché ou stéréotype humoristique. Il signale alors un décalage avec l'époque de réception, il est à proprement parler une arme. Il est alors un aspect qui, tel un cheval de Troie, déforme la réalité reçue pour atteindre à la dénonciation du modèle ambiant.

Fondant ainsi ses messages sur des concepts partagées par tous et aisément compréhensibles, l'auteur, écrivain ou artiste, dénature volontairement les idées reçues reconnues par le milieu environnant. Il s'agirait d'une forme d'autodérision faisant appel à un certain nombre de stéréotypes admis et formant le consensus en vigueur.

---

liste”» (Sadoul 1984: 74).

Dans cette perspective, si nous analysons tant soit peu l'ouverture de *Madame Bovary* de Flaubert, une fois le vocable lancé, l'écrivain réaliste arrache la coiffe à son univers banalisé de simple pièce d'habillement pour le mettre dans un dispositif tout autre, c'est-à-dire idéologique. Il adopte, au lieu des catégories d'analyses générales, un vigoureux récit de construction de la casquette qui se pose en conflit avec la pure et simple description. Si ce concept de déstructuration descriptive fonctionne dans ce cas précis, il remplira son rôle pour n'importe quel autre aspect du roman. Cette méthode permettra de mettre en porte-à-faux les lois des notions acquises. Dans ces conditions, toute description devient une description achronique, une sorte de paradigme déstabilisateur. Il ne serait en aucun cas question de façonnage de la casquette où les termes utilisés relèveraient d'une technicité appropriée à son assemblage. Rien de tout cela, le passage contient, outre l'objectivité technique que l'on reconnaît traditionnellement à son auteur, aussi et surtout des subtilités stylistiques allant à l'encontre d'une position idéologique bien précise de la société de l'époque. On ne le redira jamais assez: il n'est pas seulement question de littérature ou d'art, on élabore un discours institutionnel en raison de la résistance des idées au pouvoir.

Flaubert décide d'entamer, de façon irréversible, une critique en force des connaissances, ou prétendues telles, de son époque, qu'il poursuivra d'ailleurs avec *Bouvard et Pécuchet*, sans parvenir, semble-t-il, à ses fins. L'épisode de la casquette se situe dans une classe: lieu traditionnellement député à l'enseignement. Il décide de transformer l'événement anodin en un passage des plus ambitieux et des plus étranges du roman français. Montant en épingle les croyances pour en retenir les passages saugrenus, opposant les faits entre eux pour en faire filtrer la bêtise humaine, Flaubert assène un coup mortel à la société.

L'invention de Flaubert est celle de dévoiler la bêtise de ses contemporains en saquant ce qui devrait illustrer la valeur de l'esprit humain: les sciences que les citoyens élaborent dès les premières classes. Par le truchement étrange d'une simple casquette, tout le niveau de technicité que l'on attribue à la société française de l'époque est mis à bas. Et même si le lecteur peut supputer les chances de reconstruction de la casquette de Charles par un chapelier d'hier comme d'aujourd'hui, il n'en reste pas moins que la scène stigmatise l'imbécillité humaine.

Ce montage, une vraie grammaire de la casquette, laisse entendre l'effet d'un processus: tout civilisé, du moment que certaines règles sociales sont actives, se conforme à des étiquettes. Une casquette, un uniforme, une cravate – et le cas échéant on pourra même s'en passer, comme le prouvent certains capitaines d'industrie ou ministres – est implicitement le substitut d'une classe d'appartenance et le signe distinctif d'une classe sociale bien structurée. L'habillement joue le rôle d'une confirmation. Le phénomène éclaire d'une part les tenants du pouvoir, et les classes associées, cela ne faisant aucune différence, et d'autre part est une équation réversible; en ef-

fet, si au terme de la description de la casquette de Charles Bovary il ressort qu'il est un «imbécile», rien ne permet de supputer que la société à laquelle il appartient est tout aussi imbécile.

Dès lors que la coiffe n'est pas sans danger pour les jeunes têtes et stigmatise les opinions reçues, c'est-à-dire les gens qui ne pensent pas et peut-être même ceux qui essayent de penser, il est bien possible que le Dictionnaire recèle, à son tour, des mentions multipliant le souci de connaissance inhérent à un groupe donné; poussant de la sorte le besoin 'scientifique' de recensement et de discernement des concepts et des objets qui n'a de cesse de cataloguer une réalité bien orientée.

Le dictionnaire en tant que recueil d'unité signifiante de la langue, mais aussi de la culture et du savoir, collationne, par ailleurs, l'usage accrédité à une époque déterminée et par une communauté établie. Il véhicule un certain type de mentalité et de conjoncture y compris, et surtout, les analogies culturelles et les préjugés qui déterminent le consensus. Celui-ci s'impose aussi facilement que sournoisement. Sa particularité veut qu'il soit parfaitement assimilé à la culture au point qu'il est difficile sinon impossible à évincer alors même qu'il cumule des idées et des concepts relativement faux.

À ce titre, il est intéressant de se pencher un instant sur un dictionnaire d'usage largement répandu en France et en Belgique à l'époque de la conception des planches de *Tintin au Congo* et qui, à l'instar des visites de Hergé au Musée colonial de Tervuren, aurait pu solliciter son imagination.

Le *Nouveau Larousse illustré: dictionnaire universel encyclopédique* ne se limite pas à divulguer un savoir en mots mais s'accompagne aussi de nombreuses illustrations, plus précisément de gravures: pour le tome premier, par exemple, on a 4400 gravures – 80 tableaux – 60 cartes. L'image, comme il se doit, explicite, voire complète, le texte. On n'est pas trop surpris de voir un grand nombre de coiffes apparaissant tantôt pour embellir tel ou tel personnage célèbre – Aali-Pacha, Augereau duc de Castiglione ou le général Boulanger –, ou illustrant, en pleine page (32 cm) les armes – drapeaux – armées des pays classés par le dictionnaire, qu'il s'agisse de l'Allemagne, de la Belgique, de l'Espagne, des États-Unis ou de la France, le résultat est hors pair. Tout y est parfaitement détaillé: qu'il s'agisse de l'infanterie de ligne, de grenadiers, de trompette d'artillerie à cheval, de généraux (en grande tenue), d'officiers des lanciers pour tel ou tel pays, leurs coiffures sont minutieusement dessinées. Et il ne manque pas, comment pourrait-il en être autrement, le costume des académiciens avec leurs coiffures sous le directoire, sous la restauration, de nos jours (*Nouveau Larousse illustré* 1898-1905: s.v. *costume*).

Leurs coiffures sont dessinées minutieusement jusqu'aux plus petits détails, puisque l'habit est partie intégrante de la fonction et par là des relations sociales. Il importe aux graveurs et surtout aux concepteurs du dictionnaire, de graver dans l'esprit de l'usager une tenue qui fonde une

société. Ces dessins, en noir et blanc ou bien en couleur, fonctionnent comme une image d'Epinal: aussitôt qu'ils apparaissent, ils fixent comme un montage un type de comportement, un lien géographique, une idée historique. Dans ces œuvres encyclopédiques, à titre d'exemple, l'Arétin ne pourrait être coiffé et habillé différemment, ni Napoléon, ni les sultans ottomans, ni Bacon bien sûr. L'effet de redoublement expressif agit et se grave de même lorsqu'il s'agit d'illustrer une entrée comme: *béret, bicorne, bonnet, casque, casquette* ou *chapeau*. Alors explose dans toute son efficace l'écho qui joue à répéter plus fort. Il y en a pour tous les goûts «*bicorne de général (1<sup>e</sup> République) de soldat, d'incroyable (Directoire), de Napoléon I, de maréchal (1<sup>e</sup> Empire), de général de division, de gendarme, de polytechnicien*» (*Nouveau Larousse illustré 1898-1905: s.v. bicorne*). Rien n'est laissé au hasard; la société se fonde aussi sur ses apparences extérieures, sur l'éclat de son allure; il faut poser ou on n'existe pas.

Un costumier, aussi bien qu'un particulier, pourrait à loisir y puiser les éléments d'une scénographie. Nul est censé d'ignorer quoi que ce soit d'un béret ou d'une casquette et, en cas de manquement, le dictionnaire le lui rappellera aussitôt.

Tout un chacun finit par y trouver ou retrouver sa coiffe pour les jours de travail, de fête ou pour le carnaval. Cette redondance vestimentaire de la casquette ou du képi marque en quelque sorte un symbolisme de la couronne. Sa position au sommet de la tête lui confère une signification d'ordre supérieur: elle partage les valeurs de la tête, sommité du corps humain mais aussi ce qui transcende, ce qui vient d'en haut, qui est au-dessus du niveau commun. Sa forme, d'une merveilleuse variété, est promesse de tous les possibles et de tous les impossibles à l'instar de chez les dieux; tout est alors faisable. La couronne et son succédané, la casquette, unissent le concret et le métaphysique. Elle n'est alors autre que le symbole du pouvoir monarchique indiquant la perfection et la participation à la nature divine. Elle est une récompense d'un acte héroïque présumé, une assimilation à tel dieu ou à telle déesse. De fait, les statues des dieux sont souvent couronnées. La couronne de l'athlète victorieux dans les jeux et les combats du stade permet aussi de rapprocher ce sens dérivé. Il est dès lors facile d'assimiler le couvre-chef à une dignité, à un pouvoir éminent: il devient l'insigne du pouvoir, comme l'aigle l'était de l'Empire. De même, l'iconographie de certaines coiffes montre un rapprochement avec les cornes de certains animaux; nous avons alors le bicorne, rendu si célèbre par l'effigie de Napoléon. Il exprime l'idée d'élévation, de puissance qu'il avait chez les peuples anciens, Grecs aussi bien qu'Égyptiens. Enfin, elle porte en filigrane le pâle souvenir des mérites exceptionnelles; elle n'est plus alors que la manifestation d'un succès ou d'une dignité que les matériaux et les formes des coiffes s'accordent à amplifier; elle figure alors sur la tête ou à la main des empereurs, des rois, des généraux vainqueurs ou conquérants, des savants, des poètes aussi bien

comme allégorie de la Victoire ou de la Guerre sur les tableaux des grands peintres.

Mais, il n'y a pas seulement la *casquette* qui apparaisse surdéterminée et porteuse d'un sens appartenant bien plus à une société détentrice du pouvoir et conséquemment médiatrice du *Nouveau Larousse illustré*; de lemme en lemme on y lit une conception abusive de l'idéologie bourgeoise, grande et petite confondue, qui permet à maintes nations européennes de mettre la main sur tous les continents.

À l'entrée du *Dictionnaire* consacrée au mot *Afrique*, on est pas peu surpris de lire que:

L'immense région [...] est peuplée de nègres [...]. Le monde noir africain est représenté au sud, à l'est et à l'ouest du lac Tchad, par les Soudaniens, les vrais nègres de l'antiquité classique. Ce sont des hommes robustes, de taille élevée, à peau si noire qu'elle offre parfois des reflets bleuâtres, à cheveux très crépus, avec un crâne haut et allongé, une face très projetées en avant, un nez fort épaté et des lèvres extrêmement volumineuses. (*Nouveau Larousse illustré* 1898-1905: t. I, s.v. *Afrique*)

Quelques colonnes plus bas, les Diolas, «les habitants du Niger et du haut Sénégal», sont «Grands forts, les nègres de ce type ont la peau luisante, avec des reflets d'un brun tirant un peu sur le chocolat». Et:

Au Congo, certains nègres du littoral ont le crâne court, tandis que les Batékés, les Boubanguis, les Bangalas, etc., ont en même temps le crâne très long, la face très haute et très projetée en avant. Les Béchuanas de l'intérieur et les Macouas de la côte orientale offrent, comme la plupart des nègres du Mozambique, un type tout à fait inférieur, avec un nez épaté, parfois plus large que long, des lèvres énormes et des mâchoires fort proéminentes. (*Ibidem*)

On aurait tort de vouloir relativiser ces lignes en les attribuant à une mauvaise connaissance du continent africain ou à la volonté d'adhérer à la lettre au titre de l'œuvre et partant de vouloir illustrer l'entrée outre que par les images par les mots. Il reste un discrédit de fond pour tous ce qui n'est pas européen et donc civilisé. Et ce n'est pas non plus une interprétation pittoresque ou exotique, il s'agit au contraire bel et bien de cet esprit scientifique qui va sous l'étiquette de méthode positiviste qui sévit à l'époque.

Et si par esprit de précision, le lecteur s'attarde à l'entrée *nègre*, il lira que par analogie c'est aussi une «Personne qui vit dans la misère et l'assujettissement: les pauvres sont les nègres de l'Europe (Chamfort)» (*Nouveau Larousse illustré* 1898-1905: s.v. *nègre*).

Voilà quelques données pour le cadre d'ensemble appartenant à un passé récent empiétant largement sur le monde contemporain d'Hergé. À cette époque-là le Congo belge est encore une 'création' récente: à la conférence de Berlin (1884-85) Léopold II obtient la reconnaissance internationale de l'État Indépendant du Congo, dont il est le souverain de 1885 à 1908. Il offre le Congo à la Belgique dans son testament, en 1900. Il meurt le 17 décembre 1909, un an après l'annexion par la Belgique; le 23 décembre 1909 Albert I lui succède. En 1929, lorsque l'abbé Wallez suggère à Hergé d'illustrer une histoire ayant pour cadre le Congo, Albert I est encore sur le trône de Belgique et de sa colonie et rien alors semble dénoncer les abus du système colonial. Et pourtant, Gide avait déjà publié en 1927 son *Voyage au Congo*<sup>3</sup> et Albert Londres en mars 1929 avec *Terre d'ébène*<sup>4</sup> avait condamné avec force les excès de pratiques insensées.

Il apparaît tout aussi intéressant, en terme de jonction, d'enquêter brièvement sur la représentation du Congo belge à travers les timbres-poste en circulation à l'époque de la gestation de *Tintin au Congo*. Dans les années 10 et 20 du XX<sup>e</sup> siècle, il est essentiellement question de timbres monochromes affichant des vues le long du fleuve Congo, de villages parsemés de huttes devant lesquelles campent des figures et des portraits d'indigènes de profil avec leurs coiffes caractéristiques ou bien encore des hommes et des femmes occupés à des travaux manuels. Une série donc, dont la date d'émission va de 1909 à 1929<sup>5</sup>, s'inspirant plutôt à des vues ethnologiques et à des soucis d'ordre représentatif apparemment exempts d'arrière-pensées idéologiques. Des timbres somme toute répondant à une vision plus objective et mimétique des lieux; leur style, d'une exemplaire sécheresse, dépasse le réalisme photographique par sa mesure et son profil. Ce qui est moins le cas avec le timbre commémoratif consacré à l'explorateur Henry-Morton Stanley à qui Léopold II avait confié en 1878 la mission d'exploration au Congo en qualité d'agent politique: de fait un acte de reconnaissance, tout ce qu'il y a de plus politique. Comme cela sera le cas avec l'effigie du roi Albert I tirée le 7 mai 1934, c'est-à-dire quatre ans après la parution de la B.D. On y verra le portrait du roi habillé de son uniforme colonial blanc, coiffé du casque colonial réglementaire (serait-ce un hommage indirect à Tintin?), portant une écharpe en bandoulière et décoré d'une médaille et d'un collier. Tout ce qu'il y a de plus officiel, une véritable représentation classique de l'ordre établi. Rappelons que la figure de Tintin apparaissait dans l'album noir et blanc de 1931 la plupart du temps coiffée du casque

3 L'écrivain y relate un voyage effectué de juillet 1925 à février 1926.

4 Le célèbre reporter avait entrepris un voyage de quatre mois du Sénégal au Congo pour le «Petit Parisien». Il s'insurge contre les méfaits de la colonisation responsable de l'exploitation abominable des Africains.

5 Philatélie: voir *Catalogue Michel* des timbres du Congo-Belge et *Catalogue Yvert et Tellier*. À titre d'exemple pour la série *Peuples et vues du Congo*: Michel BE-CD 130; Yvert et Tellier BE-CD 168.

colonial et était bien en vue sur la page de couverture. Images, celles du roi Albert I et de Tintin, bien différentes les unes des autres, mais qui me paraissent trouver leur unité dans la notion de signification fonctionnelle dont l'intérêt est de mettre sur le même plan représentation et pouvoir produit par les résidus irréductibles de la couronne.

Le 16 janvier 1930, la régie belge des timbres-poste crée, pour le Congo-belge, une série consacrée à la *Caritas*. Il apparaît sur ces timbres, entre autre, une religieuse – portant sur sa coiffe traditionnelle un casque colonial – occupée dans des soins pédiatriques, une autre s'accompagnant d'une petite congolaise main dans la main, un dispensaire, un hôpital avec son aire pour les convalescents, une salle d'hôpital, des médecins belges et des étudiants infirmiers congolais. Il ressort de ce monde philatélique une préoccupation somme toute sincère d'aide, d'instruction et de dévouement que Hergé a reversée sur la figure de son missionnaire blanc. Il pose, ce père missionnaire, en sauveur d'une humanité dans l'enfance. C'était, tristement, la vision européenne pour ce continent ancestral perçu comme inabouti.

Une fois établi que le casque colonial «réglementaire» est strictement réservé au blanc – à Tintin forcément, étant du ressort des grands champions, au père missionnaire comme personnage éminent et à quelques autres blancs doués d'un pouvoir analogue ou prétendu tel – il resterait à établir sa jonction parodique avec la couronne. Cette dernière apparaît sur la tête de Milou juché sur un trône improvisé placé à son tour sur un podium pour encore mieux signifier l'élévation. Sa posture royale est accentuée par un drap rouge que Hergé a placé sous ses pattes. Les loyaux pygmées qui l'y ont hissé et qui accueilleront Tintin en fanfare soulignent inexorablement les distinctions hiérarchiques qui s'imposent entre européens et indigènes. Milou en est par ailleurs bien conscient, puisqu'il accueille Tintin avec ces mots: «Approche, ô féal sujet» (Hergé 1946: 50).

Auparavant, cette couronne nous l'avons déjà aperçue érigée de travers sur la tête du roi des Babaoro'm. Ce dernier, assis sur un trône, un gros anneau d'or à l'oreille, une pipe à la bouche, vêtu d'une collerette blanche autour du cou, une écharpe violette passée obliquement de l'épaule à la hanche d'où pend une épée, une peau de léopard autour des reins, des chaussures en verni noir revêtues de guêtres et un rouleau de pâtissier en main, et son «frère jumeau», le roi des m'Hatouvou qui, lui, fume le cigare, porte des caleçons rouges et des bottes brunes et a en laisse une tortue, sont bel et bien l'expression parodique du pouvoir, réduit ici à sa pure expression burlesque.

Les coiffures des blancs, des noirs au service régulier des blancs – marins, menuisiers, ou milices portant un fez rouge – rivalisent en perfection avec le casque colonial de Tintin, c'est donc ailleurs qu'il faut chercher l'élément qui enclenche l'hilarité. Celle-ci se déchaînant essentiellement aux dépens des 'nègres'. Déjà lorsque Tintin descend du navire qui l'a emmené en Afrique,

alors qu'une foule en délire l'acclame et le porte en triomphe, s'amorce le contraste entre canon et excentricité. Sur le point d'abordage, la foule arbore des coiffes traditionnelles mais aussi des coiffures qui détonnent sur la tête des Africains, Borsalinos, chapeaux-melon ou de paille, invitant déjà au sourire. On y lit les premières traces d'anomalies. L'effritement chaotique se poursuit au fur et à mesure que l'on s'éloigne de la 'civilisation' et que l'on s'enfonce dans la savane et les régions sauvages, singes et crocodiles le prouvent à loisir. La jungle n'accueille pas seulement des bêtes sauvages mais aussi tout un monde benêt. En effet, «le lendemain matin» (Hergé 1946: 10), l'album nous introduit dans une réalité à peine descriptible, au beau milieu d'une prétendue jungle apparaît une voie ferrée parcourue par une locomotive à vapeur traînant des caissons occupés par des indigènes. Après un improbable déraillement provoqué par la voiture, «un excellent modèle transsaharien» (11), conduite par Tintin, les voyageurs noirs exhibent des coiffes encore plus improbables. C'est le triomphe du ridicule, devant un Tintin impeccable se dressent des figures farouches équipées de coiffures cocasses. On va de la casquette du golfeur du machiniste, au chapeau haut de forme éclaté et en accordéon, au joli chapeau de paille étriqué porté par un noir vêtu seulement d'un collet de chemise blanc amidonné d'où pend une cravate et des manchettes de chemise où l'on devine des boutons des manchettes, aux chapeaux européens trop petits, sans oublier la dame marchant pieds nus coiffée d'un chapeau cérémonie bleu ciel orné d'une grande plume jaune qui fait la paire à son manteau garni de fourrure. Des mises sardoniques, complétées, un peu plus tard, par une casquette visière rouge sur la tête du chef de gare, d'une dame portant une capeline à bord désaxé façon Chanel enveloppée dans un manteau bleu-violet rehaussé d'un col de renard sur chaussure à talon, et équipée d'une pochette dans une main gantée de blanc, le tout joliment encadré par des physionomies ou triomphent de grosses lèvres rouges, qui ravalent le monde colonial européen bien plus que rabaissent le monde africain. Tout un attirail vestimentaire européen, avec ces casquettes ouvertes comme des boîtes de conserve, ces feutres impeccables sur des corps mi-nus, ces casquettes de golfeurs en pleine brousse, qui voudraient encore une fois insulter et agresser un continent retenu comme une annexe secondaire des impératifs européens.

À l'instar du couvre-chef composite du sorcier Muganga, une casserole posée de travers avec un manche en bois affublée d'un disque et d'un blaireau à barbe sur le côté, l'autorité ancestrale vole en éclats au cours de l'album. Et, de déconfiture en déconfiture, ce sorcier ignorant et ivrogne perdra son assurance au profit du dominateur Tintin et rejoindra son corps de base, c'est-à-dire sa casserole avec manche en bois posée de travers.

Des défroques grotesques que notre dessinateur emprunte, avec son regard bien européen, à son entourage bon bourgeois. En effet, le défilé de l'armée des m'Hatouvou recense le meilleur des coiffures militaires eu-



ropéennes de l'époque. Les planches couleurs du *Nouveau Larousse illustré* relatent des mêmes bonnets à poil de grenadier, de tambour-major, des casquettes de la gendarmerie avec plumes et cordelettes, casques de pompier et autres fez d'ordonnances que l'on retrouve régulièrement sur les têtes martiales des noirs de l'album. Et, non des moindres, le képi colonial sur la tête d'un singe. Autant de contradictions cultivées consciencieusement dès le départ de l'aventure par Hergé, qui est obligé de faire rire et qui donc embrasse le ridicule comme garant de sa réussite. Sauf qu'ici le blanc et le 'nègre', deux portraits en rigoureuse opposition, finissent par s'harmoniser. Le lecteur perd pied et rit de l'incohérence de son armée sans trop le savoir; coiffures et bombardes éclatent toujours dans un esprit agresseur.

Les idées conventionnelles parcourent l'album et définissent le stéréotype correspondant à l'image sociale partagée par un groupe défini qui ici trouve sa cohésion dans l'esprit colonial caractérisant ce moment historique. Tout ce qui est bon pour ses représentants devient le prototype à appliquer globalement. Et, peu importe que ses propriétés soient vraies ou fausses, l'important c'est qu'elles trouvent un consensus général et une identification rapide et qu'elles s'étendent à l'ensemble de la population européenne.

## RÉFÉRENCES BIBLIOGRAPHIQUES

- Gide A., 1927, *Voyage au Congo*, Paris, Gallimard.  
Hergé, 1946, *Tintin au Congo*, Tournai, Casterman.  
Londres A., 1929, *Terre d'ébène*, Paris, Michel.  
*Nouveau Larousse illustré: dictionnaire universel encyclopédique*, 1898-1905, 7 t., Paris Larousse.  
*Nouveau Petit Robert*, 1993, Paris, Dictionnaire Le Robert.  
Sadoul N., 1984, *Entretiens avec Hergé*, Tournai, Casterman (Bibliothèque de Moulinsart).

## IL FASCINO SILENZIOSO DELL'ALLUSIONE NELL'ABBIGLIAMENTO

Giovannella Fusco Girard

UNIVERSITÀ DEGLI STUDI DI NAPOLI «L'ORIENTALE»

*Entonner ce qui ne rend de charme que tu*  
Stéphane Mallarmé, *Solitude*<sup>1</sup>

Sorprende che a pensare ad una rivista ludica, le cui parole perdano la banalità del clamore modaiolo per lasciare spazio al pensiero, sia uno scrittore, Stéphane Mallarmé, per il quale «un journal reste le point de départ; la littérature s'y décharge à souhait» (Mallarmé 1945c: 379)<sup>2</sup>. Un avvio soltanto per tastare il peso della propria scrittura e dedicarsi poi, con parola raffinata e complessa, alla costruzione superba e babelica di un unico *Livre*. Eppure «La Dernière Mode. Gazette du monde et de la famille»<sup>3</sup> resta tessera fondamentale nel mosaico titanico di Mallarmé formato dalle parole del mondo, il cui senso totale può cogliersi unicamente nella visione prospettica di uno sguardo distante. Forse qui creato dall'autore, con utopistica speranza, mediante la differenza mentale della separazione dei sessi, fondata sulla finzione di una redazione femminile della rivista

---

1 Mallarmé (1945e: 408).

2 Prima di lui, o anche contemporaneamente, avevano scritto di moda su giornali femminili H. de Balzac con i suoi *commentaires* per la rivista «La Mode», mentre Hugo, Lamartine, Nerval e Dumas avevano affidato alla stampa femminile racconti e romanzi (Kleinert 1980: 168; e anche Kleinert 2001: 233 sg.; cf. anche Monneyron 2011).

3 Mallarmé (1945a). Il giornale viene qui pubblicato privo delle sezioni culturali e delle incisioni, oltre che delle varianti tipografiche e visive che rendono le pagine varie e vivaci. Il fascino della rivista può essere meglio compreso nella stampa integrale della rivista ad opera di J.-P. Amunategui (1978). Una selezione dell'opera era apparsa nel 1933, ad opera di S.A. Rhodes. Per lo studio del testo e per quanto qui solo accennato mi permetto di rinviare, in particolare, al mio *Mallarmé «Dernière mode». L'infinito e il nulla* (Fusco Girard 2012).

dietro cui si cela unicamente lo stesso Mallarmé<sup>4</sup>: una serie di alleate dai nomi e iperonimi evocativi quali *Mme Marguerite de Ponty*, *Miss Satin*, *La châtelaine bretonne*, *Zizi bonne mulâtre de Surate*, *une dame créole*, *Olympe négresse*, *une lectrice alsacienne*, per fingere una mentalità, una scrittura, delle priorità assolutamente femminili. Un *divertissement* scritturale pubblicamente giustificato da necessità economiche dello scrittore, che si rivela, al contrario, perfetto strumento estetico del suo autore<sup>5</sup>:

Si à un moment, pourtant, désespéré du despotique bouquin, lâché de Moi-même, j'ai après quelques artistes colportés d'ici et de là, tenté de rédiger tout seul, toilettes, bijou [sic], mobilier, et jusqu'aux théâtres et aux menus de dîner, un journal, «La Dernière Mode», dont les huit ou dix numéros parus servent encore quand je les dévêts de leur poussière à me faire longtemps rêver.<sup>6</sup>

Un risultato ibrido, «La Dernière Mode», in cui il calcolato divertimento di chi racconta di frivolezze, pur nelle sue molteplici e variabili identità, si mescola e si alterna all'identificazione con lo stesso Mallarmé, creando un movimento discontinuo e ininterrotto tra oggettività e soggettività che rende l'oggetto della moda, l'abbigliamento, coesistenza di realtà e di pensiero<sup>7</sup>:

Suivre l'existence parisienne dans ses plaisirs et ses obligations, partout cérémonieuses ou intime, voilà encore la visée que montre une lecture même inattentive du Journal<sup>8</sup>.

La retorica binaria costante di Mallarmé, che «entonne [...] ce qui ne rend de charme que tu» (Mallarmé 1945c: 408), sottolinea la complessa

4 Un segreto non troppo velato visto che il suo nome compare come destinatario di informazioni e novità in fondo alla penultima pagina della rivista: «Adresser tous Livres, ainsi que tout renseignements qui concerne le Théâtre, les Voyages, le Monde ou les Beaux-Arts, à M. STÉPHANE MALLARMÉ, 29, rue de Moscou». Le variazioni di carattere appartengono all'autore. Pubblicato a p. 8 della rivista. Più chiaramente, persino gli studenti di Mallarmé erano al corrente del mistero: «Le père Mallarmé, on ne fiche rien dans sa classe; pas étonnant: il écrit tout le temps pour des journaux de mode» (Fontaines 1908: 810).

5 Esiste anche un direttore, *Marasquin*, probabile allitterazione e assonanza dello stesso Mallarmé e un redattore *Ix*, enigmatica sigla di identità cancellata. I nomi e cognomi trascritti interamente riguardano la rubrica «Nouvelles et vers» ed elencano nomi celebri della cultura contemporanea di Mallarmé, quali Théodore De Banville, Léon Cladel, François Coppée, Alphonse Daudet, Léon Dièrx, Ernest d'Hervilly, Catulle Mendès, Sully Prudhomme, Auguste Villiers de l'Isle-Adam, Émile Zola. Di quest'ultimo Mallarmé ha solo annunciato la pubblicazione di articoli che, in parte per la chiusura improvvisa del giornale, in parte perché Zola non stimava Mallarmé, non saranno mai inviati all'autore della Gazette.

6 Lettera indirizzata a Paul Verlaine, datata «Paris, lundi 18 novembre 1885», undici anni dopo la chiusura del giornale (Mallarmé 1965: 303).

7 Mi approprio del pensiero di J. Starobinski (1948) che sottolinea come il movimento tra i due costituisca la verità di ogni evento.

8 Pubblicato a p. 2 della *Quatrième livraison*, datata *Dimanche 18 octobre 1874* dal titolo *LA MODE*, a firma di *Marguerite de Ponty*.

ambiguità di ogni pensiero, che possiede, a modello del suo oggetto, *le vestimentaire*, forma modellata su fisicità<sup>9</sup>, l'apparenza della sua esteriorità e la sostanza della *suggestion*, affinché di esso non venga perso o trascurato *le rêve*, suo effettivo *bonheur*: dimenticarlo, in favore di una lettura limitata alla sua parvenza, significa credere che tra faglia e faglia, tra parola e parola, tra parola e immagine, tra il nero e il bianco della pagina non ci sia che stanchezza della mente in luogo dell'infinito dello sguardo e del pensiero di Mallarmé<sup>10</sup>. Proprio nelle crepe e nei frammenti cui dà luogo, la parola di Mallarmé, al contrario, – «nommer un objet, c'est supprimer les trois quarts de la puissance du poème»<sup>11</sup> – scava lo spazio vuoto e silente, sommerso, del fuori attirandolo nell'oscurità abbagliante della lettera e della scrittura: l'indicibile, l'essenziale, è ciò che non trova espressione se non taciuto, è il centro attorno cui vorticano e volteggiano le parole e le incisioni dell'intero giornale<sup>12</sup>. Parole frivole per fuggire la noia, sembrerebbero nella rivista, mentre il desiderio di dissipazione vestimentaria sfiora la verità esistenziale delle lettrici – «il n'y a plus de lecteurs; je crois bien ce sont des lectrices»<sup>13</sup> –, convinte che la *jouissance* personale, sottolineata dall'esibizione dell'abbigliamento, si realizzi unicamente nel sociale, valorizzando quanto riveste e circonda la persona. Anche ad una lettura *hâtive*, comunque e sempre impegnativo legame dialogico<sup>14</sup>, *le Journal* sarà educazione alla raffinatezza, aristocratico decalogo del buon vivere: ogni occasione sociale obbliga al rispetto di convenzioni, spesso codificate per iscritto non soltanto nelle riviste di moda, cui è impossibile sottrarsi, non tanto, nella parola

9 Nella lettera indirizzata a Camille Mauclair, datata «le 8 octobre 1897», Mallarmé scrive: «je crois que toute phrase ou pensée, si elle a un rythme, doit le modeler sur l'objet qu'elle vise et reproduire, jetée à nu, immédiatement, comme jaillie en l'esprit, un peu de l'attitude de cet objet quant à tout» (Mallarmé 1995: 635). Cf., inoltre, Bonnefoy (2010).

10 Mi sembra opportuno ricordare quanto già scriveva Gustave Flaubert: «Dieu sait jusqu'à quel point je pousse le scrupule en fait de documents. Livres, informations, voyages, etc. Eh bien, je regarde tout cela comme très secondaire et inférieur. La vérité matérielle [...] ne doit être qu'un tremplin pour s'élever plus haut»: lettera a Léon Honnique del 2-3 febbraio 1880, citato in Nissim (2003: 906). Sempre di L. Nissim, cf. *Les vêtements d'Emma: sexe ambigu ou frénésie des modes* (in Monneyron 2011: 191-213).

11 Si tratta della risposta all'inchiesta di J. Huret (Mallarmé 1945d: 869).

12 Non avrebbe, altrimenti, giustificazione il timore di Mallarmé sul futuro del giornale, che verrà rilevato da una certa baronne de Lomaria che intendeva farne appunto una semplice rivista di moda, espresso in una sorta di lettera quasi identica inviata a tutti gli scrittori che hanno collaborato alla rivista: «Je ne sais au juste entre les mains de qui tombe cette feuille, qui m'a tout l'air de devoir faire de vagues chantages, etc.» (Mallarmé 1995: 52-54).

13 P. 4 del numero 1 della rivista «La Dernière Mode. Gazette du monde et de la famille».

14 Secondo Mallarmé il legame creato dalla lettura può condurre ad amicizie imperiturore. Ne è talmente convinto che tale principio viene evocato dal suo unico alter ego maschile, l'enigmatico *Ix*, fin dal primo numero della rivista: «Parfois un sourire, accompagnant l'offre d'un volume par un ami, remplace tous commentaires de sa part, tacite; et les grandes amitiés inoubliables de la vie naissent ordinairement de ce fait. Je serai, ignoré, cet ami qui prête des livres». Se questo appare come un modo per giustificare la sezione culturale del giornale, ne rivela piuttosto lo scopo culturale e l'ambizione educativa. A p. 4 del primo numero de «La Dernière Mode. Gazette du monde et de la famille».

mallarmeana, per non essere marchiati inesorabilmente come privi di gusto e fuori moda, veri reprobri della società – intenzione comune e primaria di ogni rivista specializzata<sup>15</sup> –, ma in quanto la descrizione dell’abbigliamento e degli accessori sia letta nel suo valore primario di *allusion*, scelta individuale guidata che coinvolge gusto, intenzioni, finalità, personalità da cui «en dégager un état d’âme» (Mallarmé 1945d: 869). Perché a nessuna parigina<sup>16</sup> sfugga la necessità di rispettare e di sottomettersi a norme del bel vivere civile e non esistano possibilità di equivoci sull’attualità assoluta e lungimirante della rivista, le occasioni in cui la donna ha l’obbligo di abbigliamento specifico, conciliando intimità ed esteriorità, sono mostrate già nella copertina de «La Dernière Mode»: in casa, naturalmente, per abbellirsi, preparare il cibo, ricamare e cucire; ma anche, a teatro, a passeggio, praticando sport, a nuoto o montando a cavallo al Bois de Boulogne o a caccia<sup>17</sup>. Contesti tradizionali da mantenere perché la rivista non appaia trasgressiva, ma lo sguardo di Mallarmé e delle sue lettrici si protende alle nuove occasioni di socializzazione, in cui è inevitabile il confronto con il mondo esterno non solo femminile. Gusto della vita libera, gioia smisurata, moralità rinnovata: la moda è divenuta, nella *Gazette*, arte sociale, complessa e complicata modalità esistenziale destinata alla pubblica ostensione, pur essendo rivelazione impudica di interiorità, di cultura, di stato d’animo, di sentimento, come ogni articolo della redazione suggerisce:

des Costumes de Chasse; et, pour les juger, c’est, au lieu d’un salon ou de la rue, la verdure d’un parc qu’il faut évoquer par l’imagination, comme le fond propre à montrer l’allure.<sup>18</sup>

---

15 Per quanto i riferimenti sociali siano rivolti al periodo ottocentesco, appare tuttora difficile sottrarsi alla condanna inappellabile del cattivo gusto, spesso legato ad una esibizione inappropriata dell’abbigliamento rispetto al momento sociale (cf. Bourdieu 1992). La bibliografia sulla moda è estremamente nota e vasta. Mi limito a citare Lipovetsky (1987), oltre al classico di Barthes (1967) per i legami tra potere economico, individualità e coesione sociale che consegue nell’essere alla moda.

16 Il giornale esalta ripetutamente come centro della moda Parigi, le altre capitali limitate a confronti spesso a loro sfavore: «Ainsi, le seul Paris se plaît à résumer l’univers»; Miss Satin proclama, a guisa di *mea culpa*: «On avait oublié, dans votre journal, les Dames de la colonie étrangère à Paris, et les Dames étrangères dans le monde entier; toutes» (Mallarmé 1945a: 934). Del resto il suo stesso nome anglicizzato, il titolo della rubrica *Gazette de la Fashion* che mescola l’inglese e il francese, non è soltanto un rinvio alla professione di Mallarmé, docente di inglese, al suo soggiorno di lavoro in Inghilterra, alla grammatica da lui scritta, alle traduzioni dall’inglese da lui pubblicate, tra cui Poe, ma è soprattutto l’esotismo all’interno della rivista, sotto la tutela della sua diffusione nel mondo intero. A conferma, si veda anche il prezzario della rivista nei diversi stati, differenziato persino se con il *patron* o senza; pp. 2 e 3 di «La Dernière Mode. Gazette du monde et de la famille».

17 Ricordo che le incisioni sono affidate a Edgar Morin, come evidenziato a grandi lettere nella copertina e nel sommario del numero del 6 settembre 1874 con la dicitura: «Titre et frontispice de Morin».

18 Pubblicato a p. 2 della *Quatrième livraison*, datata *Dimanche 18 octobre 1874* dal titolo *LA MODE*, a firma di *Marguerite de Ponty*. I riferimenti teatrali confermano l’ipotesi di S.

La vita della forma esteriore, dell'abito, diventa, ne «La Dernière Mode», indissociabile dalla prospettiva di chi la racconta – si chiami *Mme de Ponty*, *Miss Satin* o *Ix* –, a sua volta non esterno al contesto sociale se vuole essere compreso dalle lettrici destinatarie del suo messaggio. Il barocchismo dell'ostentazione, che rasenta la teatralità nell'immaginare lo scenario cui è destinato l'abbigliamento, non può che conquistare la lettrice-spettatrice, consapevole che lo spettacolo la vedrà protagonista, che la sua sarà una gioiosa rappresentazione condivisibile, non abusiva né trasgressiva, ma, anzi, in perfetta sintonia con il sociale, da decifrare se si vuole conoscere e comprendere il momento della scelta. Il senso della moda è divenuto nella *Gazette* il rinnovamento del piacere e del voler piacere individuale femminile, da inserire in un contesto pubblico, fermando l'istante per un attimo per poi sorprendere variando<sup>19</sup>. Lì dove il corpo femminile si rivolge ai corpi attratti con sguardi e apprezzamenti, l'immaginazione personale – «la reine des facultés» secondo Baudelaire ammirato incondizionatamente da Mallarmé<sup>20</sup> – consente la deviazione individuale dalla norma comune, il dettaglio raffinato e particolare – «La *Décoration!* Tout est dans ce mot»<sup>21</sup> – a spezzare uniformità e obbedienza compatta, volute dall'ordine e dal rigore dei dettami della rivista, rimescolando la prevedibilità delle norme sociali. Al loro posto, il giusto miscuglio di consapevolezza di una coscienza disponibile e di libertà nel campo dell'immaginario e dell'interiorità. Vestirsi è, nel codice giornalistico della redazione de «La Dernière Mode», scelta dettata dall'impulsività del gusto arginata della ragione, emozione in cui il nuovo e l'esotico sono trasformati in oggetto: la forma dell'abito designa se stessa, comunica il messaggio di ricchezza e di conforto, liberando al suo intorno un alone suggestivo, vuoto di presenza fisica e colmo di indicazioni del pensiero<sup>22</sup>:

la costume antique du vêtement féminin par excellence, blanc et vaporeux, tel qu'il se porte au Mariage. [...] Une vision délicieuse que je viens de considérer à l'église de la Trinité, m'invite à joindre à un croquis rapide de dentelle et de fleurs, quelques notes relatives à l'étiquette contemporaine qui règle notre présence à la

---

Meitinger, per il quale si ritrova «une ambiguïté constante chez Mallarmé, celle d'un perpetuel glissement du Livre au Théâtre et du Théâtre au Livre» (1981: 84).

19 Come si vede, Mallarmé ha oltrepassato il presuntuoso faustiano «Fermati, attimo sei bello», ma anche la dolente visione baudelairiana di «A une passante», per esaltare il transitorio e il fuggitivo.

20 Per Y. Bonnefoy «Mallarmé interroge Baudelaire» (Bonnefoy 2011: 387-408).

21 Pubblicato a p. 2 della *Première livraison*, de «La Dernière Mode. Gazette du monde et de la famille».

22 Cf. L. Nissim: «gli abiti [...] continuano a dire, per mimesi, per metonimia, per metafora, le regole di quella società che li indossa, la posizione che quell'abito occupa, in quella gerarchia, e dicono anche la psicologia di chi li indossa; ma nello stesso tempo, semplificandosi verso l'essenziale, essi diventano simbolo del vero» (2003: 906).

cérémonie. [...] On la remarque, telle qu'elle apparaît, mystérieuse, suivant la mode et pas, ne hasardant le goût du jour que tempéré par des réminiscences vagues et éternelles, avec des détails très-neufs enveloppés de généralité comme par le voile.<sup>23</sup>

Una mitologia travestita, «la costume antique», fino ad essere rivelazione fisiognomica per l'identificazione immediata e spontanea tra abito e *status*, consente un'allusione culturale continua che include chi annuisce mentalmente alla *suggestion* mentre emargina chi non ha avuto possibilità di accostarsi ad essa. Descriverla come se fosse attuale consente di fingere che la favola sia realtà, che il tempo passato non sia mai trascorso, che il vivere quotidiano possa essere sublimato, permettendo che *ailleurs* e *jadis* divinizzino un *eros* normale e quotidiano, visto che il desiderio di protagonismo evade dalla normalità indietreggiando verso l'irreale, verso «des réminiscences vagues et éternelles», in uno sdoppiamento individuale che consente l'alterazione dell'immagine: reale nella realtà del momento, artefatta nella proiezione che offre di sé, «mystérieuse». Senza che alcuna forma di ironia la pervada, perché ad essa, nella decisione e nella scelta dell'abbigliamento, appartiene unicamente la vanità tradotta in allegoria, in trasposizioni, in antifrasi. Intorno la passerella, l'esibizione, la presenza, la società. Persino la fraseologia del rispetto apparente, «quelques notes relatives à l'étiquette contemporaine qui règle notre présence», permette di fingere una libertà e una innovazione che in effetti è obbedienza a convenzioni sociali ormai *habitus* mentale e morale<sup>24</sup>:

C'était: Pardessus de satin blanc recouvert d'un jupon de turlapine, chaque volant se terminant par une chiorée; or, il y en avait au moins vingt sur la traîne, tandis que sur le devant je n'en comptai que quatre. Tunique plissée en travers et fixée sur la jupe; dans le bas de la tunique, frange avec des perles blanches. Large ceinture en satin prenant de côté, descendant contre la tunique et se nouant sur la traîne: ce nœud fixé lui-même sur la jupe par une couronne de fleurs d'oranger avec traîne. Le corsage était montant et à basque, doublé entièrement de satin ainsi que les manches; et toute la garniture de la basque consistait en chiorée bien fournie et en un bouquet de fleurs d'oranger,

<sup>23</sup> La citazione è alle pp. 2 e 3 della *Quatrième livraison*, datata *Dimanche 18 octobre 1874* dal titolo *LA MODE*, a firma di *Marguerite de Ponty*.

<sup>24</sup> Si pensi alle differenze sociali esplicitate da Mallarmé per *les mariages aristocratiques*: «double, comme Paris divisé par son fleuve. Rive gauche, nulle dérogation au Cérémonial de tradition et la Toilette est spéciale: chapeau blanc, robes claires à traîne, rehaussées de mantelets de dentelles. Rive droite, tenue de visite variant selon le moment: voici la règle, commune, toutefois, ici et là sur ce point, que les boucles d'oreilles merveilleuses usitées pendant le jour le cédaient et le cèdent, dans cette circonstance, aux boutons en diamant» (*Quatrième livraison*, p. 4).

placé de côté vers l'épaule. Voile de tulle illusion et fleurs d'orange habilement mélangées à la chevelure. Tout cela, mondain et virginal [...], quelque chose de riche et de léger avec un recueillement.<sup>25</sup>

Il piacere di chi racconta l'abito è già nella presenza dell'abito, nell'effetto di insieme che pregusta la descrizione dei tessuti, del colore, della fantasia e delle aspettative finali della lettrice, mentre l'immaginazione precede nel dare forma compiuta all'intero vestito. Diventa indispensabile per l'estetismo e l'estetica del pensiero e della visione mentale, ricevere nella lettura la massima precisione nei dettagli, un tecnicismo da *grand Faiseur*, con cui si trasforma magicamente<sup>26</sup> l'aspetto documentario in *suggestions* di piacere, in *allusions* di gusto e di bellezza. Ma soprattutto, dopo aver descritto l'abito passo passo, nella remissività di parole scivolote appena nella precisione quasi maniacale della descrizione, ne viene catturato *le rêve*, svelando di esso il valore più intimo<sup>27</sup>. Come una splendida menzogna, l'artificio dell'abbigliamento diventa perifrasi della persona, su cui indugia lo sguardo penetrante, attento, preciso, morbido del redattore, pronto ad accogliere, fermo sulla minuzia dei particolari, l'emozione provocata dal piacere di apparire e dall'effetto che vuole raggiungere chi indossa la *Toilette*: l'abito ondeggia elegantemente ad ogni passo, con quei *volants* dal movimento continuo, riottosi all'inerzia, pronti a gonfiarsi per diventare foglie, strati, ali, ghirlande, nastri<sup>28</sup>. Frammentare e moltiplicare gli sguardi, catturando la luce, amando contemporaneamente l'irregolarità, la morbidezza e la rigidità ne è la conseguenza per chi ammira. Il linguaggio ondeggia anch'esso, indugiando e raccogliendosi, cercando l'armonia tra un ordine razionale e di equilibrio che soddisfa la mente, e la complessità di dettagli e particolari che stimolano le sensazioni e i sentimenti: i principi classici dell'ordine e della varietà sono i punti di forza del ragionamento e della sensibilità.

Lo scopo è raggiunto, la sua exteriorità vive per il silenzio che è in esso e *l'état d'âme* che lo ha provocato: l'abito è allo stesso tempo «mondain et virginal

25 *Quatrième livraison*, p. 4. Cf. Lelloir (1992).

26 La definizione appartiene allo stesso Mallarmé, nell'articolo citato, con cui sapientemente termina l'articolo, lasciando le lettrici in compagnia del sarto più noto e più alla moda del momento: «Brillante imagination, n'est-ce pas? Qui rappelle les métamorphoses mêlant à des gazes d'insectes un visage de femme dans les albums de Grandville: non, elle appartient au génie de ce magicien extraordinaire, lui aussi, mais autrement qu'en des vignettes, ordonnateur de la fête sublime et quotidienne de Paris, de Vienne, de Londres et de Pétersbourg, le grand Worth».

27 Cf. J. Starobinski: «Le monde des corps ne lui deviendra habitable que lorsque la conscience poétique en aura fait un foyer d'analogies. Toute réalité présente sera la figure d'une absence, et réciproquement tout un invisible essaim d'idées viendra auréoler les corps présents» (1948: 40).

28 L'attenzione al dettaglio e alla precisione dell'abbigliamento nell'epoca è testimoniata anche nella mostra tenutasi recentemente al Musée d'Orsay «L'impressionisme et la mode», 25 septembre 2012 – 20 janvier 2013. Il catalogo è pubblicata da Skira Flammarion.



[...], quelque chose de riche et de léger avec un recueillement», compreso dalla società nel momento dell'indosso, splendido sinonimo di ricchezza e di meraviglia, certo, ma fondamentale evocazione di purezza, di innocenza, di pudicizia, di interiorità. Nella finzione della chiusura al mondo, sottolineata dal *recueillement* che come un bozzolo ricopre la donna proteggendola e isolandola, c'è tutto l'artificio della sua ostentata proclamazione di se stessa, «mondaine et virginale»<sup>29</sup>. «Ces riens sérieux»<sup>30</sup> scavano nella crepa del clamore assordante che l'enumerazione particolareggiata dell'abito causa, riempiendo di sé, dell'essere che si sostituisce al non-essere dell'apparenza, il sotteso, il negato, il taciuto. A condizione che la parola continui a rispettare «l'avare silence» (Mallarmé 1945f: 72) che stilla, una sola goccia per volta, un linguaggio sfuggente, aristocratico, sul liminare dell'incomprensibile.

Scrivere un intero giornale per «entonner ce qui ne rend de charme que tu». Abbagliare con parole che fanno di frivolezza, di bellezza, di corpi, elaborare un cerimoniale che rivela golosamente i capricci della vanità vissuti come dettami fondamentali dell'esistenza. Il giornale, gli abiti, i ventagli, le pietre preziose, le acconciature, i cappelli, i guanti, le calzature, un frastuono di parole per attendere, come nel lirismo, come nella musica, il silenzio dell'arte dell'interiorità: dopo aver ricoperto l'ideale femminile di eccessi superflui e ambiti, dopo aver sostituito alla vita immagini ferme come nella falsità di un quadro e aver lasciato vagare fra le pagine la più totale assenza di spontaneità, creando, supremo segno di onnipotenza, il nuovo idolo della modernità, l'essere alla moda. «La Dernière Mode», ambigua e duplice come pretende l'aristocraticità dell'artista<sup>31</sup>, è clamore per essere silenzio, è assenza, vuoto, il tutto del nulla con cui Mallarmé raggiunge la finalità di quel giornale che dopo anni gli regala ancora splendidi irripetibili *rêves*: «pârer l'âme des lectrices» (Mallarmé 1995: 635), insegnandole, con parole leggere e frivole, la bellezza e l'armonia, e anche la creatività, l'estetica, la liberazione, l'etica, il senso, la verità di se stessa. Perché il velo della carne è la distanza artistica anelata da Mallarmé, se è l'anima che l'artista vuole raggiungere.

## RIFERIMENTI BIBLIOGRAFICI

- Barthes R., 1967, *Système de la mode*, Paris, Seuil.  
 Bonnefoy Y., 2010, *Pensée d'étoffe ou d'argile*, Paris, L'Herne.  
 —, 2011, *Baudelaire parlant à Mallarmé*, in *Sous le signe de Baudelaire*, Paris, Gallimard: 387-408.

<sup>29</sup> «Il est bien possible que le non-être de la fiction finisse par triompher de l'être de la présence» (Bonnefoy 2011: 408).

<sup>30</sup> Citazione a p. 4 de *Première livraison*, de «La Dernière Mode. Gazette du monde et de la famille», a firma di *Ix*.

<sup>31</sup> «L'homme peut être démocrate, l'artiste se dédouble et doit rester aristocrate» (Mallarmé 1945b: 259).

- Bourdieu P., 1992, *Les règles de l'art. Genèse et structure du champ littéraire*, Paris, Seuil.
- Fontainas A., 1908, *Stéphane Mallarmé, professeur d'anglais*, «La Phalange» 15.3: 810.
- Fusco Girard G., 2012, *Mallarmé «Dernière mode». L'infinito e il nulla*, Fasano, Schena.
- Kleinert A.M., 1980, «*La Dernière Mode*»: une tentative de Mallarmé dans la presse féminine, «*Lendemain*» 17/18, juin 1980: 168.
- , 2001, *Le «Journal des Dames et des Modes» ou la conquête de l'Europe féminine (1797-1839)*, Stuttgart, Thorbecke.
- Lelloir M., 1992, *Dictionnaire du costume et de ses accessoires, des armes et des étoffes dès origines à nos jours*, Paris, Librairie Gründ, (1951).
- Lipovetsky G., 1987, *L'Empire de l'éphémère. La mode et son destin dans les sociétés modernes*, Paris, Gallimard.
- Mallarmé S., 1945a, «*La Dernière Mode. Gazette du monde et de la famille*», in *Œuvres complètes*, H. Mondor-G. Jean-Aubry (eds.), Paris, Gallimard (Bibliothèque de la Pléiade).
- , 1945b, *Hérésies artistiques*, in *Œuvres complètes*, H. Mondor-G. Jean-Aubry (eds.), Paris, Gallimard (Bibliothèque de la Pléiade).
- , 1945c, *Le Livre, instrument spirituel*, in *Œuvres complètes*, H. Mondor-G. Jean-Aubry (eds.), Paris, Gallimard (Bibliothèque de la Pléiade).
- , 1945d, *Réponse à des enquêtes, Sur l'évolution littéraire*, in *Œuvres complètes*, H. Mondor-G. Jean-Aubry (eds.), Paris, Gallimard (Bibliothèque de la Pléiade).
- , 1945e, *Solitude*, in *Œuvres complètes*, H. Mondor-G. Jean-Aubry (eds.), Paris, Gallimard (Bibliothèque de la Pléiade).
- , 1945f, *Toast funèbre*, in *Œuvres complètes*, H. Mondor-G. Jean-Aubry (eds.), Paris, Gallimard (Bibliothèque de la Pléiade).
- , 1965, *Correspondance, II, 1871-1885*, Paris, Gallimard.
- , 1978, «*La Dernière Mode. Gazette du monde et de la famille*», J.-P. Amunategui (ed.), Paris, Ramsay.
- , 1995, *Correspondance*, B. Marchal (ed.), Paris, Gallimard.
- Meitinger S., 1981, *Baudelaire et Mallarmé devant Wagner*, «*Romantisme*» 33.11: 75-90.
- Monneyron F., 2011, *Vêtements et littérature*, Presses Universitaires de Perpignan.
- 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 S. Cigada*, Milano, Vita e Pensiero: 889-906.
- , 2011, *Les vêtements d'Emma: sexe ambigu ou frénésie des modes*, in F. Monneyron (ed.), *Vêtements et littérature*, Presses Universitaires de Perpignan: 191-213.
- Rhodes S.A., 1933, *Stéphane Mallarmé: La Dernière Mode*, New York, Institute of French Studies.
- Starobinski J., 1948, *Mallarmé et la tradition poétique française*, in Aa.Vv., *Stéphane Mallarmé*, «*Les Lettres*» 3: 35-45.



## LA CIGALE ET LA FOURMI, EMMA BOVARY ET ERNESTINE DUHAMAIN, L'ÉLÉGANCE ET L'ÉCONOMIE

Bernard Gallina

UNIVERSITÀ DEGLI STUDI DI UDINE

Avant d'entreprendre notre analyse, il nous semble opportun d'esquisser à grands traits l'intrigue du roman où apparaît le personnage d'Ernestine Duhamain, *Une Belle Journée* d'Henry Céard. Déçue par sa vie conjugale, une jeune femme est attirée par son voisin d'appartement, Alfred Trudon. Elle danse toute une soirée avec lui, et accepte le rendez-vous qu'il lui fixe. Leur rencontre révèle la distance qui les sépare, se solde par l'effondrement de son rêve amoureux. Après cette décevante journée, elle prend la résolution de demeurer fidèle à son mari, de se résigner aux platitudes du mariage.

Que ce soit en compagnie de son mari ou en celle de son amoureux, l'héroïne montre constamment la recherche de l'élégance vestimentaire et, en même temps, le souci de bien administrer sa maison. L'incipit du roman annonce ces thèmes, jouant ainsi le rôle d'une ouverture; dans la deuxième page du roman, on découvre le jugement qu'émet l'opinion publique sur cette jeune femme:

Trois ou quatre rues aux alentours la citaient pour les habiles retapages avec lesquels elle faisait durer ses toilettes, les prolongeant d'une mode dans une autre; et, du boulevard de Reuilly à l'avenue de Saint-Mandé, les louanges ne tarissaient pas sur son bon goût et son économie. Sa tenue ne sentait jamais le rococo, les plus difficiles y trouvaient mêmes des élégances. (Céard 1970: 4)

Ce phénomène est attesté par la fréquence des termes appartenant à la constellation sémantique de l'habit. Il suffit de citer la présence de certains termes tels que: élégance(s) (Céard 1970: 4, 18, 22, 35, 40, 126, 140, 149, 170,

173, 257, 318); élégantes (84); chemise (127); corsage (28, 170); déshabillé(s) (14, 23, 77, 148, 233, 327); habit (32, 48); jarretières (127); jupe (31, 77, 84, 107); jupons (30, 97, 317); mode (4); peignoir (22, 26); robe(s) (9, 28, 30, 36, 37, 40, 43, 77, 82, 84, 97, 194, 278); se déshabiller (107); soie (37, 248); toilette(s) (4, 28, 35, 36, 37, 96); vêtements (21), etc.

Ce phénomène est également indiqué par la réapparition des termes renvoyant à l'univers de l'économie: économe (168); économie (4, 136, 319); achetés (29); argent (29, 79); avantageux (31); coûter (48); déboursier (279); dépense(s) (222, 275, 278, 283); payer (29, 80, 82, 277, 279, 319); prix (16, 132); régler (283); rente (15); solder (283); sou (279). Et l'inventaire n'est pas complet.

Ernestine Duhamain vise à concilier, doit concilier 'le bon goût', le culte de l'élégance et 'l'économie', l'attention à l'épargne. Cela instaure un conflit, une dialectique continue entre ces deux éléments.

Celle-ci apparaît également dans *Madame Bovary*. Les sèmes renvoyant à l'habit brillent par leur fréquence: élégances (Flaubert 1986: 119, 312); élégante (168, 266, 353, 377); chemise(s) (84, 86, 87, 93, 194, 204); corsage (97, 194, 338); déshabillée (236); habit(s) (85, 86, 87, 311, 414); habillée (196); jarretière (269); jupe (194, 338); jupons (94); modes (84); peignoir (22, 26, 305); robe(s) (79, 85, 87, 97, 105, 110, 157, 159, 163, 190, 194, 228, 231, 240, 307, 325, 326, 327, 330, 360, 369, 375, 376, 403, 416); (se) déshabiller (114, 196, 356, 414); soie (115, 117, 348, 363); toilette(s) (89, 94, 109, 110); vêtements (163, 217, 264, 356), etc.

Nombreux également sont les termes renvoyant à l'univers de l'économie: économie (102, 172); acheter (29, 290, 361, 366, 386); argent (29, 173, 257, 280, 303, 332, 345, 357, 361, 368, 370, 386, 387, 416); coûter (169); déboursier (367); dépense (: 153, 347, 351, 365); dépenser (152); payer (29, 80, 82, 264, 277, 279, 280, 319, 328, 345, 347, 360, 361, 363, 366, 385); prix (182, 345, 347); solder (345, 346); sou(s) (268, 374), etc. Une fois encore, l'inventaire n'est pas complet.

Les affinités entre les sèmes que l'on découvre dans *Une Belle Journée* et *Madame Bovary* laissent entrevoir les affinités entre Ernestine Duhamain et Emma Bovary, voire la première femme de Charles Bovary, Héloïse Dubuc, face à la dialectique entre la recherche de l'élégance et l'administration du budget familial. Opposant l'héroïne céardienne et l'héroïne flaubertienne, Colin A. Burns affirme:

Dans le personnage d'Ernestine Duhamain, cousine germaine d'Emma Bovary et de Frédéric Moreau, Céard réalise le tour de force d'avoir su rendre vraisemblable et émouvante la vie intérieure d'une petite bourgeoise d'aspect bien modeste. Car, tandis qu'Emma Bovary, tout en représentant des aspirations universelles, reste, à certains égards, une femme exceptionnelle, Ernestine, à la fin du livre reste bourgeoise comme avant, plus

bourgeoise même, définitivement déçue dans sa recherche d'idéal, mais désormais résignée à son rôle de femme vertueuse par nécessité aussi bien que par conviction. (1982: 112)

Il voit en somme en Ernestine une femme qui obéit aux exigences de l'intendance familiale, et en Emma une femme qui essaie d'échapper à cette servitude.

Gerhard Walter Frey oppose la première femme de Charles, Héroïse, qu'il qualifie de «femme intendante» et Emma, qu'il qualifie de «femme consommatrice», l'une représentant «l'économie du garde-manger, de l'administration de la maison», l'autre «l'économie de la consommation et de la consommation» (1987: 73). La vie d'Héroïse se caractérise par l'austérité extrême, l'administration parcimonieuse des provisions, l'exactitude de sa comptabilité ménagère. S'étendant davantage sur la parabole existentielle d'Emma, ce critique avance qu'Emma montre des attitudes remarquable pour une ménagère bourgeoise, et, en même temps, qu'elle semble incarner «le principe libido / marchandise, ou plus exactement marchandise *pour* la libido et libido *par* la marchandise» (79). Il ajoute plus loin «On pourrait préciser cette relation libido-argent en disant que le comportement consommateur est dirigé par la libido et que, vice versa, la consommation est souvent un substitut de la libido» (81).

Ernestine ressemble-t-elle davantage à Héroïse ou bien à Emma? Est-ce une «femme intendante» ou bien une «femme consommatrice»? Comment affronte-t-elle son souci du budget domestique et son goût de l'élégance? Sa vie conjugale et sa recherche d'un idéal amoureux?

## I. L'ÉDUCATION, L'APPRENTISSAGE DE L'ÉLÉGANCE

Ernestine est d'origine campagnarde<sup>1</sup>: «Jadis, avant son mariage, elle avait vécu à la campagne, longtemps, et comme les gens des villages elle s'était accoutumée à trouver un baromètre dans une multitude de petits phénomènes naturels» (Céard 1970: 123). Son attention aux variations atmosphériques, sa capacité de saisir les évolutions du climat et les conséquences qu'elles comportent pour l'agriculture locale s'allient chez elle au sens de la prévoyance, au souci de l'économie. Elle reçoit une éducation au couvent, dont on trouve un écho dans cette réplique à Trudon:

Songez donc, il y a si longtemps que ça ne m'est arrivé d'aller au bal. À peine si je me souviens des figures de quadrille. Et puis, au couvent, on faisait semblant de nous apprendre, on nous ap-

<sup>1</sup> On relève également un autre passage significatif à ce sujet: «La campagne les [Ernestine et son mari] touchait à l'égal d'un bien personnel, et ils mettaient à supputer les dommages probables d'une catastrophe l'émotion d'un fermier et l'égoïste anxiété d'un propriétaire» (Céard 1970: 10).

prenait pas. Les religieuses ne voulaient pas qu'on se tînt par la taille. Elles ne trouvaient pas ça décent, paraît-il. Vous jugez! (47)

C'est probablement au couvent qu'elle commence à nourrir des rêves sentimentaux, qu'alimentent ses lectures. Ernestine lit, en particulier les romans-feuilletons: «Les romans-feuilletons lui avaient représenté les cabinets particuliers comme meublés avec un grand luxe, ruisselants d'or du haut en bas des lambris, avec un capitonnage de soie tout imprégné de parfums et suintant la volupté» (137).

Ces ouvrages lui font connaître, ou lui rappellent, le rôle de l'argent dans la recherche du plaisir.

Ernestine reçoit également une éducation musicale: «Mme Duhamain, elle aussi n'ignorait point cette mélodie [la *Chanson de Mignon*]. Souvent, sur le piano, elle la jouait à son mari» (11). Cette éducation affine son goût, en particulier dans le domaine de l'habillement. Elle possède une distinction qui attire l'attention de celui qui la croise:

Elle venait de se débarbouiller, et de son mouchoir tiré pour étouffer une légère toux, et de son peignoir bleu ciel ajusté qui accusait les hanches et dessinait les lignes molles de son torse sans corset, de ses mains fraîchement lavées, de toute sa grassouillette petite personne, une pénétrante odeur s'échappait: l'odeur de la frangipane, un parfum cher dans lequel se réfugiaient, malgré son mari, les élégances survivantes de Mme Duhamain. (12)

Ces éléments laissent entrevoir les affinités avec Emma: origines campagnardes, éducation au couvent, sens de l'économie. On pense à un épisode de *Madame Bovary* où Charles se rend à la ferme de la famille Rouault et trouve Emma en train de raccommoder: «Elle [Emma] se rassit et elle reprit son ouvrage, qui était un bas de coton blanc où elle faisait des reprises» (Flaubert 1986: 81). Emma est profondément marquée par son éducation. Avant d'entrer au couvent, elle se penche sur l'histoire de Mlle de la Vallière:

Lorsqu'elle eut seize ans, son père l'amena lui-même à la ville, pour la mettre au couvent. Ils descendirent dans une auberge du quartier Saint-Gervais, où ils eurent à souper des assiettes peintes qui représentaient l'histoire de Mlle de la Vallière. Les explications légendaires, coupées çà et là par l'égratignure des couteaux, glorifiaient toutes la religion, les délicatesses de cœur et les pompes de la Cour. (94)

L'éducation au couvent la marquera durant toute sa vie, fera naître et renforcera chez elle la recherche de la splendeur, du luxe ainsi que le désir

d'assouvir son idéal amoureux. Idéal dont la musique est la plus haute expression:

À la classe de musique, dans les romances qu'elle chantait, il n'était question que de petits anges aux ailes d'or, de madones, de lagunes, de gondoliers, pacifiques compositions qui lui laissaient entrevoir, à travers la niaiserie du style et les imprudences de la note, l'attirante fantasmagorie des réalités sentimentales. (97)

Emma joue elle aussi du piano pour son mari:

Quant au piano, plus ses doigts y couraient vite, plus il s'émerveillait. Elle frappait sur les touches avec aplomb, et parcourait de haut en bas tout le clavier sans s'interrompre. Ainsi secoué par elle, le vieil instrument, dont les cordes frisaient, s'entendait jusqu'au bout du village si la fenêtre était ouverte, et souvent le clerc de l'huissier, nu-tête et en chaussons, s'arrêtait à l'écouter, sa feuille de papier à la main. (101)

L'élégance d'Emma frappe Rodolphe lorsqu'il la voit la première fois: «— Elle est fort gentille! se disait-il; elle est fort gentille, cette femme de médecin! De belles dents, les yeux noirs, le pied coquet, et de la tournure comme une Parisienne» (196).

## 2. LA CONSOMMATION / LA LIBIDO

Nous venons de voir plus haut qu'Ernestine achète un parfum cher pour conserver un brin d'élégance, ce qui laisse entrevoir l'opposition entre la nécessité d'économiser et la volonté de se distinguer, de séduire. Un autre jour, elle parvient à concilier son sens de l'épargne et l'achat d'une robe de soirée; grâce à celle-ci, elle fait preuve d'un chic qui attise le désir de son mari:

Il lui souriait, parlait doucement: — Je t'en prie, dépêche-toi donc, Ernestine. Et ses lèvres avaient des frémissements voluptueux, comme des promesses de baisers. Des envies chaudes lui prenaient de lui tomber dessus et de la manger de caresses. Madame Duhamain n'écoutait point ou répondait avec indifférence, par un oui, par un non, un laisse donc impatientants. Dans ses jupons empesés, massés sous la queue traînante de sa robe en gaze de Chambéry rayée satin et garnie de nœuds en faille assujettis à la nuance bleu tendre du tissu déclaré très avantageux



par le catalogue des magasins du *Bon Marché*, il lui semblait qu'elle était délivrée de son mari. Enfin, elle allait donc s'amuser! (Céard 1970: 30)

On peut donc dire que l'emploi de l'argent obéit à la recherche de l'amusement, du plaisir. Consommation pour la libido, donc. Ernestine connaîtra une soirée où «Pour elle, tout était plaisir» (19). À la fin de celle-ci, elle accepte le rendez-vous que lui fixe son cavalier, en l'occurrence Trudon, pour le dimanche qui suit. Elle est encore transportée par le souvenir de ces instants-là lorsqu'elle rencontre son amoureux dans la suite d'un hôtel particulier:

[Elle] se mira dans la glace, d'un air de coquetterie inconsciente. Tandis qu'elle se souriait, et que ses bras arrondis au-dessus de sa tête rajustaient une natte tombant de son chignon, Trudon silencieux devant le gonflement de sa poitrine et la svelte cambrure de ses reins, se demandait si les ouvrières en robe et en corset n'étaient pas pour beaucoup dans cette élégance et cette correction de formes. Et sans mettre son lorgnon, par crainte de paraître inconvenant, il clignait ses yeux myopes, déshabillait Mme Duhamain du regard, cherchait à deviner quel galbe elle pouvait bien avoir «au déballage». (125)

Une fois encore, apparaît le rôle de la consommation en faveur de la libido. Mais le jour de son rendez-vous, Ernestine se rend rapidement compte qu'elle a commis une grave erreur en acceptant l'invitation de son cavalier d'un soir, car ce dernier la déçoit profondément:

Mme Duhamain prit un amer plaisir à contempler Trudon s'épanouissant dans sa bêtise et dans sa fatuité. Ainsi, c'était là l'individu dont la présence l'avait ravie, qui l'avait enchantée par ses grâces, et il venait de lui ce baiser qui la remuait en souvenir. C'était là cet amour qui devait la bercer comme une musique et la caresser avec des douceurs de souffle! (151)

L'aventure se termine quelques heures plus tard, lorsqu'Ernestine riposte par un coup de serviette à Trudon qui l'attaque d'un baiser (171)<sup>2</sup>. À la fin de cette décevante journée, elle condamne sa tentative d'adultère en se libérant de la robe qu'elle a endossée ce jour-là, en reconnaissant que ce vêtement visait à séduire son amoureux:

Elle se hâta d'ôter la robe de grande cérémonie qu'elle avait revêtue le matin alors qu'elle pensait à être belle pour l'infamie et dé-

---

2 Voir Seillan (1997).

sirable pour le rendez-vous, puis elle la jeta sur un fauteuil avec un air dégoûté, comme si avec cette étoffe tombée elle arrachait définitivement de son corps tous les désirs criminels avec toutes les ambitions d'adultère. (334)

Nous allons maintenant analyser les rapports entre Emma, la marchandise, la libido. Celle-ci nourrit un idéal sentimental où le luxe, l'élégance fusionnent avec les sentiments, l'érotisme: «Elle confondait, dans son désir, les sensualités du luxe avec les joies du cœur, l'élégance des habitudes et les délicatesses du sentiment» (Flaubert 1986: 119). On constate qu'amoureuse de Léon sans le savoir dans les premières années qu'elle passe à Yonville-l'Abbaye, elle lui offre un tapis de velours et de laine avec des feuillages sur fond pâle (*Ibidem*). Quelques mois après, alors qu'elle est profondément éprise de Rodolphe, elle ne cesse de multiplier les dépenses lorsqu'elle le reçoit:

Alors tout en faisant l'épouse et la vertueuse, elle s'enflammait à l'idée de cette tête dont les cheveux noirs se tournaient en une boucle vers le front hâlé, de cette taille à la fois si robuste et si élégante, de cet homme, enfin, qui possédait tant d'expérience dans la raison, tant d'emportement dans le désir! C'était pour lui qu'elle se limait les ongles avec un soin de ciseleur, et qu'il n'y avait jamais assez de *cold-cream* sur la peau, ni de patchouli dans ses mouchoirs. Elle se chargeait de bracelets, de bagues, de colliers. Quand il devait venir, elle emplissait de roses ses deux grands vases de verre bleu, et disposait son appartement et sa personne comme une courtisane qui attend un prince. (*Ibidem*)

On trouve un bel exemple de consommation pour la libido. Emma se lance tellement dans les achats pour son amant qu'elle finit par susciter chez celui-ci des réactions négatives:

Outre la cravache à pommeau de vermeil, Rodolphe avait reçu un cachet avec cette devise: *Amor nel Cor*; de plus, une écharpe pour se faire un cache-nez, et enfin un porte-cigarette tout pareil à celui du vicomte, que Charles avait ramassé autrefois sur la route et qu'Emma conservait. Cependant ces cadeaux l'humiliaient. Il en refusa plusieurs: elle insista, et Rodolphe finit par obéir la trouvant tyrannique et trop envahissante. (158)

Une disproportion apparaît entre les cadeaux qu'offre Emma à Rodolphe et les résultats qu'elle obtient. Il semble qu'elle veuille offrir des cadeaux à tous ceux qui ont excité sa libido – et en particulier le vicomte avec qui elle

valse à la Vaubyessard – d'où l'achat du porte-cigares / porte-cigarettes<sup>3</sup>. La consommation pour la libido atteint une dimension frénétique qui en modifie la nature en profondeur.

Le binôme consommation / libido assume un nouvel aspect dans la liaison entre Emma et Léon. Examinons le passage qui suit:

Ils revinrent sur leurs pas pour s'embrasser encore; et ce fut là qu'elle fit la promesse de trouver bientôt, par n'importe quel moyen, l'occasion permanente de se voir en liberté, au moins une fois par semaine, Emma n'en doutait pas. Elle était, d'ailleurs, pleine d'espoir. Il allait lui venir de l'argent.

Aussi, elle acheta pour sa chambre une paire de rideaux jaunes à larges raies, dont M. Lheureux avait vanté le bon marché; elle rêva un tapis, et Lheureux, affirmant que «ce n'était pas la mer à boire» s'engagea poliment à lui en fournir un. Vingt fois dans la journée elle l'envoyait chercher, et aussitôt il plantait ses affaires, sans se permettre un murmure. (332)

Emma éprouve un profond appétit sexuel face à Léon. Ne parvenant pas à le rassasier, elle parvient à trouver un exutoire à sa fringale érotique dans l'achat effréné d'articles de mode: dans cette agitation fébrile, dans cette exaltation violente, parvenir à posséder un objet, créer un lien entre le moi et ce qu'on achète assume la valeur d'une possession sexuelle, d'un accouplement. On peut alors parler de libido par la consommation. Ernestine révèle un instant le binôme consommation pour la libido. Emma unit celui-ci et le binôme libido par la consommation.

### 3. L'INTENDANTE / LA CONSOMMATRICE

En espérant recevoir de l'argent pour se lancer de nouveau dans des achats, Emma soulève la question financière.

Celle-ci est également au centre de la pensée d'Ernestine. Nous savons qu'elle achète une robe en gaze de Chambéry dont le tissu est annoncé comme très avantageux par le catalogue des magasins *Au Bon Marché* (Céard 1970: 30). Nous savons également qu'elle brille dans l'art du retape (34). En voici un nouvel exemple:

Et le tablier qu'elle mettait d'ordinaire par-dessus sa jupe retroussée, le tablier dont elle s'entourait des hanches aux pieds pour

---

3 Dans l'épisode de la Vaubyessard, on évoque la présence d'un porte-cigares appartenant au Vicomte (Flaubert 1986: 115, 117); dans l'épisode où apparaît Rodolphe, le porte-cigares a cédé sa place à un porte-cigarettes.

préserver des taches sa robe des dimanches, le grand tablier de cotonnade, était au raccommodage. Un charbon ardent, tombant dessus, l'avait brûlé sur une largeur de plusieurs centimètres, au beau milieu. Depuis trois jours elle peinait à le rafistoler. Son ambition étant de n'y pas coudre de pièce, elle appliquait tout son génie de ménagère à refaire la trame point par point, fil par fil, s'absorbait dans cette reprise héroïque qui lui fatiguait les yeux, exigeait toute son attention, des cotons de différentes couleurs, et l'emploi alternatif de trois aiguilles. (107)

Au moment de quitter le restaurant, elle désire partager le coût du repas avec Trudon, pouvant compter sur l'argent qu'elle a accumulé:

D'une main elle relevait sa robe, de l'autre, dans sa poche, elle cherchait sincèrement son porte-monnaie, où le matin par prévision des aventures, elle avait inséré quarante francs, en deux pièces d'or, produit des économies réalisées en cachette de son mari, bénéfice personnel fait sur les dépenses communes du ménage, et qu'elle appelait de son nom enfantin: ma bourse. (278)

Ernestine révèle des dons d'économie, de prévoyance, de gestion, «un instinct de bourgeoise économiste» (168) qui en font une excellente intendante.

On mesure la distance entre elle et Emma, quand on constate par exemple que celle-ci n'a jamais eu l'idée de faire fructifier son argent, comme le lui fait remarquer le notaire maître Guillaumin:

Mais, lorsqu'elle lui demanda mille écus, il serra les lèvres, puis il se déclara très peiné de n'avoir pas pu prendre la direction de sa fortune, car il y avait cent moyens fort commodes, même pour une dame, de faire valoir son argent. On aurait pu, soit dans les tourbières de Graumesnil ou dans les terrains du Havre, hasarder presque à coup sûr d'excellentes spéculations. (Flaubert 1986: 377)

Emma est liée par sa naissance à un milieu campagnard, par les habitudes qu'elle a contractées après son mariage, à un type d'économie basée sur l'exploitation de la propriété foncière. Son père possède une ferme qu'il ne gère pas avec une grande habileté puisqu'il éprouve des difficultés à payer ses arrérages, nous apprend Héroïse Dubuc (77).

Vu qu'il connaît des difficultés financières, il accepte d'accorder Emma à Charles, en pensant que «sans doute il ne chicanerait pas trop sur la dot» (83). Désireuse de satisfaire tous ses plaisirs, en se lançant dans une série de

dépenses effrénées, Emma contribue par l'achat de ses toilettes à dilapider sa dot en deux ans (152); et ce avant de dissiper l'héritage qui provient de sa belle-mère (361). Ce gaspillage conduit à la saisie de son patrimoine par l'huissier, qui est poussé par Lheureux: «Cependant, à force d'acheter, de ne pas payer, d'emprunter, de souscrire des billets, puis de renouveler ces billets, qui s'enflaient à chaque échéance nouvelle, elle avait fini par préparer au sieur Lheureux un capital, qu'il attendait impatiemment pour ses spéculations» (367). Le marchand de nouveautés dresse le bilan final, en infligeant un jugement sans appel à Emma: «– Je vendrai encore... – Allons donc! fit-il en haussant les épaules, vous n'avez plus rien» (368).

Emma par son insouciance face à la question de l'argent, par ses dépenses démesurées représente la femme consommatrice.

#### 4. ET POUR FINIR...

Ernestine semble incarner la sagesse qu'expriment deux vers de La Fontaine, que cite inexactement son mari dans le premier chapitre d'*Une Belle Journée*: «Deux précautions en valent mieux qu'une / Et le trop, en cela, ne fut jamais perdu» (Céard 1970: 13)<sup>4</sup>. Qui plus est, la différence qui apparaît dans le domaine de la gestion du budget familial entre Mme Duhamain et Mme Bovary rappelle le contraste entre la fourmi, qui «n'est pas prêteuse» et la cigale, qui, elle, est 'emprunteuse' («La cigale et la fourmi», I.I, in La Fontaine 1875: 25, vv. 15, 19).

## RÉFÉRENCES BIBLIOGRAPHIQUES

- Céard H., 1970, *Une Belle Journée*, Genève, Slatkine Reprints.  
 Burns C.A., 1982, *Henry Céard et le naturalisme*, Birmingham, Goodman.  
 Flaubert G., 1986, *Madame Bovary*, B. Ajac (ed.), Paris, GF-Flammarion.  
 Frey G.W., 1987, *Héloïse Dubuc. Une interprétation de «Madame Bovary» dans la perspective de l'histoire des mentalités*, in A. de Toro (ed.), *Gustave Flaubert: procédés narratifs et fondements épistémologiques*, Tübingen, Narr: 71-102.  
 La Fontaine J. de, 1875, *Fables*, C.A. Sainte-Beuve (ed.), Paris, Furne.  
 Seillan J.-M., 1997, *Écriture et négativité dans «Une Belle Journée» d'Henry Céard*, «Les cahiers naturalistes» 43.71: 221-235.

---

4 Elle réapparaît sous la forme de l'indirect libre trois pages après (Céard 1970: 16). La citation exacte est: «Deux sûretés en valent mieux qu'une» («Le loup, la chèvre et le chevreau», IV.15, in La Fontaine 1875: III, vv. 28-29).

## PARIGI O «LA NÉCESSITÉ DE SE DÉSANGOULÊMER»<sup>1</sup>

Tiziana Goruppi

UNIVERSITÀ DEGLI STUDI DI PISA

Nel consigliare all'ambiziosa e inquieta Mme Anaïs Louise de Bargeton, appena giunta a Parigi, di *se désangoulêmer* Sixte du Châtelet impiega un neologismo denso di conseguenze nella prospettiva della *Comédie humaine*, rispetto alla quale un testo come le *Illusions perdues* va considerato come esemplare. Il consiglio del barone che, brutalmente tradotto, significa sprovincializzarsi, esplicita a chiare lettere la distanza incolumabile di usi e costumi tra la capitale e la provincia, all'epoca il resto della Francia, e il peso e la funzione radicalmente diversi che hanno il modo di vestire in questi due spazi geografici.

Lungi dall'essere un fatto puramente estetico, a Parigi l'abito è l'ago della bilancia nel delicatissimo gioco sociale dell'*être* e del *paraître*, al di fuori del quale è inconcepibile nutrire ambizioni, quali che esse siano. Ed è a tal punto imperativo da condizionare persino il sentimento amoroso, come mostra l'evoluzione del rapporto tra Mme de Bargeton e Lucien Chardon. In effetti le fasi del loro allontanamento sono scandite proprio dall'abito e dalla progressiva presa di coscienza da parte di entrambi i protagonisti del peso assolutamente decisivo che esso ha rispetto alla persona.

E questo diventa ancora più indicativo quando si considera che il loro amore, sbocciato ad Angoulême, una delle tante città, appunto, di provincia, sembra essersi radicato sulla certezza di una sensibilità comune e di una spiritualità condivisa<sup>2</sup>, complice l'amore della poesia, rispetto alle quali la bellezza del corpo, soprattutto femminile, e i suoi possibili ornamenti, abiti e accessori, ricoprono al massimo un valore convenzionale, al punto da impedire a Lucien di notare le pecche estetiche<sup>3</sup> dell'amata.

---

1 Blzac (1966: 175).

2 «Cette âme parla trop à la sienne pour qu'il pût juger la femme» (80).

3 «Il ne remarqua point la flétrissure des joues couperosées sur les pommettes, et

Il caso del protagonista maschile è diverso solo in apparenza. Se la sua bellezza, addirittura «excessive» (Balzac 1966: 79), è un dato oggettivo, mai messo in discussione dall'inizio alla fine del romanzo, neanche dai suoi peggiori nemici personali, inizialmente essa non sembra costituire agli occhi della donna un valore né autonomo né tanto meno determinante (80). In conformità con l'idea più tradizionale dell'amore la bellezza fisica è banalmente lo specchio dell'anima e nel caso specifico si identifica con la poesia stessa<sup>4</sup>. Ad Angoulême insomma, disadorno o abbigliato, il corpo dell'altro, uomo o donna che sia, rientra nei normali meccanismi di esaltazione dei sentimenti amorosi e non viene mai sottoposto a uno sguardo realmente critico.

Questa è la premessa della prima parte del romanzo. In realtà, Louise è donna di grandi ambizioni per lo *status* della sua famiglia d'origine, Nègrepelisse, per la sensibilità artistica che si attribuisce, per il salotto 'letterario' (71) che è riuscita a creare ad Angoulême, per l'approccio poetico alle cose, che la spinge a subire un marito giudicato inferiore (69) e il grigiore provinciale, e a sognare invece «la vie de Paris» (72) come giusto premio a tutte le sue qualità<sup>5</sup>. Queste insoddisfazioni trovano nell'amore, d'altronde ricambiato, per Lucien, un giovane poeta di belle speranze, una soluzione del tutto inattesa. Se grazie a lui Anaïs Louise de Bargeton supera l'innato disprezzo per gli amori di provincia<sup>6</sup> è perché il giovane, altrettanto ambizioso anche se decisamente meno intraprendente, sembra offrirle un'occasione reale di evasione che nella seconda parte del romanzo si concretizza nella fuga a Parigi. Innamorati ma ancora puri dal cosiddetto peccato, i due protagonisti partono alla volta della capitale, con l'ideale di una vita a due: «les amants sont à eux seuls leur famille» (140).

Fino a questo momento tutto sembra tornare, e, anzi, per i due innamorati sembra aprirsi un futuro luminoso perché l'amore permette di superare ogni ostacolo di ordine morale e sociale, e, forti delle loro stesse illusioni, i due aprono il cuore innamorato anche ai sogni di gloria. Rispetto alla situazione di partenza la loro esperienza parigina assume il valore di un vero e proprio *apprentissage*: entrambi infatti si trovano ben presto a dover scontare l'imperdonabile errore di aver sottovalutato, se non addirittura ignorato, gli effetti del *déplacement*, attivi persino sul sentimento amoroso. Nell'universo della *Comédie humaine*, e gli esempi sono frequenti e noti, sembra davvero impossibile passare impunemente dalla provincia a Parigi senza pagare, per lo meno inizialmente, lo scotto del cambiamento di ambiente e di mentalità, senza cioè sperimentare sulla propria pelle tutta

---

auxquelles les ennuis et quelques souffrances avaient donné des tons de brique. Son imagination s'empara d'abord de ces yeux de feu» (*Ibidem*).

4 «Le poète était déjà la poésie» (79).

5 «C'est la seule vie d'une femme comme il faut» (158).

6 «Il ne se trouvait autour d'elle aucun homme qui pût lui inspirer une de ces folies auxquelles les femmes se livrent» (72).

la distanza, morale e mentale, che separa la provincia da Parigi. È così che l'amore di Mme de Bargeton e Lucien viene a misurarsi proprio su quegli aspetti, abiti e corpo, del tutto secondari ad Angoulême e che invece nella capitale entrano in gioco in modo inatteso e prepotente.

Il segnale inequivocabile di un primissimo cambiamento per il lettore abituale di Balzac, ma ancora incerto agli occhi dei due protagonisti, compare fin dal loro arrivo nello squallido alberghetto di rue de l'Échelle: Lucien «trouva sa Louise dans une de ces ignobles chambres qui sont la honte de Paris» (170). La conseguenza è pesante: fuori dall'ambiente abituale, la bella casa in provincia, il poeta «ne reconnut pas sa Louise» (170). Spiazzato dall'immagine inedita dell'amata, a Lucien manca la prontezza e la lucidità di capire che tra lui e la sua Louise si è già silenziosamente intromessa la nuova dimensione parigina.

Non è così invece per la sua amata che, già adeguatamente istruita da Sixte du Châtelet, si mostra più rapida nel cogliere le sfumature del nuovo mondo ed è già al corrente delle due buone regole del vivere parigino. La prima è di ordine morale-sociale, il rispetto assoluto delle forme, quindi l'attenzione, soprattutto per una donna, a non comprometersi in alcun modo per non precludersi le porte del bel mondo. Ancora più importante della norma etico-sociale è quella di ordine estetico, il peso cioè decisivo della *toilette* in società e la necessità di curarla nei minimi dettagli adeguandola alla misura parigina: «une femme qui voit le grand monde ne saurait s'arranger autrement» (175) sostiene infatti l'implacabile du Châtelet. Il *paraître* si impone così come la *conditio sine qua non* della riuscita sociale: «vous ne devez pas avoir un air misérable» – dice il barone a Louise – «ici, l'on ne donne qu'aux riches» (175). È sufficiente 'sembrare' ricchi per ottenere ciò che si vuole, e niente dà la misura del 'sembrare' come l'abbigliamento: «la question du costume est d'ailleurs énorme chez ceux qui veulent paraître avoir ce qu'ils n'ont pas; car c'est souvent le meilleur moyen de le posséder plus tard» (182). L'osservazione dell'esperto barone du Châtelet, che sostanzialmente fa dell'abito una forma di investimento al tempo stesso economico e sociale, va sicuramente oltre la situazione specifica delle *Illusions perdues* in quanto riassume e spiega l'esperienza parigina di molti provinciali ambiziosi della *Comédie humaine*.

Benché con le sue parole contribuisca nei fatti a causare un primissimo allontanamento dei due innamorati, il barone qui, più che configurarsi come l'antagonista in amore di Lucien, si delinea come il portavoce e l'interprete fedele del *modus vivendi* di quell'universo specialissimo che è la Parigi di Balzac. Autentico Moloch, la città divora tutto, dalle persone ai sentimenti, deformando le personalità, imponendo come regola inderogabile l'opportunismo delle scelte, e non lasciando spazio alcuno all'autenticità, soprattutto quando entrano in gioco le ambizioni sociali. Del tutto incompatibile con i sentimenti e gli affetti veri – basti pensare alla leggerezza con cui



Lucien spende i risparmi della pur amatissima sorella – l’ambizione si profila come un sentimento esclusivo che, come tale, esige il sacrificio di ogni altro, anche dell’amore. Si direbbe che la dura regola sociale del *paraitre*, polarizzandosi sull’abito e facendone la condizione stessa dell’*être*, imponga su tutto il regno dell’effimero, e sancisca così il passaggio obbligato dalla sfera dei sentimenti a quella sociale.

È evidente perciò che il ‘*désenchantement*’ reciproco<sup>7</sup> dei due innamorati fin dal loro arrivo a Parigi dipende dal fatto che i due protagonisti cominciano già a essere proiettati nel crudele gioco delle ambizioni sociali. Il primo a subirne le conseguenze è il giovane poeta, subito consapevole «qu’il n’était plus le Lucien d’Angoulême» (173), anche se non ha ancora gli strumenti per individuarne la causa. La severità inedita infatti con cui Mme de Bargeton giudica i suoi pantaloni vecchi e la sua redingote misera<sup>8</sup> e la critica implicita che comporta mostra fino a che punto nel suo rapporto con Lucien si sia già intromesso un elemento nuovo, vale a dire il confronto.

Inedito per lei e del tutto sconosciuto in provincia dove «il n’y a ni choix ni comparaison à faire: l’habitude de voir les physionomies leur donne une beauté conventionnelle» (178), il paragone è invece parte integrante della dimensione parigina, efficacemente riassunto nel consiglio di du Châtelet a Mme de Bargeton: «attendez et comparez» (179). La prova viene fornita dall’astuto antagonista in amore di Lucien, il quale, contando sull’ignoranza dei due provinciali, «s’était montré dans toute l’élégance d’une mise parisienne» (172) a Mme de Bargeton. In altre parole con la sua eleganza impone a Louise come naturale il paragone, facendone un’arma a proprio favore, e mostrando fino a che punto nel mondo parigino, dove tutto ruota attorno al *paraitre*, vale a dire all’abito, neanche il sentimento amoroso riesca a sottrarvisi: «les yeux comparent avant que le cœur n’ait rectifié ce rapide jugement machinal» (173). Analoga è l’esperienza di Lucien al Vaudeville quando per la prima volta il giovane poeta mette a paragone ‘l’incomparable’ Mme de Bargeton di Angoulême con le altre donne presenti in sala. E il confronto non gioca certo a suo favore:

Le voisinage de plusieurs jolies Parisiennes si élégamment, si fraîchement mises, lui fit remarquer la vieilleries de la toilette de Mme Bargeton, quoi qu’elle fût passablement ambitieuse: ni les étoffes, ni les façons, ni les couleurs étaient à la mode. La coiffure qui le séduisait tant à Angoulême lui parut d’un goût affreux. (178)

---

7 «Il se préparait chez madame de Bargeton et chez Lucien un *désenchantement* sur eux-mêmes dont la cause était Paris» (179).

8 «Lucien, brusquement éveillé, brusquement habillé, se produisit à ses regards dans son pantalon de nankin de l’an dernier, avec sa méchante petite redingote» (173).

Ancora una volta Lucien arriva secondo: infatti «les yeux de Lucien faisaient la comparaison que Mme de Bargeton avait fait la veille entre lui et Châtelet» (178). Di fatto, sia pure con una leggera sfasatura temporale, entrambi cominciano a sperimentare il confronto e la delusione inevitabile che ne deriva.

Se Louise trova subito in du Châtelet un insostituibile mentore, Lucien inizialmente è invece sprovvisto di un maestro in carne e ossa, ma, stimolato com'è dalla nuova realtà che lo circonda, lo ritrova subito nel proprio sguardo. Autentico *apprentissage*, la prima passeggiata di Lucien sui *boulevards* e in rue de la Paix lo porta infatti a rivedere la sua scala abituale di valori. All'inizio non ne ha coscienza, accecato com'è dalla diversità radicale dell'universo parigino da quello a lui ben noto della provincia. Come tutti i neofiti Lucien è molto più interessato 'alle cose' che non 'alle persone'<sup>9</sup>; è però colpito, com'è logico, soprattutto dall'esteriorità, cioè dal «luxe des boutiques, la hauteur des maisons, l'affluence des voitures», insomma da quello scintillio, da quel movimento vorticoso e da quella accelerazione del tempo che costituiscono la specificità della capitale nella *Comédie humaine*, illustrata in maniera magistrale nel primo capitolo della *Fille aux yeux d'or*.

In effetti le novità e il movimento sono troppi per chi, come Lucien, proviene da una qualsiasi città di provincia, immutabile nella *Comédie humaine*, e che finora ha vissuto imprigionato nel grigiore del *ne varietur*. Durante questa prima passeggiata sono fondamentali l'ordine e la rapidità delle sensazioni che accompagnano Lucien: a una prima attrazione per le novità subentra immediatamente un senso di estraneità<sup>10</sup>, subito tradotto nel senso di disagio provocato dalla sensazione di «une immense diminution de lui-même» (177). L'improvvisa perdita di autostima porta il giovane poeta di provincia, abituato invece all'ammirazione, alla considerazione altrui, a sentirsi in «un affreux désert» (177). E non è un caso che questo insieme di sensazioni negative si polarizzino proprio sull'abito che indossa, o meglio, su quello che non indossa. Gli è infatti mancato il tempo di andare a ritirare il famoso «habit bleu» senza il quale si sente «gêné par la mesquinerie, pour ne pas dire le délabrement de son costume» (177). In altre parole, senza in realtà esserne consapevole, Lucien percepisce già nell'abito la *conditio sine qua non* di appartenenza all'universo parigino. Intuisce cioè fino a che punto per accogliere lo straniero la capitale esiga quella particolare eleganza che fa del *paraître* la condizione dell'*être*, proprio come aveva suggerito du Châtelet a Mme de Bargeton. È così che la vaga sensazione di disagio provata da Lucien davanti al barone, nel quale aveva già istintivamente presentito «la supériorité de l'homme du monde au fait de la vie parisienne» (178), durante la sua prima passeggiata subisce un processo di razionalizzazione

9 «Comme tous les nouveaux venus, il s'occupe beaucoup plus des choses que des personnes» (177).

10 «Cette foule à laquelle il était étranger» (177).

e si traduce nella coscienza della propria inadeguatezza, che si gioca tutta sull'abito ma soprattutto sul confronto con l'altro.

A dimostrarlo è proprio la straordinaria bellezza di Lucien che sembra scomparire o addirittura trasformarsi in un'arma a doppio taglio. Infatti a Parigi la bellezza, non supportata in maniera adeguata dall'abito, dall'eleganza e dal portamento, non serve a niente, anzi, diventa addirittura un'aggravante. Ed è esattamente quanto accade al giovane di belle speranze a teatro: la sua bellezza viene del tutto offuscata dalla sua *mise*:

Malgré son étrange beauté, le pauvre poète n'avait pas de tournure. Sa redingote dont les manches étaient trop courtes, ses méchants gants de province, son gilet étriqué, le rendaient prodigieusement ridicule auprès des jeunes gens du balcon. (178)

Infatti Lucien «était beau, mais ridiculement mis. Habillez l'Apollon du Belvédère ou l'Antinoüs en porteur d'eau, reconnaissez-vous alors la divine créature du ciseau grec ou romain?» (173). Allo stesso modo in cui nella sua ignoranza Lucien aveva scambiato per un «habit» il «sac bleu» durante la sua passeggiata, ora non capisce che il suo abito non sostiene e non valorizza in modo adeguato la perfezione del suo corpo. La riprova è, a teatro, l'indifferenza proprio alla sua bellezza di Mme d'Espard, la quale sembra chiedersi «d'où sort ce jeune homme?» (187); la reazione di Louise stessa è assolutamente speculare. Condizionata dalla freddezza della cugina, comincia a dubitare che la bellezza sia un valore in sé, o meglio, più che mettere in discussione ciò che non può esserlo, capisce che da sola non basta a figurare in società. Per quanto neofita al mondo parigino, Louise ha già iniziato ad anteporre alle doti naturali l'artificio dell'eleganza.

Ma l'eleganza, come si sa, per come è concepita nel mondo parigino di Balzac è qualcosa di estremamente complesso, e non è certo l'abito nuovo a garantirla. Anzi. Anche quando Lucien ha finalmente il suo «habit bleu», che nella sua idea provinciale della moda dovrebbe bastare ad aprirgli le porte del bel mondo, lui per primo sente tutta la propria inadeguatezza. E ancora una volta è il paragone con gli altri a convincerlo, un paragone che funziona da specchio rimandandogli la sua immagine per quella che è, cioè ridicola perché inadeguata. Nella percezione di Lucien diventa fondamentale la consapevolezza, dolorosamente acquisita, che il tanto sognato «habit» è in realtà del tutto fuori luogo: nelle regole parigine della moda esso sembra appartenere in proprio a quelli che per definizione sono esclusi dal bel mondo, cioè ai vecchi, ai poveri diavoli, ai possidenti del Marais o a qualche impiegatuccio<sup>11</sup>.

Ma c'è ancora di peggio: il suo «habit» si trasforma agli occhi di Lucien addirittura in una «défroque» perché per la prima volta nota l'esistenza di un

<sup>11</sup> «S'il apercevait un homme en habit, c'était un vieillard, hors loi, quelque pauvre diable, un rentier venu du Marais, ou quelque garçon de bureau» (181).

elemento nuovo per lui, ma fondamentale nelle regole parigine dell'eleganza, vale a dire il dettaglio. La sua straordinaria importanza, ignota in provincia – si pensi all'arrivo di Charles Grandet a Saumur e allo stupore che suscita – fa sì che persino «les défauts» evidenti del suo «habit» – fuori moda, con i bottoni rovinati, il gilet troppo corto, il colore sbagliato, il colletto sgraziato, le *basques de devant* flosce – passino in secondo piano. Di colpo lo sguardo di Lucien, catturato dai «ravissants boutons» (182), dal biancore delle camicie (182)<sup>12</sup>, dai guanti perfetti, o dai bei bastoni da passeggio, lo porta a capire che è proprio sui dettagli, su «ces superfluités nécessaires» (183), che si gioca la vera eleganza. Insomma quei piccoli particolari danno il tono a tutto l'insieme o al contrario riescono a svilirlo del tutto come «la cravate blanche à bouts brodés par sa sœur» (181). E non è certamente un caso che in questa dolorosa presa di coscienza di Lucien a occupare un posto importante, anche sul piano simbolico, sia proprio quella parte del vestiario che, fatto per e con amore, lo rimanda agli affetti familiari in provincia, ma che nell'universo parigino sono destinati a essere brutalmente schiacciati dalle regole del *paraître*.

L'eleganza quindi non dipende solo dall'abito nuovo, come d'altronde insegna Balzac nel suo *Traité de la vie élégante*, ma è fatta da un insieme di piccoli dettagli, modi e maniere di essere che il miglior sarto del mondo non è affatto in grado di garantire. Lo dimostrano proprio l'effetto fallimentare a teatro dell'abito di Lucien, che non riesce a mascherare il proprio disagio, e la meschinità del suo portamento. Gli effetti disastrosi del cosiddetto abito nuovo emergono dal giudizio di Mme d'Espard che lo definisce «une mise de boutiquier endimanché» (195) e che, peggio ancora, ribadisce il giudizio già espresso dall'addetto del teatro su Lucien: «un homme dont l'élégance empruntée le faisait ressembler à un premier garçon de noces» (184).

Fondamentale nella concezione dell'eleganza parigina in Balzac, questa idea di un'eleganza 'presa a prestito' non solo riprende uno dei punti chiave del *Traité de la vie élégante*, che aveva crocifisso proprio il cosiddetto borghese 'endimanché', ma mostra come il confine tra la falsa e la vera eleganza si giochi tutto sulla discontinuità e sulla continuità. Osservando e ammirando a teatro il mitico dandy Henry de Marsay, in compagnia di Montriveau e Félix de Vandenesse, Lucien nota con disappunto che a fare la differenza tra lui, che nell'abito nuovo si sente «comme une statue égyptienne dans sa gaine» (191), e questi 'eleganti', è rispettivamente il disagio e la totale naturalezza con cui questi celebri dandies indossano i loro vestiti. La loro eleganza deriva infatti dall'indifferenziazione tra vecchio e nuovo – «ils n'avaient rien de neuf ni rien de vieux. En eux rien ne brillait, et tout attirait le regard» (192) – indifferenziazione che, per dirla con lo stesso Balzac, li fa «appropriarsi» del loro abito<sup>13</sup> in quanto parte integrante

<sup>12</sup> Al suo arrivo a Saumur Charles Grandet era stato infatti colpito dall'ingiallimento delle camicie che bastava a denunciare una lunga permanenza negli armadi.

<sup>13</sup> «Mais déjà ses habits lui allaient mieux, il se les était appropriés» (257).

del loro quotidiano. Infatti, notando che «leur luxe d'aujourd'hui était celui d'hier, il devait être celui du lendemain» (192), Lucien capisce che il segreto della vera eleganza è proprio questa continuità e questa naturalezza che a lui invece mancano: «il avait l'air d'un homme qui s'était habillé pour la première fois de sa vie» (192).

Per quanto leggermente sfasato nei tempi, l'*apprentissage* di Lucien e di Louise va di pari passo con il processo di autocritica innescato, come sempre, dal confronto con l'altro e che rappresenta il punto nodale dell'esperienza parigina fatta dal o dalla provinciale di Balzac. Se si prescinde dai risultati, l'esperienza di Lucien è analoga a quella di Rastignac ai suoi esordi nel *Père Goriot*, mentre quella di Louise riproduce quella di Dinah ne *La Muse du département*. Entrambe le donne vivono la dura esperienza dell'abito sbagliato, la sola differenza è che Dinah comincia a sperimentarla già in provincia sotto lo sguardo divertito e critico del parigino Lousteau. Tra Dinah e Louise c'è in comune l'abito di velluto: del tutto improponibile nell'universo dell'eleganza parigina, una simile stoffa porta impresso il marchio della falsa eleganza provinciale. A posteriori lo nota la stessa Mme de Bargeton: «Je soupçonne fort ma vieille robe de velours et ma figure angoumoisine d'amuser les Parisiennes» (187).

Sia per Lucien che per Louise l'autocritica non è affatto sterile; anzi, si trasforma rapidamente in un assiduo processo di ricostruzione del proprio *paraître*. Questo però non si realizza per amore dell'altro, ma addirittura contro l'altro. Una volta fatta infatti la scelta del *paraître* contro *l'être*, la corsa all'eleganza non solo, come si è visto, si trasforma progressivamente in un fattore di allontanamento dei due ex-innamorati, ma li mette ben presto a confronto sul terreno sociale rendendoli avversari accaniti in una gara spietata che li vede presto l'uno contro l'altro: «quand les sentiments se sont retournés sur eux-mêmes comme chez Lucien et madame de Bargeton, il se passe d'étranges choses en peu de temps» (193). La ragione non è difficile da trovare: a Parigi l'eleganza è un fatto sociale che investe tutto, che si prende tutto perché l'ambizione è una padrona tirannica ed esclusiva. In altri termini, una volta che il loro successo sociale viene messo a rischio proprio dall'abito sbagliato, anche il sentimento amoroso rischia, come in effetti avviene, di essere rimesso in gioco. Il *paraître* impone un principio di eleganza totale e totalizzante che, come tale, investe tutto, persino la persona da amare. Rientra infatti nelle regole del gioco che tanto Lucien quanto Louise si disconoscano reciprocamente dal momento che ognuno ha fallito inizialmente a causa dei propri abiti facendo in tal modo sfigurare pericolosamente l'altro. Perciò è nell'ordine delle cose che entrambi scelgano una persona diversa da amare, Louise opta per l'elegantissimo barone du Châtelet, mentre Lucien per la bellissima Coralie. Degni entrambi di figurare in società, i nuovi compagni contribuiscono a dar il tocco finale alla realizzazione dell'eleganza dei due protagonisti.

La prova sta nel fatto che alla base della loro trasformazione si nasconde il desiderio reciproco di rivalsa che si polarizza sulla capacità di brillare con il proprio successo in società per schiacciare l'altro. Mme de Bargeton, diventata rapidamente la «digne cousine de la marquise» (198) anticipa i tempi (294) con l'acquisizione di una raffinatezza nell'abbigliamento che esalta le sue doti estetiche per l'apparente naturalezza con cui sa indossare il cappello, per il modo di mettere in mostra con la giusta discrezione la sua bella mano. In una simile metamorfosi, che la rende quasi irricognoscibile agli occhi di Lucien<sup>14</sup>, a essere indicativo è il fatto che Louise è ormai diventata un'estranea da ammirare ma non più da amare.

Proprio la rapida trasformazione di Louise accelera il cambiamento di Lucien che ormai ha capito le regole, decide di puntare tutto su Staub, «le tailleur le plus célèbre de cette époque» (196), per «se mettre à la hauteur des dandies» (197), quegli stessi che aveva ammirato al Vaudeville. Memore dei suoi primissimi esordi segnati da quel *ridicule* che l'aveva perseguitato, l'investimento in termini economici, emotivi e morali che fa sulla sua bellezza corredata da un nuovo *paraître* porta Lucien a prendersi una primissima rivincita già durante la passeggiata sulla terrasse des Feuillants quando «deux ou trois femmes furent assez saisies par sa beauté pour se retourner» (201).

La bellezza, finora oscurata dagli abiti e dal portamento inadeguati, dopo l'iniziazione di Lucien si impone ormai come un dato inconfutabile. Una volta compiuto il perfezionamento di quella che in lui è una dote naturale indiscutibile, ma esaltata dagli artifici della moda, Lucien sa di doverla adoperare a proprio vantaggio. Così, al giovane, «beau comme un dieu grec» (257), viene suggerito dal cinico Lousteau, che lo definisce «digne des plus illustres marbres de la Grèce» (294), il modo di sfruttare la propria bellezza sul piano economico e sociale attraverso la passione che è riuscito a suscitare nella giovanissima attrice Coralie.

Ma sotto questo aspetto Lucien non sembra ormai aver bisogno di consigli, ha perfettamente assimilato il senso ultimo della promessa di de Marsay a teatro. Cultore della bellezza artificiale, ma sensibile alle possibilità offerte dalla bellezza naturale di Lucien, il dandy si era in qualche modo autoinvestito del ruolo di maestro: «je le protégerais pour sa beauté; je lui donnerai des conseils qui en feront le plus heureux dandy de Paris» (191). E de Marsay è a tal punto buon profeta da finire per invidiare Lucien ormai all'apice del successo:

Il passa bientôt dandy. Le jour où il se rendit à l'invitation du diplomate allemand, sa métamorphose excita une sorte d'envie contenue chez les jeunes gens qui s'y trouvèrent, et qui tenaient le haut du pavé dans le royaume de la fashion, tels que de Marsay, Vandenesse. (380)

---

<sup>14</sup> «Elle n'était pas reconnaissable» (197-198).

Di fronte alle ambizioni del primo innocente Lucien, questo principe della bella società e gran conoscitore del mondo parigino aveva infatti mostrato la necessità di anteporre le ambizioni sociali a tutte le altre. È per questo che aveva sostenuto che solo dopo aver conseguito il successo sociale «il sera poète s'il veut» (191). In tal modo de Marsay aveva di fatto affermato il ribaltamento gerarchico tra forma e sostanza, consapevole che nell'universo della capitale solo la piena padronanza dell'effimero può aprire la porta ad altre ambizioni, quali che esse siano, anche le più nobili.

Ma l'effimero, una volta imposta la sua sovranità, obbliga al rispetto di regole durissime, come mostra il rigore di de Marsay, il dandy per eccellenza, e che paradossalmente non è diverso da quello di D'Arthez, il capo riconosciuto del cenacolo letterario nel quale al suo arrivo a Parigi era entrato anche Lucien. La società esige la stessa dedizione assoluta dell'arte: entrambe esclusive, non contemplano alcun tipo di interferenza, distrazione o condivisione. E ciò diventa ancora più emblematico quando si pensa che al momento della sua partenza per Parigi l'ingenuo poeta di provincia aveva sognato solo la gloria letteraria, e per questa aveva accettato con entusiasmo quella vita monacale, fatta di dedizione e sacrifici, a cui lo aveva iniziato D'Arthez.

Ma dopo le umiliazioni subite in società, dopo aver sentito il peso insostenibile del *ridicule*, il debole Lucien opta per il mondo contro la poesia, per l'effimero contro la gloria. Anzi, rinnegando, addirittura disprezzando, gli alti ideali del suo passato di poeta, sostanzialmente mettendo in pratica il consiglio del barone du Châtelet<sup>15</sup>, sceglie di vendere e svendere la propria scrittura. La mette infatti al servizio di quel basso giornalismo che nel mondo di Balzac è comunque una forma alternativa di potere, soprattutto quando stimola la curiosità del pubblico. In realtà la scelta fatta da Lucien di abbandonare la poesia per la mercificazione della scrittura ha una precisa ragione, gli offre la possibilità di prendersi una doppia rivincita, in generale sulla bella società<sup>16</sup> che l'ha umiliato e, come ammette lui stesso<sup>17</sup>, in particolare su Mme de Bargeton e la cugina<sup>18</sup>. E la vendetta diventa ormai il solo terreno d'incontro possibile tra i due ex innamorati.

Da notare che la crudeltà compiaciuta di Lucien nel beffarsi di Mme de Bargeton si esercita esclusivamente sul *paraître*, quindi sul corpo della donna un tempo amata e i suoi ornamenti, che per il nuovo Lucien è ormai solo «un os de seiche» (295). Benché coniato dal cinico Lousteau, il soprannome viene adottato da Lucien: mentre scrive il suo 'terribile' articolo contro la donna un tempo amata e il suo nuovo cavaliere, il giovane:

---

15 «Saisissez un pouvoir quelconque, et vous verrez le monde à vos pieds» (200).

16 «Il voulut réparaître dans le monde, y prendre une éclatante vengeance» (320).

17 «Il ne s'agit pas d'amour, mais de vengeance, et je la veux complète» (358).

18 «Le moment où il put échanger par un coup d'œil avec ces deux femmes quelques-unes des pensées de vengeance qu'elles lui avaient mises au cœur pour le ronger, fut un des plus doux de sa vie» (320).

goûta pendant cette matinée l'un des plaisirs secrets les plus vifs des journalistes, celui d'aiguiser l'épigramme, d'en polir la lame froide qui trouve sa gaine dans le cœur de la victime, et de sculpter le manche pour les lecteurs [...]. L'épigramme est l'esprit de la haine. (364)

Ed è ancora per vendetta e per odio che ne promette un altro ancora più feroce. La metamorfosi della tanto venerata Louise in «un os de seiche» mostra tutte le conseguenze connaturate alla scelta della società contro i sentimenti autentici: tra tutte le *Illusions perdues* di cui parla questo romanzo, l'amore non è certo la meno importante.

### **RIFERIMENTI BIBLIOGRAFICI**

Blzac H. de, 1966, *Illusions perdues*, Paris, Garnier Flammarion, (1843).





L'ÉLÉGANCE VESTIMENTAIRE DE LA PARISIENNE CHEZ  
DE NITTIS ET LES PORTRAITISTES MONDAINS  
DE LA FIN DU XIX<sup>e</sup> SIÈCLE À PARIS

Marie-Christine Jullion  
UNIVERSITÀ DEGLI STUDI DI MILANO

Le spectacle d'une société mondaine et internationale sans souci, au sein de laquelle évoluent des femmes élégantes que la vie a privilégiées et que nous pouvons admirer dans toute leur splendeur à l'hippodrome de Longchamp ou d'Auteuil, dans les salons parisiens les plus luxueux, a fasciné les artistes de la fin du XIX<sup>e</sup> siècle. Ils ont été nombreux à mettre en valeur dans leurs tableaux, leurs photos, leurs romans, les toilettes recherchées de ces femmes ainsi que leurs différents accessoires. Cette mondanité fut célébrée, entre autres, par les peintres italiens qui avaient immigré à Paris. Parmi eux, De Nittis, trop longtemps considéré comme un peintre mineur, auquel certains reprochaient de s'être 'inspiré' de ses célèbres contemporains français (Monet, Manet, Renoir, Degas...) oubliant ainsi que les Impressionnistes appartenaient à une communauté culturelle où les artistes s'influençaient les uns les autres. Il faut aussi souligner que l'impressionnisme n'a jamais eu de manifeste et qu'il a été revendiqué par un groupe d'artistes fréquentant la même société. Les impressionnistes, avec toutes leurs différences ont en commun le mythe de la modernité, de la vitesse, du temps... tout change: l'éternité classique dont le marbre est le matériau par excellence n'est plus de mise. Avec eux, la peinture cesse d'être un 'fini extérieur' pour laisser place au jamais terminé de l'œuvre d'art. Ainsi la femme n'est-elle plus la femme en tant que telle: corps-chair-formes (pensons aux nus de Vénus, ou encore à la merveilleuse sculpture de Canova *Les trois grâces*, 1815-17), mais elle est vue maintenant à travers ses accessoires (chapeaux, robes, plumes, pierres précieuses...) et le mythe fait désormais de l'élégance sa clé de voute. En outre, l'on assiste à cette époque à un développement croissant de la presse féminine et le vêtement dans la vie quotidienne révèle les mœurs

du moment, de la modernité. Rose Fortassier affirme fort justement que la femme aimée est la somme de toutes ses apparitions en des toilettes différentes, la somme de ses robes (cf. Fortassier 1988). Si nous voulions résumer les caractéristiques communes aux impressionnistes, nous pourrions affirmer qu'avec eux, c'est le changement lié à la modernité et au temps qui devient prioritaire.

De Nittis et les peintres italiens, auxquels nous nous intéressons exercent leur art à Paris entre la fin du Second Empire et les débuts de la Troisième République. Une période difficile pour la France aussi bien sur le plan politique que social. La défaite de Sedan, le désir de revanche, la Commune et plus tard l'affaire Dreyfus... Une époque où les intellectuels sont sur le terrain: Zola et le naturalisme, mais aussi Baudelaire, Verlaine, les Symbolistes... Une époque aussi de grands travaux pour Paris: ceux du baron Haussmann, avec la réalisation des Grands Boulevards dont le but principal, ne l'oublions pas, était de rendre impossible la construction de barricades et de protéger la ville de toute forme de guerres civiles. Pour Haussmann, comme le souligne Walter Benjamin (2003), le pouvoir mondain et spirituel de la bourgeoisie pourrait ainsi s'affirmer dans le cadre des grandes artères urbaines. Haussmann impose à Paris une véritable dictature et en 1864, dans un discours à la chambre, il exprime toute sa haine (Charle 1998) pour la population 'déracinée' dont il s'avère être l'opresseur, car les travaux qu'il a ordonnés entraînent l'augmentation des loyers, ce qui refoule les prolétaires dans les faubourgs et fait en sorte que beaucoup de Parisiens deviennent étrangers à leur ville. L'indifférence de Haussmann aux problèmes du peuple pourrait se résumer par ces quelques lignes, tirées des *Confession d'un lion devenu vieux*:

J'ai le culte du Beau, du Bien, des grandes choses,  
De la belle nature inspirant le grand art,  
Qu'il enchante l'oreille ou charme le regard;  
J'ai l'amour du printemps en fleurs: femmes et roses.  
([1888]: s.p.)

Nous assistons à la fin d'un siècle et comme l'affirme Christophe Charle: «L'idée de fin de siècle est souvent associée à celle de pessimisme et de décadence par transfert inconscient de la mort du siècle, artifice chronologique arbitraire à la culture qui en témoigne» (1998: 276).

Toutefois le moment est plus complexe; il y avait d'une part ceux qui annonçaient le déclin de la France, la perte des valeurs et la fin de la culture et, de l'autre, ceux qui entrevoyaient une nouvelle exigence morale et intellectuelle à un moment où Paris et la culture française accueillait des artistes et des écrivains venus du monde entier. Du côté des alarmistes régnait le pessimisme historique de Taine (un habitué du salon de la princesse

Mathilde, salon dont nous reparlerons ensuite) et, bien entendu, les optimistes épaulaient le baron Haussmann.

Pour entrer dans le vif de notre sujet, c'est-à-dire De Nittis en particulier et sa fascination pour l'élégance vestimentaire et pour la mondanité, il est important de souligner qu'il n'a vu ou n'a voulu voir, ou même encore, n'a pu voir que le beau côté de Paris: la mondanité et la richesse de ses habitants; jamais un regard pour les démunis, pour les victimes de l'alcool, pour les nombreuses Gervaise Maquart, alors que Degas, le grand ami dont il admirait les tableaux, nous offre en 1876 un tableau unique, *L'absinthe*, d'un réalisme si violent qu'il fut un choc pour ses contemporains; un autre de ses amis, Manet nous offre, lui aussi, un exemple remarquable de vie populaire, *La serveuse de bocks* (1878), où l'on peut admirer au premier plan un ouvrier fumant une pipe en terre (la serveuse au deuxième plan tient deux verres de bière).

Ce désintéret de De Nittis pour cet autre Paris est d'autant plus surprenant qu'il est originaire d'une petite ville des Pouilles, Barletta, et que dans ses premiers tableaux, il a su observer la campagne et ses habitants et la vie difficile que l'on y menait (comme par exemple dans *Scena di contadini in Puglia* et *La strada da Napoli a Brindisi*). De Nittis était fils de riches propriétaires terriens, morts prématurément et, après avoir séjourné à Naples où il remporta ses premiers succès, il s'établit à Paris en 1869. Il y épouse Léontine, une parisienne qui, au dire de sa famille, ressemblait d'une façon surprenante à sa mère morte alors qu'il n'avait que deux ans. Léontine fut pour lui, comme il aimait le répéter: «une maîtresse, un modèle, une épouse». Il vit à Paris et loue aussi une petite maison à la campagne, entre Bougival et Rueil (La Jonchère), pour peindre en plein air. Il s'entoure d'amis comme Edouard Manet, Diego Martelli (critique d'art florentin, défenseur des Impressionnistes) et le sculpteur toscan Adriano Cecioni (chef des Macchiaioli, les 'Tachistes'). En 1873, après trois années passées en Italie, il s'établit dans une nouvelle maison qui deviendra très vite un lieu de rencontre et un salon mondain où le samedi soir, l'on peut rencontrer Degas, Manet, Zola, Goncourt, Daudet, Dumas (fils) et aussi la princesse Mathilde. De Nittis est le moteur culturel de ces soirées. Et, c'est à partir de cette époque qu'il commence à fréquenter le groupe impressionniste et, sur invitation de Degas, il exposera avec eux lors de leur première exposition dans l'atelier du photographe Nadar. En 1878, il est déjà une célébrité nationale et reçoit des éloges de toute part: la presse française le célèbre dans des articles de Zola, Dumas, Daudet et Goncourt et le succès continue. Il meurt prématurément en 1884 d'une hémorragie cérébrale et la popularité dont il jouissait s'estompé très vite après sa mort.

Comme De Nittis, d'autres peintres s'établissent définitivement à Paris et en particulier ceux que l'on appelait 'les peintres italiens de Paris': Giovanni Boldini et Federico Zandomenghi. Boldini (Ferrara 1845 – Paris 1931), grand

ami de Degas, arrive à Paris en 1871 et devient très vite un portraitiste très apprécié de la haute société et la coqueluche du tout Paris. Zandomeneghi (Venise 1841 – Paris 1917) s’inspire de Degas et propose une peinture tout à fait fidèle à l’impressionnisme. Toutefois, ce Vénitien ne connaîtra pas le succès du «peintre des Pouilles», comme il ne se laissera jamais éblouir par les salons mondains. Zandomeneghi était arrivé à Paris en 1874, l’année qui marqua la naissance de l’impressionnisme et il entreprendra son activité de dessinateur de mode en 1878. Toutefois, le Paris de Zandomeneghi n’est pas le Paris élégant, mondain et international célébré par De Nittis et Boldini; il peint le quartier de Montmartre, quartier de la bohème par excellence, où l’artiste vivait à côté de Toulouse-Lautrec et de son modèle et peintre Suzanne Valadon.

Adriano Cecioni écrivait:

De Nittis s’était fait une renommée, son succès ne cessait d’augmenter et il était devenu propriétaire d’une maison avenue Urich [...]. À la même époque, Giovanni Boldini vivait lui aussi à Paris et en très peu de temps, il était devenu célèbre et riche. Ces deux artistes italiens avaient mis leur art au service du public: l’un Boldini ouvertement; l’autre De Nittis, avec simulation (faussetment), parce qu’il a toujours éprouvé le désir de plaire au plus grand nombre et en même temps d’être estimé par une élite, chose impossible à obtenir. (Miracco 2005: s.p.)

Ces trois peintres italiens forment en quelque sorte trois microcosmes, trois façons d’être à cheval sur deux siècles et surtout trois approches totalement différentes du monde parisien. À partir de 1871, Paris devient la deuxième patrie de Boldini mais sa peinture, très appréciée du public parisien, est critiquée par des peintres italiens comme Diego Martelli, qui lui reproche une superficialité stylistique. Quant à Zandomeneghi, grand ami de Diego Martelli, il fut le plus impressionniste des trois artistes; il le fut à tel point qu’en 1886, il participa en tant que Français et non comme Italien à l’exposition de Bruxelles avec Monet, Renoir, Morisot et Forain. Zandomeneghi était un véritable psychologue du portrait.

Ils étaient les enfants de la même décennie, celle des années quarante qui donna naissance en Italie à la conquête difficile d’un État moderne qui se constitua à travers de grands événements politiques (les guerres d’indépendance qui se terminèrent par la prise de Rome). Toutefois, tout en ayant des relations et des amitiés communes, et tout en participant avec une grande curiosité au climat de nouveauté générale qui, autour des années Soixante-dix, donnait naissance aux premières réalisations du groupe impressionniste, les trois Italiens ne furent jamais très proches et ne cherchèrent jamais les occasions de se rencontrer qui, par ailleurs, ne pouvaient manquer, vu leurs fréquentations communes.

Ajoutons encore que le nom de De Nittis reste plus lié que les autres à celui des impressionnistes. À un certain point, comme eux, il se fait remarquer par son refus de participer aux Salons. N'oublions pas non plus que jusqu'à la fin du XIX<sup>e</sup> siècle, les impressionnistes ont été honnis: ils étaient méprisés et qualifiés tour à tour d'anarchistes dangereux, de socialistes et en général de révolutionnaires! Ils étaient totalement incompris du grand public, et c'est avec beaucoup de mal qu'ils réussirent à obtenir un emplacement à l'exposition universelle de 1900. Aujourd'hui, l'impressionnisme est désormais un mouvement artistique 'consacré' et il ne reste rien de ce qui semblait séditieux et inacceptable à sa création. Il est même difficile de croire au scandale que provoqua sa naissance. Le nom de De Nittis reste aussi, plus que les autres peintres italiens de l'époque, lié à la France, à la mondanité et à Paris en particulier. D'ailleurs, De Nittis déclarait dans son journal personnel: «nul Français n'aime la France avec plus de passion haute et désintéressée que moi» (De Nittis 1895: 224). Signalons encore que De Nittis ne fut pas exclusivement un portraitiste mais aussi un observateur attentif d'un Paris qui se transformait comme dans *La construction du Trocadéro* (1876), ou *La Place des Pyramides* (1875) ou encore dans *Les ruines des Tuileries, côté du Carrousel* de 1882, et qu'il fut considéré fort justement «plus Parisien que tous les Parisiens».

De Nittis accueillit dans son salon les écrivains, les artistes et plus généralement les intellectuels les plus célèbres de l'époque. Edgard Degas y joua un rôle fondamental et fut l'un des plus assidus du salon De Nittis. Les samedis soirs chez les De Nittis devinrent très rapidement l'un des rendez-vous les plus chics de Paris où l'on pouvait, entre autres, rencontrer des femmes d'une élégance remarquable que les peintres immortaliseront ensuite dans leurs toiles. Le charme et le style de la toilette, sans oublier les accessoires et la mode en général, deviennent de première importance pour certains peintres comme De Nittis, Zandomenighi, Manet... Ils éprouvent une admiration réelle pour le raffinement et l'élégance, et la tenue représente l'aspect extérieur de la vie moderne si importante pour eux: «il faut être de son temps» (Proust 1897) affirmait Manet. Un autre salon brillantissime, lieu de rendez-vous des personnalités les plus illustres du monde artistique, littéraire et politique, et bien entendu fréquenté par De Nittis, fut celui de Mathilde-Létizia Wilhelmine Bonaparte, dite 'la princesse Mathilde'<sup>1</sup>.

C'est Edmond de Goncourt qui, en 1880, présenta De Nittis à la princesse et à partir de cette date le peintre et son épouse Léontine furent les invités les plus assidus du salon parisien le plus exclusif. Voici donc l'un des tableaux les plus célèbres de De Nittis: *Il salotto della Principessa Matilde* (1883). La

---

<sup>1</sup> La princesse Mathilde fut fiancée avec son cousin, le futur Napoléon III, mais ces fiançailles furent rompues lors de l'emprisonnement de celui-ci à Ham (conspiration de 1840). Elle se fixa à Paris après un mariage malheureux avec un grand collectionneur, passionné lui-aussi d'art, le prince russe Anatole Demidoff.

grande toile représente l'Hôtel de Berri, la quatrième et dernière résidence de la Princesse Mathilde. De Nittis représente avec précision la somptuosité des pièces, séparées seulement par des rideaux drapés. Les chaises et les fauteuils sont disposés en deux demi-cercles à droite et à gauche de la maîtresse de maison qui avait l'habitude de recevoir ses invités assise dans un canapé derrière une grande table ronde couverte d'une nappe de soie rouge. Le tableau nous fait découvrir les couleurs dominantes, alliant le rouge et l'or. La princesse, qui avait alors soixante ans est représentée dans le fond en compagnie d'un homme âgé à la barbe blanche. En fait, la véritable protagoniste de cette soirée élégante est une femme (anonyme, mais très probablement Léontine!) située au premier plan, vue de dos et qui est vêtue d'une splendide robe de dentelle noire au décolleté profond; elle est assise près d'une table ronde éclairée et couverte de vases de fleurs, de livres et d'autres objets qui forment comme autant de petites natures mortes. Quant aux sculptures et aux nombreux tableaux qui ornent les différentes pièces, De Nittis n'en fournit pas de renseignements précis.

Le luxe, l'opulence de la riche société de Paris fin de siècle s'exprime très clairement dans d'autres tableaux comme dans *Davanti al caminetto* de 1869, où une dame élégamment vêtue lit une lettre devant une cheminée. Le décor est somptueux (tapisseries, horloge, fauteuil...) comme la robe de la femme et ses bijoux. D'autre part, l'on peut voir la manière dont le peintre est inséré dans le beau monde parisien en observant non seulement son propre salon mais aussi certains des choix qu'il opère en consacrant, par exemple, de nombreux tableaux au bois de Boulogne, à la figure de l'amazone ainsi qu'aux courses de chevaux à Longchamp et à Auteuil, toujours évoqués avec une grande richesse de détails. Et l'on a l'impression que ce n'est pas le point de vue sportif qui a intrigué De Nittis, mais plutôt l'aspect mondain et une sorte de fascination pour les habitués de ces manifestations et par conséquent, que ce ne sont pas les courses hippiques le véritable sujet d'intérêt mais le spectacle offert par un public très élégant. De Nittis nous révèle une surprenante connaissance des toilettes féminines de l'époque (une connaissance qu'il avait sans aucun doute également acquise à travers la lecture et l'étude des journaux de mode comme «La mode illustrée»<sup>2</sup>, à une époque où Mallarmé décide d'éditer un magazine de mode, «La dernière mode»<sup>3</sup>, et de se consacrer seul à la rédaction de la revue en recourant à des pseudonymes féminins). L'un des tableaux particulièrement significatifs est celui du *Retour des courses*, connu sous le nom de *La dame au chien*

2 «La mode illustrée» était une revue hebdomadaire, créée en 1860 et qui a cessé d'exister en 1937. Elle s'adressait principalement à une clientèle bourgeoise et ne se limitait pas à présenter les belles robes de taffetas, les corsets et les modistes mais elle avait aussi un courrier de lectrices qui eut un énorme succès. Madame Emmeline Raymond en fut la directrice jusqu'en 1902.

3 Voir Mallarmé (1978): les huit numéros du journal de Mallarmé écrits en 1874 ont été réédités en 1933 par S.A. Rhodes avant d'être reproduits en fac-similé aux éditions Ramsay.

(1878): une femme très aristocratique drapée de soie noire, accompagnée d'un chien tout aussi noble qu'elle, donne une impression d'indépendance, d'émancipation; à ce propos Carlo Parmeggiani, à son retour de Paris où il avait assisté à l'exposition universelle de 1878, écrit:

Ella è senza dubbio una di quelle donne che s'incontrano solo nelle grandi città, un misto di gran dama, di cortigiana e d'artista, spirito forte sotto un corpo gracile, snello e gentile, di quelle donne eccentriche al sommo, che traversano Parigi sole, a piedi, a piccoli passi lesti lesti e a qualunque ora del giorno (1879: s.p.).

Les journaux de mode eurent sans aucun doute un rôle fondamental dans la création de la nouvelle image féminine de De Nittis, surtout pour un certain caractère de mondanité. Par conséquent, nombre de ses portraits ne sont pas de véritables portraits, mais des représentations de femmes typées dont on exalte le charme, l'élégance et l'appartenance au beau monde et qui sont le témoignage de la passion que De Nittis avait pour les milieux bourgeois, pour leurs lieux de rencontre et leurs divertissements. À ce propos, l'on ne peut éviter de citer *Alle corse di Auteuil – Sulla seggiola* de 1883, un tableau qui est une version du célèbre triptyque *Les courses à Auteuil* qui est conservé à la Galleria Nazionale d'Arte Moderna de Rome. C'est un très bel exemple d'instant de vie 'volé': une femme souriante, debout sur une chaise, acquiert un charme insolite émanant à la fois de son attitude plutôt inhabituelle et de son chapeau noué avec un grand nœud vaporeux et orné d'un pompon rose faisant penser à un duvet d'oie, en contraste avec l'attitude austère de l'homme, aussi bien dans l'expression du visage que dans la silhouette en redingote et chapeau haut-de-forme. Une autre toile exemplaire à cet égard intitulée *La giornata d'inverno – ritratto della signora De Nittis* de 1882 représente Léontine gracieusement vêtue d'une longue robe crème laissant apparaître un jupon blanc, immergée dans un décor luxueux où se distinguent clairement une tasse en porcelaine chinoise bleue posée sur un plateau de laque noire. La qualité et la richesse de la matière sont valorisées par le peintre à tous moments, non seulement dans son souci des détails concernant l'ameublement mais aussi dans l'attention qu'il accorde à tous les ornements vestimentaires: manchons de fourrure, jupons de dentelles, voilettes, rubans de soie et de satin, gants fins...

Nous pourrions résumer en affirmant que la vision de la mondanité et de l'élégance féminine est presque toujours associée chez De Nittis à Paris et à la Parisienne et à un seul aspect de la société parisienne, 'le beau monde', aussi bien dans les intérieurs (les salons, les demeures...) que dans les extérieurs (en plein air: dans son propre jardin, aux jardins publics, aux champs de courses de Longchamp ou d'Auteuil...). Il se distinguait ainsi de Zandomenghi, qui privilégiait l'élégance féminine dans les petits détails,



dans les coiffures, les chapeaux et dans des lieux différents: dans les cafés, à Montmartre (Moulin de la Galette...), mais il se distinguait aussi de Boldini, le plus aimé de la bourgeoisie, qui avait l'art de réunir dans un seul tableau le plein air, l'élégance et les accessoires!

Que dire encore de ces autres portraitistes? Et d'abord des femmes de Zandomenghi et de leur élégance? À ce propos, Marialuisa Rizzini nous rappelle que

la sua carriera artistica che si è svolta nel centro primario della moda, cioè a Parigi, evidenzia [...] legami col tema dell'abbigliamento non solo per i soggetti di una buona parte delle sue opere, giovani donne in vesti contemporanee, ma anche per l'attività di disegnatore di figurini [...] che tuttavia il pittore visse con disagio poiché percepiva come insanabile il contrasto con la vocazione artistica e la necessità di lavorare per una rivista di moda, ma che gli fornì stimoli e conoscenze non indifferenti. (2005: s.p.)

Toutefois, les femmes de Zandomenghi ne sont pas les Parisiennes élégantes et parfois un peu frivoles<sup>4</sup> peintes par De Nittis et Boldini. Zandomenghi est attentif à leur vie quotidienne sous tous ses aspects, même dans leur intimité (*La toilette, Alla toilette...*). Il accorde, plus que les autres portraitistes, une grande importance aux chevelures, aux coiffures et aux chapeaux de ses modèles (*La coiffure, Il cappellino nuovo, La modista, L'ultima occhiata...*). Au contraire, pour ce qui concerne Boldini, nous pouvons constater qu'une grande partie de ses portraits représentent 'le beau monde' parisien, mais que très souvent les décors s'estompent et que le peintre se focalise sur le tissu des robes, sur leur légèreté (*Signora seduta su un divano con cappello e ombrellino, Signora bionda in abito da sera, Fuoco d'artificio, La camicetta di voile...*) rendant tout aussi légères et délicates les femmes qu'il peint: «le belle dame vestite di 'taffetas', di velluto, di piume o di broccato, quando non si limitano a offrire il loro nudo, si allungano e si torcono sempre di più in movenze manieriste» (Borgogelli 2001: 43).

Il ne fait aucun doute que Paris (bien évidemment, avec trois approches différentes du monde parisien) ait joué un rôle de première importance chez les trois peintres italiens que nous avons choisis pour notre analyse et que leurs amitiés communes les ont influencés réciproquement, mais il se dégage clairement que c'est à De Nittis que l'on doit tout particulièrement une certaine vision de Paris et de l'élégance des Parisiennes de l'époque. Edmond de Goncourt en était enchanté et il écrivait dans son journal: «Nittis a chez lui des vues de Paris, enlevées au pastel, qui m'enchantent. C'est l'air

---

4 Vittorio Pica observait en 1914: «assai spesso la Parigina dell'alta società, che usa frequentare i ritrovi mondani, vezzosa e futile sotto le sete, le piume e le gemme, non brilla né per soverchia intelligenza né per soverchio sentimento».

brouillardieux de Paris, c'est le gris de son pavé, c'est la silhouette diffuse du passant» (1958: 183) et il ne cachait pas son admiration pour De Nittis lorsqu'il qualifiait le portrait de Léontine dans *Journée d'hiver* comme étant «la plus extraordinaire symphonie de la blancheur» (*Ibidem*).

## RÉFÉRENCES BIBLIOGRAPHIQUES

- Aa.Vv., 2010, *Giuseppe De Nittis, la modernité élégante*, Catalogue Paris Musées.
- Angiuli E., 2005, *Casa De Nittis nella Parigi di fine Ottocento. Mondanità e arte*, in R. Miracco (ed.), *De Nittis impressionista italiano*, Milano, Mazzotta.
- Benjamin W., 2003, *Paris, capitale du XIX<sup>e</sup> siècle*, Paris, Allia.
- Borgogelli A., 2001, *Boldini a cavallo di due secoli*, in G. Belli (ed.), *Boldini, De Nittis, Zandomenighi. Mondanità e costume nella Parigi fin de siècle*, Milano, Skira.
- Charle Ch., 1998, *Paris fin de siècle*, Paris, Seuil.
- De Nittis G., 1895, *Notes et souvenirs*, Paris, Librairies-Imprimeries Réunies.
- Fortassier R., 1988, *Les écrivains français et la mode*, Paris, PUF.
- Hausmann G.E., [1888], *Confession d'un lion devenu vieux*, s.l., s.m.d'e.
- Mallarmé S., 1978, *La dernière mode*, Paris, Ramsay, (1874).
- Parmeggiani C., 1879, *La pittura italiana all'Esposizione Universale di Parigi. Impressionisti*, Ravenna, Fratelli David.
- Goncourt E. de-Goncourt J. de, 1958, *Journal. Mémoires de la vie littéraire 1875-1878*, R. Ricatte (ed.), t. II, Imprimerie nationale de Monaco.
- Pica V., 1914, *Giuseppe de Nittis, l'uomo e l'artista*, Milano, Alfieri & Lacroix.
- Proust A., 1897, *Édouard Manet. Souvenirs*, in «La Revue Blanche», février-mars.
- Rizzini M., 2005, *Zandomenighi e la moda*, in R. Miracco-T. Sparagni (eds.), *Federico Zandomenighi, un veneziano tra gli impressionisti*, Milano, Mazzotta.



## ABITI ED ACCESSORI NEI RACCONTI DI MAUPASSANT

Maria Giulia Longhi

UNIVERSITÀ DEGLI STUDI DI MILANO

*Voilà pourquoi l'artiste, ayant choisi son thème, ne prendra dans cette vie encombrée de hasards et de futilités que les détails caractéristiques utiles à son sujet, et il rejettera tout le reste, tout l'à-côté.*

Guy de Maupassant, *Préface de «Pierre et Jean»*<sup>1</sup>

Abiti e accessori sono elementi importanti nella poetica di Maupassant. Rientrano, infatti, fra quei *détails* che uno scrittore deve saper scegliere per dare «l'illusion complète du vrai» (709). L'evocazione di dettagli dell'abbigliamento può servire, nei testi brevi di Maupassant, quale ingranaggio del congegno narrativo. Così ne «La Parure», «Les Épingles» e «Les Sabots», la menzione nel titolo di tali oggetti ne rivela tutta la pregnanza per la comprensione di ciascun racconto. Comprensione che non è, tuttavia, quella che il protagonista e il lettore si aspettano, ma che si fonda piuttosto su di un ribaltamento del senso prevedibile. La collana restituita è vera, mentre quella avuta in prestito era falsa; gli spilli permettono alle due amanti dello stesso uomo, che non si conoscono, di instaurare una complicità tutta femminile attraverso un codice da cui l'eroe è escluso; gli zoccoli «mêlés» di M. Onufre-Césaire Omont e Céleste Adélaïde Malandain segnalano la gravidanza della figlia al *père* Malandain, ma non alla diretta interessata, murata nella sua ottusa ignoranza<sup>2</sup>.

Il materiale è, come si sa, immenso. Nelle pagine che seguono intendo offrire un breve percorso di supporto ai lettori che conoscono solo parzialmente l'arte maupassantiana del racconto. Toccherò delle novelle

---

<sup>1</sup> Maupassant (1987: 708).

<sup>2</sup> «La Parure» (Maupassant 1974: 1198); «Les Épingles» (Maupassant 1979: 1011); «Les Sabots» (Maupassant 1974: 711).

degli inizi ambientate sulle rive della Senna e poi delle storie ambientate in Normandia.

Nei testi giovanili di Maupassant sembra predominare l'intenzione comica, il desiderio di suscitare il riso. Si pensi al completo chiaro dello zio Olivier, quando questi si reca all'appuntamento agognato concessogli da un ministro, nel racconto «Coco, coco, coco frais!» («La Mosaique. Revue pittoresque illustrée de tous les temps et de tous les pays», 14 settembre 1878):

Au jour dit (c'était en été, il faisait une chaleur terrible), je mis un pantalon clair, des gants clairs, des bottines de drap clair aux bouts de cuir verni. Les rues étaient brûlantes. On enfonçait dans les trottoirs qui fondaient; et de gros tonneaux d'arrosage faisaient un cloaque des chaussées. De place en place des balayeurs faisaient un tas de cette boue chaude et pour ainsi dire factice, et la poussaient dans les égouts. Je ne pensai qu'à mon audience, et j'allais vite, quand je rencontrai un de ces flots vaseux; je pris mon élan, une... deux... Un cri aigu, terrible, me perça les oreilles: «Coco, coco, coco, qui veut du coco?». Je fis un mouvement involontaire des gens surpris; je glissai... Ce fut une chose lamentable, atroce... j'étais assis dans cette fange... mon pantalon était devenu foncé, ma chemise blanche tachetée de boue; mon chapeau nageait à côté de moi. La voix furieuse, enrouée à force de crier, hurlait toujours: «Coco, coco!». Et devant moi vingt personnes, que secouait un rire formidable, faisaient d'horribles grimaces en me regardant. (Maupassant 1974: 72-73)

Il pubblico, scosso da un riso formidabile, è iscritto nel racconto stesso, destinato ad una rivista per la gioventù, sostenuta dal Ministère de l'Instruction publique, des Cultes et des Beaux-Arts, e adottata nelle scuole per essere distribuita come premio agli studenti<sup>3</sup>.

Nei «Dimanches d'un bourgeois de Paris» («Le Gaulois», 31 maggio 1880), l'equipaggiamento necessario alle escursioni in campagna occupa la mente di Patissot un'intera settimana. L'impiegato del ministero si comprerà alla fine un paio di robuste scarpe da viaggio, che il narratore paragona ironicamente a «des espèces d'appareils blindés en cuivre comme des navires de guerre, hérissés de pointes comme une herse de fer, et qu'on lui affirme être confectionnés en cuir de Bison des Montagnes Rocheuses» (126). L'ironia percorre il testo ed è evidente anche negli ulteriori acquisti:

---

3 Maupassant aveva già collaborato a questa rivista con due racconti «Le Donneur d'eau bénite» (10 novembre 1877) e «Le Mariage du Lieutenant Laré» (25 maggio 1878). Eugène Muller, allora direttore della rivista, gli aveva suggerito il soggetto del primo racconto mostrandogli una stampa nel suo studio. Si veda «L'Intermédiaire des chercheurs et curieux», 10 settembre 1893, col. 273-274.

«un pantalon de fatigue en velours à côtes, comme ceux des ouvriers charpentiers; puis des guêtres de toile à voile passées à l'huile et montant jusqu'aux genoux» (*Ibidem*). Per non parlare della giacca in alpaca. I capi di abbigliamento di Patissot diventano «presenze grottesche, perché – afferma Sandra Teroni – inappropriati alla funzione che dovrebbero svolgere, eppure oggetto di un investimento feticistico» (Maupassant 1993: 18). Come il cappello scelto da Patissot dopo la caduta di Napoleone III, all'arrivo della Repubblica: «un chapeau neuf qui portait comme cocarde, au côté droit, une très petite rosette tricolore. Ses collègues furent stupéfaits; on en rit toute la journée, et le lendemain encore, et la semaine et le mois» (124). L'atteggiamento di Patissot sconcerta, proprio perché non teme il ridicolo. Neppure quando le scarpe ferrate, che lo hanno fatto scivolare in casa, lo fanno andare a gambe all'aria per strada, o quando, sulle rive della Senna, nei suoi goffi tentativi di pescatore alle prime armi, prende all'amo «un magnifique chapeau de femme, chargé de fleurs, qu'il dépos[e], toujours au bout de sa ficelle, juste au beau milieu du fleuve» (142). I cappelli, d'altronde, sono fra gli accessori preferiti da Maupassant, che vi ricorre non solo nei suoi testi brevi, ma anche nei romanzi<sup>4</sup>.

Tuttavia, fin dai primi anni Ottanta, si moltiplicano le funzioni attribuite agli indumenti citati. L'eroe di «Suicides», deciso a far ordine nelle carte della sua scrivania, sarà sconvolto dalla lettura delle lettere ricevute un tempo. Quelle di sua madre, in particolare, suscitano in lui antichi ricordi che si concentrano sui capi di vestiario:

Oui, j'ai revu soudain toutes les vieilles toilettes de ma mère avec ses physionomies différentes suivant les modes qu'elle portait et les coiffures qu'elle avait successivement adoptées. Elle me hantait surtout dans une robe de soie à ramages anciens; et je me rappelais une phrase, qu'un jour, portant cette robe, elle m'avait dite: «Robert, mon enfant, si tu ne te tiens pas droit, tu seras bossu toute ta vie». (Maupassant 1974: 179)

L'immagine materna porta in sé i segni dell'obbedienza agli imperativi della moda, che impone fogge diverse a vestiti e pettinature, facendo mutare «les physionomies» della madre agli occhi del bambino di allora. Nel figlio adulto resta vivida e ossessiva la memoria di un solo abito, quello «en soie à ramages anciens» (*Ibidem*), che la madre indossava il giorno in cui gli aveva detto che sarebbe rimasto gobbo tutta la vita se non si fosse tenuto diritto.

Alcuni altri oggetti, estratti da un cassetto del medesimo mobile – «une bottine de bal, un mouchoir déchiré, une jarretière même, des cheveux et des fleurs desséchées» (*Ibidem*), tutti ricordi di amori trascorsi – gettano

4 Si veda l'introduzione di Antonia Fonyi a *Pierre et Jean* (Maupassant 2008: 5-34).

nello sconforto e nell'«amère mélancolie des choses à jamais finies» (*Ibidem*) il protagonista del racconto. Senza più speranze, questi decide di togliersi la vita, come spiega egli stesso nella lettera trovata, dopo il suicidio, accanto alla pistola e pubblicata da Maupassant su «Le Gaulois» del 29 agosto 1880<sup>5</sup>. Il narratore del racconto-cornice l'aveva presentata ai lettori del giornale in questi termini: «elle montre la lente succession des petites misères de la vie, la désorganisation fatale d'une existence solitaire, dont les rêves sont disparus, elle donne la raison de ces fins tragiques que les nerveux et les sensitifs seuls comprendront» (175). L'eroe di «Suicides» è lontano dallo stato d'animo di Rodolphe delineato da Flaubert in *Madame Bovary*, quando, in procinto di lasciare Emma, ritrova «dans une vieille boîte à biscuits de Reims», insieme a «ses lettres de femmes» e ad altri oggetti, «un mouchoir de poche couvert de gouttelettes pâles», «des bouquets», «une jarretière», «des cheveux! de bruns, de blonds»<sup>6</sup>. Di questa influenza flaubertiana, rimane forse un'eco in «Pétition d'un viveur malgré lui» («Gil Blas», 12 gennaio 1882), dove predomina l'ironia:

j'ouvre en tremblant une humble caisse de noyer où gisent mes lamentables gages d'amour [...].  
Et je sanglote sur la bottine, la fine bottine de satin, jaune aujourd'hui, mais qui fut blanche, et que je pris à son pied dans le jardin, ce soir-là, pour l'empêcher de rentrer au bal.  
Je baise les gants, les cheveux blonds ou noirs, les trois jarretières de soie et le mouchoir de dentelle maculé de sang, de ce sang qui semble une pâle tache de rouille et dont un jour je conterai l'histoire. (Maupassant 1974: 342)

Ma lasciamo queste atmosfere notturne in cui abiti e accessori emergono da ricordi del passato, e portiamoci nuovamente sulle rive della Senna.

Nell'*incipit* di «Une partie de campagne» («La Vie Moderne», 2 e 9 aprile 1881), è detto che Madame Dufour, sul carretto, «à côté de son mari», «s'épanouissait dans une robe de soie cerise extraordinaire» (244). La presentazione di questo personaggio è completata successivamente dal narratore che finisce per darne un'immagine grottesca:

C'était une femme de trente-six ans environ, forte en chair, épanouie et réjouissante à voir. Elle respirait avec peine, étranglée violemment par l'étreinte de son corset trop serré; et la pression

---

5 Si veda in particolare F. Zanelli Quarantini (1990). Il racconto rinvia a emozioni che lo scrittore aveva potuto vivere: la scena notturna delle lettere bruciate richiama la notte in cui Flaubert aveva bruciato, nel maggio 1879, alla presenza di Maupassant, le sue lettere. Maupassant ricorda questo episodio nell'articolo «Gustave Flaubert» («L'Écho de Paris», 24 novembre 1890).

6 *Madame Bovary*, cap. XIII della seconda parte (Flaubert 1964: 642).

de cette machine rejetait jusque dans son double menton la masse fluctuante de sa poitrine surabondante. (246)

Nella descrizione della figlia, Henriette, che si dondola sull'altalena del Restaurant Poulin, il vestito non è che il pretesto per evocare le forme sode della giovinetta, contrapposte a quelle della madre, tremolanti come «de la gelée sur un plat» (247):

[s]a robe dessinait nettement les plénitudes fermes de sa chair qu'accrotaient encore les efforts des reins qu'elle faisait pour s'enlever. Ses bras tendus tenaient les cordes au-dessus de sa tête, de sorte que sa poitrine se dressait, sans une secousse, à chaque impulsion qu'elle donnait. Son chapeau, emporté par un coup de vent, était tombé derrière elle; et l'escarpolette peu à peu se lançait, montrant à chaque retour ses jambes fines jusqu'au genou, et jetant à la figure des deux hommes, qui la regardaient en riant, l'air de ses jupes, plus capiteux que les vapeurs du vin. (*Ibidem*)

Le forme del corpo di Henriette prevalgono sulla descrizione del vestito che la fanciulla indossa. Nel racconto, il punto di vista è mutato: il lettore assiste alla scena attraverso lo sguardo di due uomini, i proprietari delle yoles, che inviteranno madre e figlia a fare «une promenade sur la rivière» (250).

Il racconto «Le Trou» («Gil Blas», 9 novembre 1886) si svolge nell'aula di un tribunale, dove M. Renard, accusato di aver provocato l'annegamento di M. Flamèche nella Senna in una domenica di svago sulle rive del fiume, rievoca il dramma davanti alla corte d'assise. Costui presenta la vittima dell'accaduto come «un petit maigre, en coutil blanc, avec un grand chapeau de paille» (Maupassant 1979: 834). Il tessuto poco pregevole del vestito indossato dal pescatore, fatto in *coutil*, «un tissu de chanvre croisé, serré et solide, importé des Flandres» (Leloir 1995: s.v. *coutil*), serve da collettore alla rabbia nutrita dal protagonista nei confronti del rivale, che aveva avuto l'ardire di prendere il suo posto sulla riva, e che nel resoconto, sarà designato come «le petit coutil». Tale procedura metonimica scandisce così il testo dall'inizio alla fine:

Le petit coutil d'à côté avait l'air de ne pas entendre [...].  
(Maupassant 1979: 834)

Donc, il ne s'était pas écoulé un quart d'heure que le petit coutil en prit encore un, de chevesne – et un autre presque par-dessus [...].  
(*Ibidem*)

Alors, la grosse au petit coutil se mit à dire à son tour [...]. (836)



Le fait est que le petit couteil et moi, nous ne bougions pas plus que deux souches. (*Ibidem*)

Mais le petit couteil se lève comme un diable [...]. (*Ibidem*)

On l'a retrouvé au fond du trou, sous huit pieds d'eau, comme j'avais dit, mais il y était le petit couteil! (837)

Alla fine della deposizione, l'accusato dichiaratosi innocente, è rilasciato.

Nella «Femme de Paul», pubblicato nella prima raccolta di racconti di Maupassant, *La Maison Tellier*, uscita per i tipi di Havard nel 1881, sono evocati il pubblico eterogeneo che ama distrarsi nei dintorni di Parigi, «les grands gaillards en maillot blanc [...] avec des avirons sur l'épaule», «[l]es femmes, en claire toilette de printemps, [qui,] s'asseyant à la barre, disposaient leurs robes» (Maupassant 1974: 291) e il fiume, infine, percorso da numerose imbarcazioni, provenienti da Chatou o da Bougival, dirette alla Grenouillère<sup>7</sup>:

Les canotiers exposaient à l'ardeur du jour la chair brunie et bosselée de leurs biceps; et, pareilles à des fleurs étranges, à des fleurs qui nageraient, les ombrelles de soie rouge, verte, bleue ou jaune des barreuses s'épanouissaient à l'arrière des canots. (293)

Nella descrizione del locale, lo scrittore insiste sui tratti grotteschi dei frequentatori abituali, lasciando intendere tutto il suo disprezzo per costoro:

Des femmes, des filles aux cheveux jaunes, aux seins démesurément rebondis, à la croupe exagérée, au teint plâtré de fard, aux yeux charbonnés, aux lèvres sanguinolentes, lacées, sanglées en des robes extravagantes, traînaient sur les frais gazons le mauvais goût criard de leurs toilettes; tandis qu'à côté d'elles des jeunes gens posaient en leurs accoutrements de gravure de modes, avec des gants clairs, des bottes vernies, des badines grosses comme un fil et des monocles ponctuant la niaiserie de leur sourire. (294)

À côté du radeau couvert où l'on boit, et tout près du «Pot-à-Fleurs», on se baigne. Celles des femmes dont les rondeurs sont suffisantes viennent là montrer à nu leur étalage et faire le client. Les autres, dédaigneuses, bien qu'amplifiées par le coton, étayées de ressorts, redressées par-ci, modifiées par là, regardent d'un air méprisant barboter leurs sœurs. (295)

---

<sup>7</sup> Renoir e Monet hanno dipinto entrambi nel 1869 questo stabilimento di balneazione sulla Senna: *La Grenouillère* di Renoir e *Bain à la Grenouillère* di Monet.

Tra le imbarcazioni, una si distingue dalle altre per l'equipaggio femminile, che suscita negli spettatori un'ovazione all'insegna di Lesbo:

Un canot couvert d'une tente et monté par quatre femmes descendait lentement le courant, celle qui ramait était petite, maigre, fanée, vêtue d'un costume de mousse avec ses cheveux relevés sous un chapeau ciré. En face d'elle, une grosse blondasse habillée en homme, avec un veston de flanelle blanche, se tenait couchée sur le dos au fond du bateau, les jambes en l'air sur le banc des deux côtés de la rameuse, et elle fumait une cigarette, tandis qu'à chaque effort des avirons sa poitrine et son ventre frémissaient, ballottés par la secousse. Tout à l'arrière, sous la tente, deux belles filles grandes et minces, l'une brune et l'autre blonde, se tenaient par la taille en regardant sans cesse leurs compagnes. (296)

Alcuni anni dopo, Maupassant riprenderà l'ambientazione della Grenouillère in «Yvette» («Le Figaro», 29 agosto – 9 settembre 1884), dove viene riproposta nuovamente l'immagine delle yoles e dei vogatori con le loro compagne:

Et sur le fleuve une flotte d'embarcations passait. Les yoles longues et minces filaient, enlevées à grands coups d'aviron par les rameurs aux bras nus, dont les muscles roulaient sous la peau brûlée. Les canotières en robe de flanelle bleue ou de flanelle rouge, une ombrelle, rouge ou bleue aussi, ouverte sur la tête, éclatante sous l'ardent soleil, se renversaient dans leur fauteuil à l'arrière des barques et semblaient courir sur l'eau, dans une pose immobile et endormie. (Maupassant 1979: 265)

In primo piano, gli abiti e gli ombrelli da sole delle donne che, sdraiate sui sedili a poppa delle imbarcazioni, sono rappresentate come macchie di colore in movimento sull'acqua. Marianne Bury, che ha analizzato la funzione della «tache» nei testi di Maupassant, nota che nella macchia può essere concentrata anche un'emozione come la gelosia, quella che prova Jean, il *petit soldat* eroe del racconto omonimo, «Petit soldat» («Le Figaro», 13 aprile 1885), nei confronti del commilitone innamorato della stessa fanciulla: «Jean les suivit des yeux. Il les vit s'éloigner côte à côte. La culotte rouge de son camarade faisait une tâche éclatante dans le chemin» (Maupassant 1979: 490). Ma quando i due soldatini si fermano sul ponte di Bezons, il punto di vista cambia all'improvviso; è Luc allora che segue con gli occhi l'evoluzione dell'amico: «la tête de Jean emporta le reste, les jambes enlevées décrivirent un cercle en l'air, et le petit soldat bleu et rouge tomba d'un bloc, entra et disparut dans l'eau» (491).

Così, ugualmente, Maupassant ricorre alla contrapposizione dei colori dei capi di abbigliamento in alcune storie ambientate in Normandia. Nelle prime righe del «Crime au père Boniface» («Gil Blas», 24 gennaio 1884) si legge a proposito del postino:

On était en juin, dans le mois vert et fleuri, le vrai mois des plaines.  
L'homme, vêtu de sa blouse bleue et coiffé d'un képi noir à galon rouge, traversait, par des sentiers étroits, les champs de colza, d'avoine ou de blé, enseveli jusqu'aux épaules dans les récoltes; et sa tête, passant au-dessus des épis, semblait flotter sur une mer calme et verdoyante qu'une brise légère faisait mollement onduler. (168)

Nell'*explicit*, il képi sostituisce il personaggio, lo ingloba, riprendendo l'immagine dell'*incipit*:

[le père Boniface] reprit son chemin à travers les champs, tandis que le gendarme et le brigadier, riant toujours et lui criant, de loin, de grasses plaisanteries de caserne, regardaient s'éloigner son képi noir, sur la mer tranquille des récoltes. (173)

Qui il testo si chiude sulla progressiva sparizione del copricapo nero del postino dal campo visivo del gendarme e del brigadiere chiamati in causa dal solerte addetto alla distribuzione della posta, un dettaglio «qui ne laisse plus percevoir de l'individu qu'une partie de son vêtement» (Bury 1994: 259).

Nelle prime pagine della «Maison Tellier» i vestiti delle prostitute in libera uscita si offrono come una sorprendente tavolozza di colori ad una anziana coppia di contadini normanni saliti sul treno che conduce Madame e le sue compagne a Virville, in occasione della prima comunione di Constance Rivet. Il narratore gioca sull'opposizione fra i primi, sobriamente vestiti, e le altre in abiti dai colori sgargianti:

L'homme, vieux paysan vêtu d'une blouse bleue, avec un col plissé, des manches larges serrées aux poignets et ornées d'une petite broderie blanche, couvert d'un antique chapeau de forme haute dont le poil roussi semblait hérissé, tenait d'une main un immense parapluie vert, et de l'autre un vaste panier qui laissait passer les têtes effarées de trois canards. La femme, raide en sa toilette rustique, avait une physionomie de poule avec un nez pointu comme un bec. Elle s'assit en face de son homme et demeura sans bouger, saisie de se trouver au milieu d'une aussi belle société.

Et c'était, en effet, dans le wagon un éblouissement de couleurs éclatantes. Madame, tout en bleu, en soie bleue des pieds à la tête, portait là-dessus un châle de faux cachemire français, rouge, aveuglant, fulgurant. Fernande soufflait dans une robe écossaise dont le corsage, lacé à toute force par ses compagnes soulevait sa croulante poitrine en un double dôme toujours agité qui semblait liquide sous l'étoffe.

Raphaële, avec une coiffure emplumée simulant un nid plein d'oiseaux, portait une toilette lilas, pailletée d'or, quelque chose d'oriental qui seyait à sa physionomie de Juive. 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 fenêtre, ces vieux rideaux à ramages datant de la Restauration. (Maupassant 1974: 263-264)

Nello stesso vagone sale, poco dopo, un commesso viaggiatore che cerca di vendere alle insolite viaggiatrici giarrettiere di ogni colore:

Il y en avait en soie bleue, en soie rose, en soie rouge, en soie violette, en soie mauve, en soie ponceau, avec des boucles de métal formées par deux amours enlacés et dorés. [...] Madame maniait avec envie une paire de jarrettières orangées, plus larges, plus imposantes que les autres: de vraies jarrettières de patronne. (265)

Per provarle, le cinque donne trasgrediscono le parentorie restrizioni formali dell'epoca: sollevano le gonne, mostrano le gambe in pubblico, suscitando lo stupore attonito dei contadini, che guardano la scena «de côté», «d'un seul œil», «figés dans l'ahurissement» (266). Quando questi scendono dal treno, «avec leur, panier, leurs canards et leur parapluie [...] l'on entendit la femme dire à son homme: "C'est des traînées qui s'en vont encore à ce satané Paris"» (266).

Eppure, il giorno dopo, il narratore descrive le visitatrici in processione con i comunicandi attraverso il paese, fino alla chiesa:

Les parents, en tenue de fête, avec une physionomie gauche et ces mouvements inhabiles des corps toujours courbés sur le travail, suivaient leurs mioches. Les petites filles disparaissaient dans un nuage de tulle neigeux semblable à de la crème fouettée, tandis que les petits hommes, pareils à des embryons de garçons de café, la tête encollée de pommade, marchaient les

jambes écartées, pour ne point tacher leur culotte noire. [...] Le régiment Tellier, patronne en tête, suivait Constance; et le père donnant le bras à sa sœur, la mère marchant à côté de Raphaële, Fernande avec Rosa, et les deux Pompes ensemble, la troupe se déployait majestueusement comme un état major en grand uniforme.

L'effet dans le village fut foudroyant.

À l'école, les filles se rangèrent sous la cornette de la bonne sœur, les garçons sous le chapeau de l'instituteur, un bel homme qui représentait; et l'on partit en attaquant un cantique. (271)

I bambini in testa al corteo, seguiti dalle bambine; dietro di loro, «les dames de la ville», «trois à gauche et trois à droite, avec leurs toilettes éclatantes comme un bouquet de feu d'artifice» (272). Ritornate alla casa chiusa «pour cause de première communion», le prostitute riprendono il loro «costume de combat». Dei due giorni di libertà, resta, alla fine del racconto, un'ultima immagine multicolore rappresentata da Rose a cavalcioni sulle gambe dell'ex sindaco: «Un bout de cuisse nue passait sous la jupe de soie jaune relevée, coupant le drap noir du pantalon, et les bas rouges étaient serrés par une jarretière bleue, cadeau du commis voyageur» (280).

La *blouse bleue*, l'abito del popolo per eccellenza, come ricorda Liana Nissim (2003: 896-897)<sup>8</sup>, appare più volte nei racconti ambientati in Normandia. Lo scrittore vi fa ricorso per offrire ai lettori parigini dettagli folkloristici su dipartimenti lontani dalla capitale, ma sa farne un uso che va ben al di là dell'informazione turistica. Nelle prime righe de «La Petite Roque» («Gil Blas», 18-22 dicembre 1885) compare nuovamente un postino, ma null'altro è citato di lui se non la *blouse bleue* stretta in vita da una cintura nera:

Médéric allait toujours, sans rien voir, et ne songeant qu'à ceci: «Ma première lettre est pour la maison Poivron, puis j'en ai une pour M. Renardet; faut donc que je traverse la futaie».

Sa blouse bleue serrée à la taille par une ceinture de cuir noir passait d'un train rapide et régulier sur la haie verte des saules; et sa canne, un fort bâton de houx, marchait à son côté du même mouvement que ses jambes. (Maupassant 1979: 618)

La *blouse* si erge a simbolo di tutti i contadini di Normandia nell'apertura de «La Ficelle» («Le Gaulois», 25 novembre 1883):

---

<sup>8</sup> *Blouse* è termine intraducibile in italiano se non forse con 'casacca'. Parimenti, il colore della *blouse* è un blu simile al blu carta da zucchero.

Sur toutes les routes autour de Goderville, les paysans et leurs femmes s'en venaient vers le bourg; car c'était jour de marché. Les mâles allaient, à pas tranquilles, tout le corps en avant à chaque mouvement de leurs longues jambes torses, déformées par les rudes travaux, par la pesée sur la charrue qui fait en même temps monter l'épaule gauche et dévier la taille, par le fauchage des blés qui fait écarter les genoux pour prendre un aplomb solide, par toutes les besognes lentes et pénibles de la campagne. Leur blouse bleue, empesée, brillante, comme vernie, ornée au col et aux poignets d'un petit dessin de fil blanc, gonflée autour de leur torse osseux, semblait un ballon prêt à s'envoler, d'où sortaient une tête, deux bras et deux pieds. (Maupassant 1974: 1080)

La fatica ha deformato i corpi degli uomini del pays de Caux, ma sembra volatilizzarsi nell'immagine del pallone blu, pronto a sollevarsi in volo. Come se lo scrittore avesse voluto cancellare l'evocazione dettagliata che di quei corpi massacrati dal lavoro nei campi ha appena offerto.

Nella novella «La Bête à mait' Belhomme» («Gil Blas», 22 settembre 1885), tutti i viaggiatori della diligenza diretta a Le Havre portano

la blouse bleue par dessus d'antiques et singulières vestes de drap noir ou verdâtre, vêtements de cérémonie qu'ils découvrieraient dans les rues du Havre; et leurs chefs étaient coiffées de casquettes de soie, hautes comme des tours, suprême élégance dans la campagne normande. (Maupassant 1979: 556)

La chiusa del racconto ubbidisce alla procedura che abbiamo visto utilizzata nel «Crime au père Boniface»:

Puis la voiture se remit en marche vers Le Havre, tandis que Belhomme retournait à Criquetot, et tous les voyageurs, muets à présent, regardaient sur la route blanche la blouse bleue du paysan, balancée sur ses longues jambes. (562)

Il contadino sparisce a poco a poco dalla vista dei suoi compagni di viaggio, segnalato dalla *blouse bleue*, una semplice macchia di colore sulla strada bianca.

Abiti e accessori non valgono di per sé: devono contribuire a suscitare nei lettori quelle emozioni che lo scrittore intende comunicare per renderli partecipi delle sue stesse emozioni, come egli stesso ebbe modo di affermare nel saggio *Le Roman* pubblicato su «Le Figaro» il 7 gennaio 1888:

Son but n'est point de nous raconter une histoire, de nous amuser ou de nous attendrir, mais de nous forcer à penser, à comprendre le sens profond et caché des événements. À force d'avoir vu et médité il regarde l'univers, les choses, les faits et les hommes d'une certaine façon qui lui est propre et qui résulte de l'ensemble de ses observations réfléchies. C'est cette vision personnelle du monde qu'il cherche à nous communiquer [...]. Pour nous émouvoir, comme il l'a été lui-même par le spectacle de la vie [...]. (Maupassant 1987: 706)

Abiti e accessori nei racconti di Maupassant hanno certamente una funzione di caratterizzazione sociale e psicologica dei singoli personaggi, ma non solo. Seguendo la via indicata da André Vial, mi sembra sia possibile affermare che lo scrittore abbia saputo servirsene scegliendoli anche come *traits* capaci di condensare la sua potente emozione davanti al dramma della condizione umana:

C'est cette émotion, simple, primitive souvent, gaîté, surprise, peur, tristesse, désespoir, c'est plus précisément cet *instant* de gaîté, de surprise, de peur, de tristesse, de désespoir, que l'auteur se propose de communiquer par le *conte*. (Vial 1954: 442)

## RIFERIMENTI BIBLIOGRAFICI

- Bury M., 1994, *La poétique de Maupassant*, Paris, SEDES.
- Flaubert G., 1964, *Œuvres complètes*, Paris, Seuil.
- Maupassant G. de, 1974, *Contes et nouvelles*, t. 1, L. Forestier (ed.), Paris, Gallimard (Bibliothèque de la Pléiade).
- , 1979, *Contes et nouvelles*, t. 2, L. Forestier (ed.), Paris, Gallimard (Bibliothèque de la Pléiade).
- , 1987, *Romans*, L. Forestier (ed.), Paris, Gallimard (Bibliothèque de la Pléiade).
- , 1989, *Les Dimanches d'un bourgeois de Paris*, L. Forestier (ed.), Paris, SEDES.
- , 1993, *Le dimanche di un borghese di Parigi*, trad. dal francese di S. Teroni, Venezia, Marsilio.
- , 2008, *Pierre et Jean*, A. Fonyi (ed.), Paris, G-F Flammarion.
- Leloir M., 1995, *Dictionnaire du costume et de ses accessoires, des armes et des étoffes des origines à nos jours*, Paris, Gründ, (1951).
- 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*, Milano, Vita e Pensiero: 889-906.

Vial A., 1954, *Guy de Maupassant et l'art du roman*, t. 1 et 2, Paris, Nizet.

Zanelli Quarantini F., 1990, *Fantasmî d'autore*, in *Stendhal, Flaubert, Maupassant*.

*Tre percorsi della memoria*, Firenze, Leo S. Olschki (Quaderni di Francofonia, 6):  
89-120.





## EFFET DE MOIRÉ ET DÉROBADES DIÉGÉTIQUES CHEZ VAUTRIN

Francesco Paolo Alexandre Madonia  
UNIVERSITÀ DEGLI STUDI DI PALERMO

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

---

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

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

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

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

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

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



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

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

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

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

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

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

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

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

## RÉFÉRENCES BIBLIOGRAPHIQUES

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

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

## IL GUARDAROBA DI ANNA

Fausto Malcovati

UNIVERSITÀ DEGLI STUDI DI MILANO

### I. «QUALCOSA CHE SOVRABBONDAVA»

Prima del vestito c'è il corpo.

Il corpo manda continui segnali. Il passo elastico, il portamento straordinariamente eretto, lo sguardo magnetico, gli occhi, le mani. Un corpo carico di energia. Fin troppa. Lo percepisce Vronskij, appena la vede alla stazione, senza neppure sapere chi è:

Un solo sguardo all'aspetto di quella signora bastò a Vronskij per stabilirne l'appartenenza all'alta società. Si scusò e fece per entrare nello scompartimento, ma sentì il bisogno di darle un'altra occhiata: non perché fosse particolarmente bella, non per l'eleganza e la grazia semplice che erano palesi in tutta la sua figura, ma perché nell'espressione del suo viso attraente c'era qualcosa di carezzevole e tenero. Quando si voltò a guardarla, anche lei volse il capo: i suoi occhi grigi scintillanti, che parevano scuri a causa delle folte sopracciglia, si fermarono in modo amichevole e attento sul viso di lui. In quel breve sguardo Vronskij riuscì a notare una vivacità contenuta che guizzava sul suo viso e si librava tra gli occhi scintillanti e un sorriso appena percettibile che increspava le labbra vermiglie. Come se in lei ci fosse qualcosa che sovrabbondava, che riempiva talmente il suo essere da esprimersi al di fuori della sua volontà. (Tolstoj 1965: 65)

«Qualcosa che sovrabbondava»: il testo russo ha un sostantivo, *izbytok*, eccesso, esuberanza, fuoruscita da un recipiente troppo angusto. Eccesso di energia che si traduce in gesti intensi, vitali, impetuosi: «Non appena

il fratello le fu vicino, con un movimento che colpì Vronskij per la sua decisione e la sua grazia, gli cinse il collo con il braccio sinistro, lo attrasse a sé rapidamente e lo baciò con forza» (66). E ancora: «Vronskij strinse la piccola mano che gli veniva offerta e si rallegrò dell'energica stretta con cui lei scosse la sua mano con forza e con ardore» (67). Eccesso di energia che la fa sembrare più giovane della sua età:

Anna non sembrava una dama di mondo o la madre di un bambino di otto anni, sembrava piuttosto una ragazza di vent'anni per l'agilità dei suoi movimenti, la freschezza e la vivacità che erano impresse sul suo volto e sgorgavano nel sorriso, nello sguardo. (75)

Per tutto il romanzo l'attenzione è concentrata sugli occhi e sulle mani. Gli occhi hanno un fuoco insolito, una luce strana, a tratti splendente, carezzevole, tenera, a tratti minacciosa, terribile, spietata. Le mani sono piccole, agili, forti, sempre piene di anelli: bellissime, e Anna lo sa («sicura di parlare piacevolmente e di avere delle belle mani, continuò la dimostrazione»: 637).

## 2. MAESTRA NEL VESTIRSI

Questo *izbytok* che non abbandona Anna neppure negli ultimi istanti, sovrasta ogni altro attributo: e dunque riduce di molto l'importanza del suo rapporto con i vestiti che indossa.

«Il suo fascino stava proprio nel fatto che non si lasciava dominare dalla sua toilette, che la toilette non poteva mai imporsi a spese di lei» (82). Tuttavia sa che il vestito aumenta il proprio fascino: «Anna aveva una toilette che – lo sapeva – le donava» (300).

Inoltre, pur essendo moglie di un alto funzionario ricevuto con tutti gli onori nei migliori salotti della capitale, Anna è «maestra nel vestirsi senza spendere molto» (113), dà spesso alla sarta, con cui è molto esigente, abiti da rimodernare «in modo che non si riconoscessero» (*Ibidem*).

Esistono comunque almeno quattro episodi nel romanzo in cui gli abiti di Anna hanno un ruolo assolutamente centrale: il ballo durante il quale comincia la storia con Vronskij, la serata all'opera in cui Anna viene insultata e provoca uno scandalo, la giornata nella tenuta di Vozdvizenkoe in cui riceve la visita di Dolly e infine l'incontro con Levin al termine del romanzo.

La descrizione dell'abito con cui Anna va al ballo è lunga, dettagliata:

Anna non era in lilla, come assolutamente voleva Kitty, ma indossava un abito nero di velluto con la scollatura bassa, che sco-

priva le spalle piene e tornite, come d'avorio antico, il seno e le braccia rotonde dal minuscolo polso sottile. Tutto l'abito era ornato di merletto veneziano. In testa, sui capelli neri, tutti suoi, aveva una piccola corona di violette e un'altra uguale sul nastro nero della cintura, fra le trine bianche. La pettinatura non dava nell'occhio. Si notavano soltanto, e l'abbellivano, i corti anelli capricciosi dei capelli ricciuti che sempre le sfuggivano sulla nuca e sulle tempie. Sul forte collo tornito c'era un filo di perle. (82)

Ma, come si è detto sopra, la sua eleganza è funzionale al suo particolarissimo fascino: «nemmeno l'abito nero con le lussuose trine risaltava su di lei, era solo una cornice, e risaltava lei sola, semplice, naturale, elegante, e insieme gaia, animata» (*Ibidem*). Durante il ballo, tuttavia, la sua bellezza assume connotati ben diversi: l'eccitazione della femminilità trionfante (Vronskij è conquistato, ha un'espressione «di smarrimento e di sottomissione»: 86) spegne la radiosa serenità dell'ingresso, si trasforma in spietata determinazione:

Anna sorrideva e il sorriso si trasmetteva a lui. Lei si faceva pensierosa e lui diventava serio. Era incantevole nel suo semplice abito nero, incantevoli erano le sue braccia piene con i braccialetti, incantevole il solido collo con il filo di perle, incantevoli i capelli inanellati della pettinatura scompigliata, incantevoli i graziosi, leggeri movimenti dei piccoli piedi e delle mani, incantevole quel bel volto nella sua animazione; eppure c'era qualcosa di orribile e di crudele nel suo incanto. (86)

### 3. ESSERE BELLA NON BASTA

Il ballo è il momento di passaggio: il suo eros, negli otto anni di vita coniugale con Karenin, è del tutto spento, il successo con Vronskij glielo risveglia imperiosamente. Da questo momento in poi il suo scopo è catalizzare il desiderio di Vronskij, e sa di poterlo fare: perciò si concentra su tutto ciò che può esaltare il suo fascino, la bellezza. Ne è perfettamente cosciente: «La sua cura principale era lei stessa: lei stessa per piacere a lui, per sostituire per lui tutto quello che lui aveva lasciato» (649). E lo confessa alla cognata Dolly, l'unico personaggio del suo ambiente con cui, dopo l'abbandono del marito, riesce a parlare sinceramente della sua situazione: non voglio più aver figli, perché aver figli vuol dire essere malata e io voglio essere per lui un'amante perfetta, bella, seducente. Dolly, imbruttita dalle molte maternità, tradita dal frivolo marito (che tuttavia non l'ha mai abbandonata), reagisce con grande saggezza a queste affermazioni: sono solo pensieri, che non verbalizza, ma

che aprono un discorso, fondamentale per l'intero romanzo, sulla vera natura del rapporto amoroso. «Se lui cerca questo, troverà toilettes e modi ancor più attraenti e allegri. Per quanto bianche, splendide siano le sue braccia nude, per quanto bella sia tutta la sua figura piena, il suo viso acceso tra questi capelli neri, lui troverà ancora di meglio» (644). Dietro la bellezza e l'eleganza, c'è un vuoto affettivo che si fa sempre più devastante: nel monologo finale Anna se ne rende perfettamente conto. Non c'è via d'uscita. Essere bella, elegante, non basta.

Comunque, dall'inizio della relazione con Vronskij, Anna è sempre elegantissima. La vediamo a Peterhof, prima delle corse e della confessione dell'adulterio al marito, in «un abito bianco con un largo ricamo» (190). La vediamo soprattutto all'opera, quando, contro il parere di Vronskij, decide di sfidare l'opinione pubblica: indossa «un abito chiaro di seta fatto a Parigi, con il petto scoperto e un prezioso merletto bianco in testa che le incorniciava il viso e faceva risaltare in modo particolare la sua luminosa bellezza» (549). Tuttavia l'effetto su Vronskij non è quello di sempre: «Egli la guardò, vide tutta la bellezza del suo viso e dell'abbigliamento che le stava sempre così bene. Ma adesso proprio la sua bellezza e la sua eleganza lo irritavano» (550). Quando poi la vede a teatro da lontano, gli è ancora più chiaro il nuovo, contraddittorio sentimento:

L'attaccatura della testa sulle belle spalle, il fulgore trattenuto ed eccitato dei suoi occhi, di tutto il viso gliela ricordarono tal quale l'aveva vista al ballo di Mosca. Ma adesso sentiva in modo completamente diverso quella bellezza. Nel suo sentimento verso di lei adesso non c'era nulla di misterioso e perciò la sua bellezza, benché lo attraesse più fortemente di prima, nello stesso tempo lo offendeva. (553)

Ancora più evidente la cura di Anna per l'abbigliamento durante il soggiorno nella tenuta di Vronskij a Vozdvizenkoe: è attraverso gli occhi della cognata Dolly che il suo guardaroba viene osservato e ammirato. Compare in vestito da cavallerizza:

La sua bella testa con i capelli neri che le sfuggivano di sotto l'alto cappello, le sue spalle piene, la vita sottile nell'amazzone nera, la sua posizione in sella sicura e aggraziata colpirono Dolly. [...] Nonostante l'eleganza, tutto era così semplice, tranquillo e dignitoso e nella posa e nel vestito e nei movimenti di Anna che non ci poteva essere nulla di più naturale. (617)

È questo, per Anna, un momento particolarmente felice e di nuovo Tolstoj usa il suo corpo per sottolinearlo:

Dolly era colpita da quella bellezza momentanea che le donne hanno solamente nei momenti dell'amore e che lei aveva colto nel viso di Anna. Tutto nel suo viso, le fossette ben definite delle guance e del mento, la piega delle labbra, il sorriso che sembrava aleggiare intorno al viso, il fulgore degli occhi, la grazia e la rapidità dei movimenti, la pienezza dei suoni della voce [...] tutto era particolarmente attraente: sembrava che lei lo sapesse e ne fosse felice. (618)

Mentre Dolly ha camicette rammendate e un solo abito che aggiusta e impreziosisce come può con qualche nastro, Anna cambia tre vestiti nel corso della giornata, tutti semplicissimi, di grande eleganza, e quando alla sera rimane da sola con la cognata, indossa una raffinata vestaglia bianca. Ma tutta quella ricchezza di ambienti, mobili, stoviglie, cibi lasciano a Dolly un'impressione di falsità, ostentazione: «Per tutta quella giornata le era sembrato di recitare a teatro con attori più bravi di lei e che la sua cattiva recitazione sciupasse tutto» (641).

#### 4. TRE RITRATTI

L'ultima apparizione di Anna in cui l'abito ha una funzione significativa è alla fine del romanzo, in occasione dell'incontro con Levin. Anna accoglie gli ospiti (il fratello Stiva accompagna l'amico Levin): entra nella stanza dove è appeso il suo ritratto. Va detto che un ruolo importante nel romanzo hanno i ritratti di Anna. Ce ne sono tre. Il primo è nello studio del marito, nella casa di Pietroburgo: quando sta per prendere la decisione di divorziare, Karenin alza lo sguardo sul ritratto della moglie,

ovale, in cornice dorata, eseguito magnificamente da un artista celebre. Gli occhi impenetrabili lo fissavano con ironia e sfrontatezza. [...] Gli fece un effetto insopportabilmente provocante la vista del merletto nero sul capo, dei capelli neri e della magnifica mano bianca con l'anulare ricoperto di anelli. (290)

Il secondo è fatto da Vronskij, apprendista pittore, durante la vacanza in Italia: mediocre l'autore, mediocre il ritratto «in costume italiano» (473), viene subito dimenticato. Il terzo è fatto, sempre in Italia, da un grande artista, il pittore Michailov: un ritratto magnifico:

Levin guardò il ritratto che nella luce scintillante sembrava uscire dalla cornice e non poté distogliersene. Non era un ritratto, ma un'incantevole donna viva con i neri capelli ondulati, le spal-



le e le braccia nude, un pensieroso accenno di sorriso sulle labbra, coperte da una delicata peluria, una donna che lo guardava trionfalmente, teneramente, con occhi che lo turbavano. (702)

Mentre Levin è in contemplazione, entra Anna: «in un abito scuro d'un turchino cangiante, non in quella posizione, non con quell'espressione, ma alla stessa vetta di bellezza in cui era stata colta dall'artista nel ritratto. Era meno brillante nella realtà, ma in compenso nella donna viva c'era qualcos'altro di nuovo e affascinante che nel ritratto non c'era» (*Ibidem*). Levin è incantato da Anna: per l'ultima volta la strategia della seduzione funziona. Poi inizia la via verso la disperazione, la solitudine, la distruzione. Divorata dalla coscienza del fallimento del suo rapporto con Vronskij, Anna si incammina verso la stazione. «È impossibile. Noi siamo separati dalla vita, io faccio la sua infelicità, lui la mia e non si può rifare né me né lui. Tutti i tentativi sono stati fatti. La vite si è spanata» (767). L'ultimo oggetto che balena nella corsa verso il treno è il sacchetto rosso (lo aveva già nel viaggio di ritorno da Mosca, all'inizio del romanzo, durante la notte di tempesta in cui rivede Vronskij): vuole sfilarselo prima di buttarsi, perde tempo, deve aspettare il vagone successivo. Finalmente lo lancia dietro di sé e cade. «E la candela alla cui luce aveva letto un libro pieno di ansie, di inganni, di dolore e di male avvampò di una luce più vivida che mai, le illuminò tutto quello che prima era nell'oscurità, crepitò, cominciò a offuscarsi e si spense per sempre» (772).

## RIFERIMENTI BIBLIOGRAFICI

Tolstoj L.N., 1965, *Anna Karenina*, trad. dal russo P. Zveteremich, Milano, Garzanti.

## TRAMA E TESTO NELL'OPERA DI GÉRARD DE NERVAL

Marilia Marchetti

UNIVERSITÀ DEGLI STUDI DI CATANIA

*Un texte n'est un texte que s'il cadre au premier regard, au premier venu, la loi de sa composition et la règle de son jeu.*

Jacques Derrida, *La dissemination*<sup>1</sup>

Con la spedizione di Napoleone Bonaparte e la pubblicazione della *Description de l'Égypte*<sup>2</sup>, l'Egitto diviene, in Francia, una delle destinazioni più diffuse del viaggio in Oriente. Sembra riassumere l'altrove, grazie ai suoi colori, sapori e tessuti. Assistiamo così ad una vera e propria *égyptomanie*, caratterizzata dalla presenza costante di scienziati ed artisti francesi al Cairo e lungo il Nilo. Punto di riferimento ineludibile, l'opera di Vivant Denon, pubblicata nel 1802<sup>3</sup>. Antoine-Jean Gros, che dipinge la battaglia di Aboukir, scrive all'erudito:

J'ai très grand besoin d'avoir dans mon atelier les étoffes, les housses et les armes que vous avez offert de me prêter. [...] Un artiste a un avantage incalculable à peindre, le plus possible, d'après nature. (cit. in Peltre 2010: 32)

Per il suo dipinto, Gros richiede la concretezza delle 'cose'. Come osserva Victor Hugo, nella sua *Préface* alle *Orientales* del 1829, l'Oriente diviene una «*préoccupation générale*» (1964: 82), in ambito scientifico ed artistico<sup>4</sup>. Ed il *Salon* del 1835 viene così annunciato:

---

1 Derrida (1972: 71).

2 La *Description* (Aa.Vv. 2007) rende conto delle scoperte compiute dagli scienziati a seguito della spedizione napoleonica del 1798.

3 Si veda a questo proposito lo studio classico di Said (2005), che costituisce senz'altro il testo di riferimento sull'argomento. Sulla riflessione contemporanea, Elmarsafy (2013).

4 Scrive Maxime du Camp nella *Dédicace* a Théophile Gautier di *Nil*: «Victor Hugo a été le prédicateur de l'Orient; il a été, par les *Orientales*, le Pierre l'Hermite de cette croisade artistique que nous avons tous entreprise et menée à bonne fin» (1854: 6).

L'Orient, l'Orient voilà aujourd'hui la grande source de toute peinture comme de toute poésie. Lord Byron y est mort, M. de Chateaubriand y a laissé son nom, M. de Lamartine y était hier, M. Champmartin en revient. (Peltre 2010: 86)

Nel 1836, Parigi accoglie con entusiasmo l'obelisco di Luxor, dono di Méhémet-Ali, che viene collocato place de la Concorde. Quando, nel 1843, Gérard de Nerval parte per l'Oriente, segue dunque un itinerario già codificato. Eppure, come è stato spesso osservato, il *Voyage* di Nerval si distacca dallo schema consueto, per offrire una lettura originale dell'Oriente, che il velo della donna orientale caratterizza<sup>5</sup>.

Privilegiando il *Voyage en Orient* come punto di partenza della nostra riflessione, ci proponiamo in questa sede di riflettere sull'importanza che Nerval attribuisce al tessuto – sia esso velo, abito, semplice stoffa o tela d'arredo – nel suo dialogo con il testo letterario. È stata d'altronde evocata la vicinanza fonetica tra testo e tessitura; essa mette in risonanza il testo scritto, con l'idea di trama e con ciò che essa occulta<sup>6</sup>. Cercheremo, in un primo momento, di illuminare l'originale riflessione nervaliana sul ruolo che il tessuto riveste, per evidenziare poi il passaggio dalla rappresentazione femminile a quella maschile. Una terza parte del nostro studio sarà infine dedicata al dialogo tra tessuto e tradizione esoterica, nel testo nervaliano<sup>7</sup>.

## I. VERS L'ORIENT<sup>8</sup>!

Me voici donc parvenu à Genève: par quels chemins hélas! Et par quelles voitures! Mais, en vérité, qu'aurais-je à t'écrire, si je faisais route comme tout le monde, dans une bonne chaise de poste ou dans un bon coupé, enveloppé de cache-nez, de paletots et de manteaux, avec une chancelière et un rond sous moi? (Nerval 1984b: 182)

Specificità del viaggio di Nerval, rispetto agli scritti dei suoi contemporanei: il *Voyage* inizia a Ginevra, per poi raggiungere Vienna. Una lunga *Introduction* consente infine l'arrivo in Egitto ed al Cairo. L'autore

<sup>5</sup> Si veda, a questo proposito il nostro *Universo femminile e dimensione ironica. Il Voyage en Orient* (in Marchetti 1992: 125-145).

<sup>6</sup> Ricordiamo a questo proposito l'immagine classica di Penelope che fa e disfa la sua tela. Tela come supporto della narrazione e della rappresentazione, secondo il ruolo fondamentale che riveste nell'ambito della rappresentazione pittorica, sin dal Quattrocento, nascosta sotto strati di pittura.

<sup>7</sup> La nostra riflessione presenta solo parte della nostra ricerca sull'argomento, per ovvi motivi di spazio, e prende in esame un corpus limitato. Tralasciamo così gran parte degli elementi significativi presenti nell'opera nel suo complesso, che ci riserviamo di approfondire.

<sup>8</sup> «Où vas-tu? me dit-il. – Vers l'Orient!» (Nerval 1993a: 182).

intitola il suo testo semplicemente *Voyage en Orient* e non *Voyage en Égypte et en Syrie*, come Volney, *Itinéraire de Paris à Jérusalem*, come Chateaubriand, *Souvenirs, Impressions, pensées et paysages pendant un voyage en Orient*, come Lamartine<sup>9</sup>. Titoli che mettono in evidenza il luogo geografico e non il percorso individuale. Se infatti il viaggio in Oriente ottocentesco si codifica come vero e proprio genere letterario, cadenzato da stereotipi<sup>10</sup>, l'Oriente rimane, per Nerval, un luogo essenzialmente poetico, attiguo alla sua sensibilità e caratterizzato dalla misteriosa bellezza del tessuto orientale.

Il tessuto occulta. Nel *Voyage en Orient*, il velo che indossa la donna orientale viene descritto come stoffa che nasconde, «tour à tour comme la lune dans les nuages» (Nerval 1984b: 318), come «masque» (204), o vero e proprio «linceul» (241). «Le Caire est la ville du Levant où les femmes sont encore le plus hermétiquement voilées», leggiamo nelle *Femmes du Caire* (260). Il velo sembra così strutturare il percorso nervaliano del *Voyage*; rappresenta l'ostacolo da rimuovere, per cogliere la bellezza femminile. Già la prima sera al Cairo, sarà un «fantôme rouge» ad attirarlo, durante una cerimonia nuziale; cerimonia che successivamente abbandona, a causa della irrimediabile cesura che suscitano le «femmes hermétiquement voilées» (268)<sup>11</sup>. Eppure il velo che cela, talvolta promette:

Deux femmes s'étaient arrêtées devant moi et riaient de ma curiosité. Je me retourne, et je vois bien, à leur manteau de taffetas noir, à leur pardessus de lévantine verte, qu'elles n'appartenaient pas à la classe des marchandes d'oranges du Mousky. (116)

Nel desiderio del narratore, l'incontro d'amore. Un amore propiziato dalla seduzione che esercitano le stoffe meravigliose:

Que ne suis-je un de ces jeunes marchands auxquels les deux dames font déployer leurs étoffes, ainsi que faisait la fille de l'émir devant la boutique de Bedreddin! Je leur dirais comme le jeune homme de Bagdad: «Laissez-moi voir votre visage pour prix de cette étoffe à fleurs d'or, et je me trouverai payé avec usure!» (117)

La realtà è sistematicamente deludente. Le misteriose «rieuses» (117) sono francesi, mentre «les almées, séduisantes personnes» (139) che danzano con grazia, uomini travestiti da donne: «Ô vie orientale, voilà de tes surprises!» (139).

9 A questo proposito, cf. Huré (1985) e il testo classico di Berchet (1985).

10 Si veda il nostro *Vedi Napoli e poi muori: Dumas, Gautier, Nerval* (in Marchetti 2003: 71-131).

11 Ritroviamo la stessa espressione dopo poche pagine (272).

L'interesse per il tessuto, come chiave per raggiungere l'autenticità, non definisce solo il *Voyage*. Nella confusione tra Adrienne ed Aurélie, che caratterizza *Sylvie*, di fondamentale importanza l'abito monacale indossato da Adrienne; esso è immutabile, vera e propria astrazione senza età o appartenenza sociale ed archetipo di ogni abbigliamento femminile. Si collega alla sistematica instabilità del costume dell'attrice, in funzione del ruolo e dello spazio scenico. Quanto a *Sylvie*, essa partecipa al medesimo mistero. Ricordiamo, nel capitolo sesto:

Sylvie était parvenue à ouvrir le fameux tiroir. Elle y avait trouvé une grande robe en taffetas flambé, qui criait du froissement de ses plis. (Nerval 1993f: 550)

Come osserva Umberto Eco, Gérard de Nerval «sviluppa al massimo le sue capacità (di uomo di teatro) di *far vedere* le cose» (1999: 156). Le 'cose', si manifestano, in questo caso, attraverso gli abiti. Se il tessuto «crie», è per segnalare il metaforico passaggio dalle connotazioni visive a quelle uditive. Conclude giustamente Eco:

«Un taffetà fiammato, che cangiava colore a ogni fruscio delle sue pieghe». Forse il tessuto era qualcosa di diverso, ma confido che il lettore lo 'veda' e lo 'tocchi' come *Sylvie* e Jerard [sic], e che risulti evidente il fascino di quell'abito, in opposizione con quello che *Sylvie* si sfilava quasi di colpo, molle e pochissimo maestoso. (158)

Il taffetà dell'abito da sposa della «vieille tante» segretamente unisce donna orientale e donna occidentale, nella medesima affascinante, perché segreta, bellezza:

«La fée des légendes éternellement jeune!...» dis-je en moi-même. – Et déjà *Sylvie* avait dégrafé sa robe d'indienne et la laissait tomber à ses pieds. (Nerval 1993f: 551)

Fascino dunque del tessuto rigido, che occulta. Si contrappone alla moderna «indienne»<sup>12</sup>, una stoffa morbida, che rivela. La tela sfavillante del passato contrasta inoltre con la monotonia «de bonnets ou de toilettes surannées» (Nerval 1993f: 536). Capi contemporanei e allo stesso tempo desueti, che caratterizzano il pubblico mondano dei teatri parigini, sin dall'inizio della novella. Se il presente offre solo una ripetizione, che la

---

<sup>12</sup> Si vedano, nel Robert, a proposito della «toile indienne, toile de coton peinte ou imprimée», le citazioni che rimandano agli autori dell'Ottocento, Balzac, Théophile Gautier e Flaubert (s.v. *toile*).

«toilette» usurata dagli anni suggerisce, sarà la replica del passato a suscitare ancora la magia dell'eterno.

«Les habits de noce» non permettono soltanto di ritrovare il tempo trascorso, grazie alla memoria ed in contrapposizione con il presente; essi testimoniano l'«Assenza» permanente, inscritta nel vestito stesso. L'abito conserva la traccia dell'esperienza, che trasmette. Oggetto intimo e relazionale, esso si trasforma in figurazione, per indicare ciò che non può essere rappresentato. In questo caso, «dégrafer la robe d'indienne» per indossare la «grande robe en taffetas flambé» consente di trasfigurare e trascendere. Il letterale cede il passo alla metafora, così da trasformare il senso. Trasformazione che entra ora in risonanza con la nuova anima ceduta al vestito, da chi lo indossa adesso.

Nous descendîmes tous les deux en nous tenant par la main. La tante poussa un cri en se retournant: «Ô mes enfants!» dit-elle, et elle se mit à pleurer puis sourit à travers ses larmes. – c'était l'image de sa jeunesse, – cruelle et charmante apparition! (551)

Dal figurato al figurato nuovamente, che allegoricamente svela ciò che non è più. Nella trasformazione, il vestito diviene seconda pelle. Si fa vera e propria 'fodera' dell'io più segreto e, nello stesso tempo, crisalide, apertura sul non detto: «Nous étions l'époux et l'épouse pour tout un beau matin d'été» (552).

La messa in scena è significativa<sup>13</sup>. È la stoffa a creare l'illusione, così come avviene a teatro<sup>14</sup>. Ricordiamo come Nerval, negli anni Quaranta, presti attenzione alle innovazioni del «théâtre des Nouveautés» di Bruxelles, «le prodige de l'optique et qui marche à la vapeur»<sup>15</sup>. In cosa consiste l'innovazione, sulla quale Nerval si sofferma? «Les toiles» trasformano a tal punto la scena, da rendere «l'acteur plus faux» (Nerval 1993c: 190):

On a placé autour de la scène une vaste toile en hémicycle, découpée par les toits ou les sommets des arbres, et qui se profile en perspective sur le ciel. La décoration placée, on ouvre comme des portes certaines parties destinées à faire avancer ou à fournir un passage aux acteurs; c'est l'affaire d'un instant. Ces vastes toiles pliées en trois sur elles-mêmes, descendent des frises toutes seules par l'effet d'une machine à vapeur placée sous le théâtre. (*Ibidem*)<sup>16</sup>

Teatro come «théâtralisation du monde».

<sup>13</sup> Su «les aspects matériels du spectacle», si veda Bony (1982).

<sup>14</sup> Pensiamo anche alla Pandora: «Qu'elle était belle en ses ajustements de soie et de pourpre levantine» (Nerval 1993c: 661).

<sup>15</sup> Gérard de Nerval, *Un théâtre à la vapeur*, 20 ottobre 1844, «Revue parisienne». Il testo sarà ripreso in Nerval (1993c: 189-193, da cui citiamo).

<sup>16</sup> Cf. a questo proposito, Doré (2007).

## 2. SEDUZIONE AL MASCHILE

Se il mistero della figura femminile è stata oggetto di numerosi studi, si tralascia sovente quello che definisce l'universo maschile. Eppure, in *Sylvie*, il disvelamento per mezzo dell'abito riguarda i due protagonisti. Il narratore stesso partecipa infatti al miracolo:

«Habillez-vous vite!», dit-elle, entièrement vêtue elle-même, elle me montra les habits de noces du garde chasse réunis sur la commode. En un instant, je me transformais en marié de l'autre siècle. (Nerval 1993f: 551)

La mutazione maschile più evidente è comunque quella descritta nel *Voyage en Orient*<sup>17</sup>. Essa scaturisce innanzi tutto dall'attrazione esercitata dallo splendore dei tessuti, che rivela il lato più squisitamente femminile del narratore:

En sortant du café, je traversai de nouveau l'étroite rue qui conduit du bazar franc pour entrer dans l'impasse Waghorn et gagner le jardin de Rosette. Des marchands d'habits m'entourèrent, étalant sous mes yeux les plus riches costumes brodés, des ceintures de drap d'or, des armes incrustées d'argent, des tarbouches garnis d'un flot soyeux à la mode de Constantinople, choses fort séduisantes qui excitent chez l'homme un sentiment de coquetterie tout féminin. (Nerval 1984b: 140)

La conclusione è prevedibile: «Mais assurément je ne veux pas tarder à prendre l'habit oriental» (*Ibidem*). La scelta di abbandonare l'abito occidentale, per privilegiare quello orientale, suggerisce, nuovamente, il travestimento:

J'avais acheté un de ces manteaux de poil de chameau nommé *machlab* qui couvrent un homme des épaules aux pieds; avec ma barbe déjà longue et un mouchoir tordu autour de la tête, le déguisement était complet. (94)

Al fascino della donna velata, fa dunque eco la seduzione dell'abbigliamento maschile orientale. Ricordiamo la descrizione del giovane, dalla voce melodiosa, «une voix de jeune homme blond ou de jeune fille brune» (419), che l'autore incontra lungo «le rivage d'Esbeth»:

---

17 Osserva giustamente Huré: «C'est lui qui exprime les diverses étapes de l'itinéraire et qui incarne le voyage vers l'Orient, soit l'orientalisation progressive du Moi» (1985: 7).

C'était un beau garçon aux traits circassiens, à l'œil noir, avec un teint blanc et des cheveux blonds coupés de près, mais non pas rasés, selon l'usage des Arabes. Une longue robe de soie rayée, puis un pardessus de soie gris, composaient son ajustement, et un simple *tarbouch* de feutre rouge lui servait de coiffure; seulement la forme plus ample et la houpe mieux fournie de soie bleue des bonnets égyptiens, indiquaient le sujet immédiat d'Abdul-Medjid. (421)

Il «travestissement» si accompagna al canto. In *Sylvie*, «les habits de noce» introducono «les chants» del passato:

Le premier moment passé, la bonne vieille ne songea plus qu'à se rappeler les fêtes pompeuses de sa noce. Elle retrouvait même dans sa mémoire les chants alternés, d'usage alors, qui se répondaient d'un bout à l'autre de la table nuptiale, et le naïf épithalame qui accompagnait les mariés rentrant après la danse. Nous répétions ces strophes si simplement rythmés, avec les hiatus et les assonances du temps. (Nerval 1993f: 551)

Al Cairo, la trasformazione avviene gradualmente: il narratore sceglie dapprima il mantello, si raso la barba ed acquista infine due berretti, siriano l'uno, persiano l'altro. Privo del «travestissement occidental», si avvicina così alla nudità dell'*initié*, secondo il racconto dell'«officier prussien», incontrato sulla piramide di Cheope:

L'aspiration du néophyte vers la divinité, aidé des lectures, des instructions et du jeûne, l'augmentait à un tel degré d'enthousiasme qu'il était enfin digne de voir tomber devant lui les voiles sacrées de la déesse. Là son étonnement était au comble en voyant s'animer cette froide statue dont les traits avaient pris tout à coup la ressemblance de la femme qu'il aimait le plus ou de l'idéal qu'il s'était formé de la beauté la plus parfaite. (Nerval 1984b: 392)

Al «marié de l'autre siècle» di *Sylvie* ed al narratore «déguisé» del *Voyage* fa eco «le petit prêtre en habit noir» della *Pandora*. L'attrice, descritta come una fatale seduttrice, viene infatti attratta dall'abito e non da chi lo indossa:

Tout à coup, elle se jeta à mon cou et m'embrassa, en disant avec un fou rire:  
«Tiens, c'est un petit prêtre! Il est bien plus amusant que mon baron!».



J'allai me rajuster à la glace; car mes cheveux châtains se trouvaient tout défrisés, et je rougis d'humiliation en sentant que je n'étais aimé qu'à cause d'un certain petit air ecclésiastique que me donnait ma contenance timide et mon habit noir. (Nerval 1993e: 656-657)<sup>18</sup>

Eppure, anche in questo caso, ogni apertura verso la trascendenza è illusoria. L'abito non consente l'atteso cambiamento. L'attrazione della Pandora per «le petit prêtre» si rivela illusoria. Quanto ad Adrienne, essa non è più raggiungibile, «elle est morte au couvent de Saint-S\*\*\*» (Nerval 1993f: 569). Aurélie, come la Pandora, rivolge altrove il suo sguardo, «je crus m'apercevoir qu'elle avait un faible pour le régisseur» (567), mentre Sylvie ha sposato «le grand frisé» (*Ibidem*).

### 3. LA TRADIZIONE ESOTERICA

Gérard de Nerval allude per la prima volta alla massoneria in *Léo Burckart*, scritto in collaborazione con Alexandre Dumas:

Tous les jours, à cette heure [...], dans cette ville comme par toute l'Allemagne, nos frères [...] s'abordent, se serrent les mains, et demandent où est la lumière. Alors l'un d'eux fait un signe, et les frères s'agenouillent, le front tourné vers l'Orient qui s'assombrit! (*Léo Burckart, Scènes de la vie allemande*, in Nerval 1993c: 80)

Ma è con l'*Histoire de la Reine du matin et de Soliman Prince des génies* (Nerval 1984b: 669-773), che l'autore manifesta con chiarezza l'interesse per la tradizione che vede nei massoni i legittimi discendenti di chi edificò il tempio di Salomone, sotto la direzione del maestro Hiram<sup>19</sup>. Nel *Voyage*, il narratore dichiara inoltre:

Tu sais que je suis moi-même l'un des *enfants de la veuve*, un *louveteau* (fils de maître), que j'ai été nourri dans l'horreur du meurtre d'Adoniram et dans l'admiration du saint Temple, dont les colonnes ont été des cèdres du mont Liban. (596)

---

<sup>18</sup> Osservano i curatori dell'edizione in nota: «Nerval avait sans doute revêtu cet habit, que remarque Pandora, en vue de la soirée à l'ambassade de France» (*Notes à Nerval 1993e: 1302*). Scrive infatti Alexandre Weil «Un jour, Gérard vint me demander si j'avais un habit noir. «Je suis invité ce soir, dit-il, chez notre ambassadeur et je n'ai pas d'habit» (Alexandre Weil, 16 avril 1881, *Gérard de Nerval, souvenirs intimes*, «L'Évènement», citato in *Ibidem*).

<sup>19</sup> Cf. Louis-Guillemain de Saint-Victor, *Recueil précieux de la Maçonnerie Adonhiramite* (1783) e *Origine de la Maçonnerie Adonhiramite* (1787). Sulla diffusione dei volumi, durante l'Ottocento si veda Richer (1970: 174).

Ed il 22 ottobre 1853, scrive al padre:

Fils de *maçon* et simple *louveteau*, je m'amusais à couvrir les murs de figures cabalistiques ou à chanter des choses interdites aux prophanes; mais on ignore ici que je suis compagnon-égyptien (*refik*). (Nerval 1993b: 818)

L'affiliazione, che Nerval rivendica, appare comunque incerta. Nelle *notes* al *Voyage*, Guillaume e Pichois ne mettono in dubbio la veridicità, mentre concordano nel ritenere probabile l'appartenenza alla massoneria del padre di Gérard, Étienne Labrunie, e certa quella dello zio materno, Gérard Dublanc<sup>20</sup>. Quest'ultimo è ricordato dall'autore, nella *Préface* a *Les Illuminés*:

J'ai été élevé en province, chez un vieil oncle qui possédait une bibliothèque formée en partie à l'époque de l'ancienne révolution. (Nerval 1984a: 885)

La biblioteca racchiude una «nourriture indigeste ou malsaine pour l'âme» (886). Le opere di «excentriques», dalle «tendances mystiques»: l'*Œdipus Aegyptiacus* di Athanasius Kircher, le *Lettres cabalistiques* del marquis d'Agens, il *Dictionnaire mytho-hermétique* di dom Pernetty, e gli scritti di d'Esprémenil, Lavater, Bergasse, Cloutz, Court de Gebelin e Fabre d'Olivet (1132). Scritti che veicolano, secondo Milner, «ce fonds commun de l'occultisme et de la tradition, dont Nerval donne una image cavalière dans l'étude sur Cagliostro»<sup>21</sup>. Dal «fonds commun», Nerval sicuramente attinge la visione dell'Oriente come luogo del ritorno alle origini, attraverso il complesso sistema di leggende che fanno riferimento al tempio di Salomone. Se con l'*Histoire de la reine du Matin et de Soliman*, Gérard de Nerval sembra dunque ripercorrere i misteri massonici in Egitto, con *Cagliostro*, parzialmente pubblicato per la prima volta nel 1849, l'autore riprende un «horizon d'attente» diffuso in quegli anni.

Anche in questo caso, il tessuto diviene veicolo di conoscenza. Nel *Voyage en Orient*, la *reine de Saba Balkis*, «la blanche fille du matin, enveloppée d'un nuage de tissus de lin et de gazes diaphanes, avait l'air d'un lys égaré dans une touffe de jonquilles» (Nerval 1984b: 680). E in *Cagliostro*, Nerval racconta la creazione, alla fine del Settecento, di una *loge égyptienne* al femminile, «mise sous l'invocation d'Isis», da parte di Madame Cagliostro:

<sup>20</sup> *Notes et variantes* (in Nerval 1984b: 1549-1550). È stata accertata solo l'appartenenza di alcuni amici di Nerval, tra cui Louis Ulbach, alla «Loge écossaise n°133, Saint-Vincent de Paul». Si veda a questo proposito Luquet (1955); Pichois (1955); Richer (1970: 383-417).

<sup>21</sup> *Notice* (in Nerval 1984a: 1708). Nel suo *Cagliostro*, Nerval riprende d'altronde quasi letteralmente l'opera di Jean-Pierre-Louis de Luchet dal titolo *Essai sur la secte des Illuminés*, del 1789. Si veda Richer (1970: 397). Su Nerval e Cagliostro, si veda anche Étienne (1991: 153).

En entrant dans la première salle, chaque femme était obligée de quitter sa bouffante, ses soutiens, son corps, son faux chignon, et de vêtir une lévite blanche avec une ceinture de couleur [...]. On leur remit à chacune un grand voile qu'elles placèrent en sautoir de gauche à droite. (Nerval 1984a: 1126)

L'autore sottolinea così il carattere iniziatico che riveste ogni capo d'abbigliamento, vera e propria chiave d'accesso al mistero. Non dimentichiamo il legame di Sylvie con i tessuti; se abbandona la «dentelle», è per diventare «gantière» (Nerval 1993f: 559). La mano identifica ogni essere umano, pensiamo alla *Main de gloire* (Nerval 1993d), ed il guanto, che la riveste, ne diviene l'estensione, «symbole d'appartenance à l'élite et finalement de supériorité hiérarchique» (Villeneuve 2011: 208). Sylvie non è più una semplice contadina: «ses parents seuls étaient restés dans leur condition, et elle vivait au milieu d'eux comme une fée industrielle, répandant l'abondance autour d'elle» (Nerval 1993f: 560)<sup>22</sup>.

Dal canto loro, le giovani donne che Nerval descrive in *Cagliostro* ricevono, dopo «deux heures d'épreuves» (Nerval 1984a: 1129), l'ordine di «détacher les voiles et de s'en couvrir le visage» (*Ibidem*). Potranno così fuggire «les ténèbres», per avvicinare la «lumière». Le «initiées» saranno quindi ricompensate dall'amore eterno. Quanto all'«initié» del *Voyage en Orient*:

Une femme, une vierge innocente, si jeune, qu'elle semblait elle-même sortir d'un rêve matinal et pur, si belle, qu'en la regardant de plus près on pouvait reconnaître les traits admirables d'Isis entrevus à travers un nuage: telle était la créature divine qui devenait la compagne et la récompense de l'initié triomphant. (Nerval 1984b: 393)

Una donna «inconnue à tous, et mystérieuse sous son voile comme l'antique déesse du Nil» (*Ibidem*).

Eppure l'Egitto rimane un «vaste tombeau» (Nerval 1984b: 252). A Costantinopoli, «ce qui m'entoure ajoute à cette impression: un cimetière turc, à l'ombre des murs de Galata la Génoise» (600). In *Sylvie*, l'abito da sposa della zia non consente più il miracolo. La giovane «gantière» lo ha indossato come semplice abito in maschera: «elle m'avait prêté sa robe pour aller danser au carnaval à Dammartin» (Nerval 1993f: 560). Un uso improprio, che sembra preannunciare la morte: «l'année d'après, elle est morte, la pauvre tante!» (*Ibidem*). Ed è ancora la morte ad essere evocata, con il «coffret» che il narratore di *Aurélia* custodisce, alla maison Blanche. Il «fol assemblage» contiene i ricordi di una vita. Tra di essi, «un morceau de bandelette rapportée d'Égypte» (Nerval 1993a: 726)<sup>23</sup>.

22 Si veda come Sylvie venga nuovamente chiamata «fée».

23 Osserva Jean Guillaume in nota: «bande de linge dont on se servait pour envelopper les

Come scriveva Nerval, nella sua *Introduction* alla traduzione del *Faust* di Goethe, possiamo accedere solo alle «coulisses de la vie» (Nerval 1989: 507), laddove «le cercle d'un siècle vient de recommencer» (509). L'«éternel retour», tanto atteso, apre sempre e solo alla morte. Ed il tessuto rimane a simboleggiare, in ultima analisi, quella trama narrativa che, sola, può dispensare certezza. In questa direzione possiamo, a nostro avviso, leggere la frase che l'autore scrive, sempre nella *Introduction* al *Faust*: «L'art a toujours besoin d'une forme absolue et précise, au-delà de laquelle tout est trouble et confusion» (502).

## RIFERIMENTI BIBLIOGRAFICI

- Aa.Vv., 2007, *Description de l'Égypte ou Recueil des observations et recherches qui ont été faites en Égypte pendant l'expédition française, 10 volumes de planches et 9 volumes de textes (Facsimilé de l'édition impériale)*, Sarrebruck, Fines Mundi, (1809-1828).
- Berchet C., 1985, *Introduction*, in *Le voyage en Orient. Anthologie des voyageurs français dans le Levant au XIX<sup>e</sup> siècle*, Paris, Laffont (Bouquins): 3-22.
- Bony J., 1982, *Nerval et les aspects matériels du spectacle*, «Romantisme» 38: 127-140.
- Derrida J., 1972, *La dissemination*, Paris, Seuil.
- Doré M. (ed.), 2007, *Quand les toiles racontent des histoires: Les toiles d'ameublement normandes au XIX<sup>e</sup> siècle*, Rouen, Éditions des falaises.
- du Camp M., 1854, *Dédicace*, in Th. Gautier, *Le Nil. Égypte et Nubie*, Paris, Librairie nouvelle.
- Eco U., 1999, *Rilettura di «Sylvie» in «Sylvie» di Gérard de Nerval nella traduzione di Umberto Eco*, Torino, Einaudi.
- Elmarsafy Z.-Bernard A. et al. (eds.), 2013, *Debating Orientalism*, Houndhills, Palgrave Macmillan.
- Étienne B., 1991, *L'Égyptomanie dans l'hagiographie maçonnique: Avatar de l'orientalisme?*, in *Les métamorphoses successives des perceptions et connaissances*, Paris, Éditions du C.N.R.S..
- Hugo V., 1964, *Les Orientales*, in *Œuvres Poétiques, I, Avant l'exil (1802-1851)*, P. Albouy (ed.), Paris, Gallimard (Bibliothèque de la Pléiade).
- Huré J., 1985, *L'écriture de l'Orient*, «Cahiers Gérard de Nerval» 8: 3-10.
- Luquet G. H., 1955, *Nerval et la Franc-Maçonnerie*, «M.F.».
- Marchetti M., 1992, *Gérard de Nerval. Percorsi ironici*, Roma, Bulzoni.
- , 2003, *Poetica dell'ironia*, Rende, Centro Editoriale e Librario Università della Calabria.
- Nerval G. de, 1984a, *Les Illuminés*, in *Œuvres complètes*, J. Guillaume-C. Pichois (eds.), t. 2, Paris, Gallimard (Bibliothèque de la Pléiade).
- , 1984b, *Voyage en Orient*, in *Œuvres complètes*, J. Guillaume-C. Pichois (eds.), t. 2, Paris, Gallimard (Bibliothèque de la Pléiade).

---

momies égyptiennes, les morts en Judée» (*Notes et variantes*, Nerval 1993a: 1357).

- , 1989, *Introduction à «Faust» de 1840*, in *Œuvres complètes*, C. Pichois (ed.), t. 1, Paris, Gallimard (Bibliothèque de la Pléiade).
- , 1993a, *Aurélia*, in *Œuvres complètes*, J. Guillaume-C. Pichois (eds.), t. 3, Paris, Gallimard (Bibliothèque de la Pléiade).
- , 1993b, *Correspondances*, in *Œuvres complètes*, J. Guillaume-C. Pichois (eds.), t. 3, Paris, Gallimard (Bibliothèque de la Pléiade).
- , 1993c, *Loreley*, in *Œuvres complètes*, J. Guillaume-C. Pichois (eds.), t. 3, Paris, Gallimard (Bibliothèque de la Pléiade).
- , 1993d, *La Main de gloire ou La Main enchantée*, in *Œuvres complètes*, J. Guillaume-C. Pichois (eds.), t. 3, Paris, Gallimard (Bibliothèque de la Pléiade).
- , 1993e, *Pandora*, in *Œuvres complètes*, J. Guillaume-C. Pichois (eds.), t. 3, Paris, Gallimard (Bibliothèque de la Pléiade).
- , 1993f, *Sylvie*, in *Œuvres complètes*, J. Guillaume-C. Pichois (eds.), t. 3, Paris, Gallimard (Bibliothèque de la Pléiade).
- Peltre C., 2010, *Orientalisme*, Paris, Terrail / Edilgroup.
- Pichois C., 1955, *Nerval et la Maçonnerie*, «Le Monde» 27/08/1955.
- Richer J., 1970, *Nerval. Expérience et création*, Paris, Hachette, (1963).
- Said E.W., 2005, *L'Orientalisme. L'Orient créé par l'Occident*, Paris, Seuil (ed. orig.: *Orientalism*, London, Penguin Books, 1978).
- Saint-Victor L.-G. de, 1783, *Recueil précieux de la Maçonnerie Adonhiramite*, Paris, Philarète.
- , 1787, *Origine de la Maçonnerie Adhoniramite*, Paris, Héliopolis.
- Villeneuve J.-P., 2011, *Les Maçons, les gants et le tablier*, Paris, Dervy.

METAMORFOSI DEL COSTUME TEATRALE IN FRANCIA.  
INNOVAZIONI ARTISTICHE E ISPIRAZIONI LETTERARIE  
ALLA FINE DELL'OTTOCENTO

Mariangela Mazzocchi Doglio  
UNIVERSITÀ DEGLI STUDI DI MILANO

Il costume è fra gli elementi più visibili della rappresentazione teatrale, spesso legato alla moda del tempo, ma anche investito di un significato che apre all'irrealità, alla poesia, al sogno. Tuttavia il costume, nei secoli passati, non di rado è stato avulso dal contesto dello spettacolo e legato arbitrariamente ai gusti e alle possibilità economiche degli attori. Mentre la Commedia dell'Arte aveva istituzionalizzato l'abito delle Maschere per rendere immediatamente riconoscibili alcuni personaggi comici di successo, bisogna giungere alla Rivoluzione Francese per avere da parte di un attore, François Joseph Talma, la consapevolezza della necessità di una ricerca storica sul personaggio da rappresentare. Infatti, Talma per interpretare Brutus nell'omonima tragedia di Voltaire si fece consigliare dal pittore David un costume copiato dalle statue romane e, in seguito, anche un costume filologicamente cinquecentesco per il personaggio del re nel *Charles IX* di Chénier, creando molto imbarazzo fra gli altri attori vestiti, invece, di sete, corazze dorate e pennacchi sulle parrucche incipriate secondo la moda di fine Settecento. Come scrive Marmontel: «Lorsque Talma prit le costume du pays et du temps eut la gloire d'avoir mis le premier sur la scène tragique française de la décence et de la vérité» (1790: 126).

Secondo la tradizione spetterebbe a un inglese, James Robinson Planché, il merito di aver inventato la scienza del costume, di cui fu anche il primo storico con la *Cyclopedia of Costume*. Nel 1823, incaricato dall'attore Charles Kembles di disegnare i costumi per il protagonista del *King John* di Shakespeare in scena al Covent Garden di Londra, si racconta che il costumista avesse misurato lo scheletro del sovrano sepolto nella cattedrale prima di disegnarne i bozzetti, mentre un'immagine dell'attore Kean nella

parte di Macbeth ci mostra un personaggio vestito di un'armatura in maglia di ferro con tunica e mantello all'antica, costume sempre ideato da Planché (cf. Marly 1982: 78).

Ma a parte rari episodi, nel corso dell'Ottocento, il costume teatrale è sempre stato dettato dal capriccio delle *vedettes*, gestito dalla celebre sartoria di Charles Frederick Worth, un inglese trasferitosi a Parigi. In quella *maison de haute couture* venivano realizzati costumi di scena costosissimi, estremamente curati anche dal punto di vista dei tessuti, dei pizzi, dei ricami e di ogni ritrovato atto a sorprendere e ad entusiasmare le spettatrici e a mettere in risalto la bellezza e la ricchezza delle attrici. Adelaide Ristori, per esempio, o Sarah Bernhardt, e così tutte le attrici che ne avevano la possibilità, facevano cucire i loro costumi proprio in quell'*atelier*, senza grandi preoccupazioni per il contesto dello spettacolo, né per l'epoca storica da presentare sulla scena. Solo per interpretare i ruoli *en travesti*, come Amleto o Lorenzaccio, Sarah Bernhardt si adeguò al momento storico del personaggio; per l'*Aiglon*, ad esempio, optò per un costume aderente all'iconografia napoleonica: giubbotto bianco, pantaloni stretti con ampia fascia in vita, una spada e un candido mantello creato dal sarto Doucet e dal giovane Paul Poiret, i nuovi sarti emergenti che contribuirono a creare il mito della moda parigina in Europa. Ma come scrive giustamente František Tröster, «le costume théâtral est un domaine indépendant qui n'a rien, ou presque, de commun avec l'art consacré de la mode. Il s'en distingue tant par le matériel et la coupe que par la conception d'ensemble» (1962: I).

In Francia negli ultimi decenni dell'Ottocento l'industria dello spettacolo era florida e veniva esportata all'estero, ma contemporaneamente, si manifestava tra gli intellettuali e gli artisti una profonda insoddisfazione che si riferiva a ogni elemento spettacolare nel complesso, ma in particolare alla recitazione e alla messinscena, di cui lamentavano la mediocrità e la decadenza. Tuttavia, com'è noto, per quanto riguarda l'arte in generale e quindi anche il teatro, un'influenza propulsiva di cambiamento fu data dalla teoria enunciata da Hippolyte Taine (1964) che considerava le varie espressioni dello spirito umano condizionate da tre grandi fattori concomitanti «race, moment, milieu», quindi analizzabili in modo scientifico come ogni altro aspetto del sapere.

L'arte che prima di altre rispose a questa istanza fu la pittura, subito accolta e studiata con attenzione e approvazione dagli scrittori coi quali gli artisti si incontravano e discutevano nei cenacoli letterari o al caffè Guerbois. I Goncourt, Huysmans, Zola scrivevano le critiche d'arte dei *Salons*, e fu proprio Zola che lanciò la sfida al teatro quando pretese che lo spettacolo avesse l'ambizione di portare in scena la 'vita vera': «J'attends qu'on plante debout au théâtre des hommes en chair et en os, pris dans la réalité et analysés scientifiquement, sans un mensonge» (Zola 1928: 119). Infatti, con i due noti saggi *Le Naturalisme au Théâtre* e *Nos auteurs dramatiques*, Zola denunciava la

crisi profonda che attraversava il teatro europeo e auspicava che lo spettacolo trovasse in Francia la forza di liberarsi delle convenzioni postromantiche con un'energica riforma delle realizzazioni sceniche. Così, uno scrittore si impegnava per salvare la creatività del teatro, non soltanto puntando sul testo, ma preoccupandosi di veder modificato e artisticamente accettabile ogni parte dello spettacolo teatrale. Tuttavia, ci voleva un personaggio come André Antoine, spirito audace e innovativo, per raccogliere la sfida di Zola e degli scrittori naturalisti e che nel suo Théâtre Libre – «*maison littéraire ouverte tout entière aux artistes et aux gens de lettres*» (Antoine 1979: 35) – cercasse di sperimentare, anche per quanto riguardava il costume, una formula totalmente originale. Firmando, forse per la prima volta nella storia del teatro, la regia di uno spettacolo, se ne assunse tutte le responsabilità e fece in modo che ogni parte dell'opera messa in scena fosse in armonia non solo col testo ma con ogni altro elemento spettacolare per offrire allo spettatore un'opera d'arte compiuta nella sua interezza.

Seguendo i consigli di Zola, Antoine sostituì la mitologia del vero a quella del verosimile del teatro tradizionale e pretese che gli interpreti non fossero attori professionisti ma «*comédiens primesautiers et vrais, imprégnés de réalité*» (80), perché l'arte attoriale «*vivra de vérité, d'observation, d'étude directe de la nature*» (81; *c'est l'auteur qui souligne*). Il costume di scena come creazione venne rifiutato e sostituito con gli abiti quotidiani vissuti e magari frusti, degli stessi attori, allo scopo di stabilire un legame significativamente essenziale tra il personaggio e il contesto spazio-temporale nel quale si trovava ad agire. Infatti, il costume dello spettacolo naturalista doveva essere un abito veramente portato e doveva esibire, con sconcerto degli impreparati spettatori, usura, sporcizia, povertà, per indicare la realtà sociale in cui il personaggio era chiamato ad agire esibendo indigenza o malattia, più raramente benessere, in una situazione esistenziale vissuta sulla scena come vita vera. Nella stesso tempo, veniva rifiutata la pratica del *trompe l'œil* e della scena dipinta e sul palcoscenico si introdussero elementi tridimensionali, oggetti autentici, mobili e suppellettili, illuminati dalle *nuances* atmosferiche della luce elettrica, di recente applicazione, che rendevano il percorso del personaggio particolarmente credibile. Il costume doveva quindi essere considerato come una variazione scenica importante che contribuiva all'elaborazione della parte, costituendo un insieme di forme e di colori che occupavano lo spazio della rappresentazione in cui dovevano integrarsi. Come scrive Roubine:

L'œuvre d'Antoine, c'est peut-être, au théâtre, l'accomplissement de ce rêve du capitalisme industriel: la conquête du monde réel [...] Le fantasme originel de l'illusionisme naturaliste, c'est bien cette utopie démiurgique qui vise à prouver qu'on maîtrise le monde en le reproduisant. (1980: 21)



Oggi fa sorridere questa ricerca ossessiva dell'«effetto reale» ma non si deve dimenticare che è anche un «effetto teatrale». Infatti Antoine con la ricerca dell'«absolument vrai» ha dimostrato ciò che il teatro del XX<sup>e</sup> secolo non ha più potuto trascurare, cioè la «théâtralité du réel» (26). Da quel momento il teatro non ha smesso di interrogarsi sulle molteplici possibilità dello spettacolo, ricevendo naturalmente molte risposte contrastanti. Infatti se il naturalismo ricercava l'esattezza del particolare in uno spazio definito e ben delimitato, quasi contemporaneamente all'opposizione sorse l'ideologia simbolista che si rivolgeva alla poesia e all'arte come a continue fonti di ispirazione. L'esperienza del teatro simbolista nacque, infatti, quattro anni dopo la creazione del Théâtre Libre di Antoine con il Théâtre d'Art e successivamente con l'Œuvre, invadendo gli spazi che il teatro naturalista con la ricerca ossessiva della realtà lasciava scoperti, vale a dire la visionarietà poetica, la soggettività, il tentativo di comunicare l'irrealtà e la ricerca della verità rivelata dai sogni, proclamando la vittoria dell'ideale sulla materia.

Anche in questo caso l'impulso ad agire fu dato agli artisti dagli incontri che periodicamente si svolgevano in rue de Rome, sotto l'egida di Mallarmé, il celebre poeta simbolista venerato dai giovani, e da quelli più informali nei caffè della *rive gauche*, dalle riflessioni filosofiche di Schopenhauer e Bergson che spinsero giovani registi come Paul Fort e Lugné-Poe a rompere con l'illusionismo figurativo e inventare un nuovo spazio specificatamente teatrale. La collaborazione con i pittori in questo caso fu immediata e diretta, perché vennero invitati a salire sul palcoscenico per creare le scene e i costumi delle *pièces* in programma. Così pittori come i Nabis, Edouard Vuillard, Pierre Bonnard, Paul Sérusier, Maurice Denis, Odilon Redon trasformarono il palcoscenico in un luogo onirico che alludeva a una spiritualità affrancata dalla materialità dell'esistenza dove il colore assumeva una funzione simbolica che doveva incidere sulla sensibilità dello spettatore come la parola poetica e il suono in un concerto: «La couleur [...] ingénieusement distribuée [...] agit sur les foules presque autant que l'éloquence» (Germain 1892: 62). Con Paul Fort al Théâtre d'Art i pittori chiamati a creare la scena simbolista hanno riproposto la tela di fondo non per presentare una realtà fittizia, ma con l'intento di creare un quadro a se stante, per suggerire un'atmosfera e immergere lo spettatore in un sogno, con linee e suggestioni imprecise di forme e colori. Un'armonia di colori e di luci senza accessori scenici né arredi componeva la scenografia del *Pelléas et Mélisande* di Maeterlinck per offrire allo spettatore una corrispondenza visiva alle emozioni spirituali del dramma, mentre il costume contribuiva all'immagine ieratica che l'autore voleva trasmettere. In una delle tante lettere scritte da Maeterlinck a Lugné-Poe a proposito del *Pelléas*, notiamo come l'autore in un primo tempo si sia limitato a un suggerimento generico: «Pour les costumes, XI<sup>e</sup>-XII<sup>e</sup> siècles, ou bien selon Memling (XV<sup>e</sup>)

comme vous voudrez et selon les circonstances»<sup>1</sup>; qualche settimana più tardi, seguendo con una certa apprensione la realizzazione dello spettacolo, e ritornando sulla creazione dei costumi si è dilungato in spiegazioni e suggerimenti.

Songé longuement aux costumes: Voici. Ne crois-tu pas que pour Mélisande, plutôt que le vert mieux vaudrait peut-être quelque mauve à trouver chez Lyberty? Pelléas, lui serait en vert qui s'allie merveilleusement au mauve [...]; le justacors d'un vert plus sombre que le maillot (vert brun ou gris) pour avoir la gradation à partir des cheveux presque noirs de Mademoiselle Aubry [...]. Si Pelléas est vert je ne crois pas que Mélisande puisse l'être ils auraient l'air de surgir d'une soupe à l'oseille. Je crois d'ailleurs que le mauve irait mieux à la beauté blonde de Mademoiselle Meuris. Une robe simple et dessinant bien le corps, le cou bien dégagé, la taille haute, la robe très longue devant et derrière de façon à cacher les pieds. Ceinture orfévrée, peut-être quelques pierreries au col et aux manches (en évitant naturellement les perils [sic] de la verroterie). Pour la coiffure que dirais-tu de rubans violets tressés dans les cheveux – (en évitant naturellement le grec) – ou bien simplement quelque feuillage un peu bizarre?<sup>2</sup>

Negli inviti Lugué-Poe scrisse di aver disegnato lui stesso i costumi, seguendo i consigli dell'autore, che furono realizzati in toni smorzati e scuri, solo si evidenziava quello di Mélisande color bianco latte: «tout cela très discret [...] la pièce étant en nuances très frêles et fanées» (Lacour 1893: 25). In seguito, un'altra proposta scenografica originale fu presentata da Maurice Denis che firmò scene e costumi dell'ultima parte della trilogia di Edouard Dujardin, *La Fin d'Antonia*. Oltre a creare uno sfondo scenico di grandissimo impatto emotivo, disegnò dei costumi straordinari tutti realizzati con stoffe 'moderne': «cheviottes choisies chez des tailleurs anglais, étoffes liberty alors nouvelles» (Moussinac 1922: 20). Come sottolinea ancora Léon Moussinac:

C'était vraiment la première fois qu'un spectacle était si parfaitement coordonné, réalisait l'unité entre la conception du décor et celle des costumes, créant l'atmosphère indispensable à l'intelligence du texte, parachevant l'expression du symbole, lui adjoignant la suggestion des couleurs et des formes, aboutissant vrai-

<sup>1</sup> Lettre n. 1 di una raccolta di 17 scritte tra il dicembre 1892 e il gennaio 1893 nell'occasione dell'allestimento dello spettacolo da Maeterlinck a Lugué-Poe e donate nel 1945 da Suzanne Després alla Bibliothèque Nationale (pubblicata da Robichez 1957: 164-165).

<sup>2</sup> Lettre n. 4 (Robichez 1957: 165).

ment à cette fiction ornementale si recherchée et si obstinément voulue par chacun. (21)

Aurélien Lugné-Poe, regista e organizzatore degli spettacoli simbolisti, aveva inventato per sé una forma di recitazione ‘disincarnata’, in una sala completamente al buio e sulla scena con le luci smorzate «les personnages évoluent comme des ombres» (Claretie 1919: 20). Per i ruoli nelle *pièces* degli autori scandinavi Lugné-Poe indossava sempre lo stesso costume, «une longue redingote, un col droit, un gilet montant boutonné sous le menton. C’est une mode chez les jeunes symbolistes» (Christophe 1893: 9). Il pubblico credeva che fosse un modo di vestire tipico della Norvegia. Problemi economici, sempre all’ordine del giorno, impedivano spesso di creare i costumi adatti per gli attori dei ruoli secondari, giovani da poco usciti dall’Accademia e alle prime esperienze sulla scena. Così racconta uno di questi nell’intervista, *Né en 76*, rilasciata a Frantz Jourdain:

Nous voulions nous donner à nous-mêmes l’illusion d’une transformation. Nous n’avions pour cela d’autres ressources que de relever le col de nos vestons, de baisser les bords de nos feutres, d’échanger entre nous nos pardessus, voir de les porter à l’envers. Nous pensions nous vieillir en fronçant les sourcils, en courbant le dos, en accentuant d’un air terriblement naturel une moue désabusée. Si illusoire que fussent ces métamorphoses, le patron les jugeait suffisantes. (Robichez 1957: 246-247)

Personaggio ideato per la scena romantica dalla creatività dei mimi Jean-Gasparad Deburau ed Étienne-Marcel Decroux, Pierrot Lunaire, conosciuto soprattutto per i suoi languori e le sue tristezze, torna nuovamente sulla scena di fine Ottocento e diviene un personaggio emblematico del clima decadente. Indossando un costume sempre uguale – un ampio abito bianco con grandi bottoni neri e un collo arricciato in una nuvola di tulle, con un trucco pallido, ‘lunare’ e una calotta nera sui capelli, il viso mesto, gli occhi segnati di lacrime, con movenze allusive e toni tristi – per tutto il secolo Pierrot ha impersonato il dolore del mondo e ha ispirato la fantasia e lo *spleen* di poeti e di pittori fino ai giorni nostri. Ma dalle atmosfere di sogno, melanconiche e allusive che il teatro simbolista aveva proposto al pubblico fino a quel momento, il 10 dicembre 1896 il Théâtre de l’Œuvre uscì definitivamente proponendo un testo: *Ubu roi* di Jarry, tappa conclusiva dello spettacolo dell’Ottocento, modello di tutte le avanguardie successive e ancor oggi punto di riferimento delle ricerche più innovative. È noto che la messinscena di *Ubu roi*, *pièce* originale e alternativa a ogni razionalità, con intenti sostanzialmente parodistici e dissacratori, può essere considerata come l’apologia della sfera istintuale e del rimosso che

recupera in questo campo anche le potenzialità espressive della maschera. L'azione «se passe en Pologne, pays assez légendaire et démembré pour être Nulle Part» (Jarry 1896: 12). Per le scene e i costumi, i pittori simbolisti Sérusier e Bonnard, assistiti nel lavoro da Vuillard, Toulouse-Lautrec e Ranson, fanno un salto di qualità presentando «des portes s'ouvr[ant] sur des plaines de neige sous un ciel bleu, des cheminées garnies de pendules se fend[ant] afin de servir de porte et des palmier verdi[ssant] au pied des lits pour que les broutent de petits éléphants perchés sur des étagères» (Jarry 1933: 276).

In un'ambientazione totalmente surreale, Père Ubu, astratta figurazione simbolica di ogni criminale con un linguaggio crasso e disarticolato, ha inaugurato sulla scena l'immagine ignobile dell'uomo comune e contemporaneamente di chi lo governa. Per quanto riguarda i costumi, gli attori erano costretti in mostruose maschere di cartone con una sottolineatura ipertrofica degli attributi fisici collegati al ventre e alla gola, tanto che era stato pensato di legar loro braccia e gambe a dei fili come marionette. Ubu, interpretato da Firmin Gémier, indossava un camice grigio acciaio con una strana bombetta sul capo; mère Ubu, che doveva rievocare lady Macbeth, era vestita come una sguattera da osteria; Bougelas, abbigliato da neonato, aveva la cuffietta e il succhiotto in bocca; i soldati dell'esercito cavalcavano bastoni con la testa di cavallo in cartone (cf. Angiolillo 1989: 105). William Butler Yeats alfiere del simbolismo britannico, presente allo spettacolo, così commentava: «I personaggi sono considerati come bambole, giocattoli, marionette e saltano come rospi legnosi ed io stesso posso constatare che il personaggio principale, una specie di re, porta come scettro una spazzola di quelle usate per pulire i gabinetti» (cit. in Esslin 1975: 350). Un altro recensore inglese, Arthur Symons, scrive: «Ubu roi è la gesticolazione di un giovane selvaggio delle foreste, e la sua maniera di esprimersi è la disapprovazione della civiltà [...]. Ubu roi è la brutalità da cui siamo partiti per raggiungere la civiltà e quei Burattini dipinti, massacranti, gli elementi distruttivi che son vecchi quanto il mondo e che non possiamo mai cacciare via dal sistema delle cose naturali» (1991: 64).

Il ricorso al costume e alla maschera, utilizzati in funzione antinaturalistica, rovescia trasgressivamente e in senso antagonistico le rarefatte apparizioni e le distillate cifre dell'idea che aveva abitato fino a quel momento le sommesse esibizioni del teatro simbolista. In questo contesto il costume, che il naturalismo nella sua ansia di verità aveva sconfessato in quanto tale, torna a essere finzione, travestimento spettacolare. Non più asservito alle esigenze di una resa storica o della realtà quotidiana bensì «oggetto di libera reinvenzione formale e addirittura strumento di trasmutazione dell'umano in senso artificiale e meccanico» (Sinisi 1995: 49). Mallarmé comprese il valore del messaggio dirompente di *Ubu roi* e scrisse a Jarry: «Vous avez mis debout avec une glaise rare et durable au doigt, un personnage prodigieux et

les siens, cela, en sobre et sûr sculpteur dramatique. Il entre dans le répertoire de haut goût et me hante»: Mallarmé 1951: 159).

I musicisti del periodo, come Debussy, Ravel, Stravinskij, condizionarono soprattutto la scena delle *tourneés* parigine dei balletti russi che a partire dal 1909 vennero regolarmente a Parigi per creare spettacoli di eccezionale livello. Il loro impresario Sergej Pavlovic Djaghilev era un fervido sostenitore della *primauté* dell'impatto visivo di una scena bidimensionale creata come quadro la cui bellezza era soprattutto determinata dalla suggestione del colore. Principale artefice di queste fantasmagorie sceniche è il pittore, scenografo, costumista Léon Bakst, che seppe valorizzare il corpo del danzatore esaltandone il dinamismo e trasfigurandolo in immagini di pura bellezza:

Per la prima volta il disegno di un costume non è statico ma cucito addosso al personaggio raffigurato sempre nell'acme dell'azione. È proprio l'animazione dei panneggi, dei tessuti dinamicamente dispiegati nello spazio a sottolineare ed amplificare la tensione vitale del corpo condotta ad un livello quasi parossistico. (Sinisi 1995: 51)

Magico strumento di metamorfosi, il costume, come sottolinea Joséphin Péladan riferendosi proprio ai balletti russi, «on peut dire que l'étoffe tient non seulement au corps, mais à l'âme du personnage qui s'y prolonge et la rend vibrante» (Péladan 1911: 32).

Concludendo, l'irrompere della letteratura, della pittura e della musica sulla scena francese di fine Ottocento ha provocato la trasformazione totale del concetto di teatralità, in un senso valido anche ai giorni nostri, perché esige per ogni elemento spettacolare il valore dell'innovazione, della creatività e dell'originalità offrendo dignità artistica anche al costume, parte integrante di ogni spettacolo. Come scrive un grande del teatro del Novecento, il regista russo creatore del teatro Kammerny di Mosca:

Il costume è la seconda pelle dell'attore, la maschera visibile di una figura scenica che si deve fondere con essa. Come in una poesia non si può togliere nessuna parola, così non si dovrebbe essere capaci di fare il minimo mutamento al costume senza rovinare la figura scenica. Il costume è un nuovo mezzo per arricchire la forza d'espressione del gesto degli attori, esso deve dare al gesto una pregnanza e una nettezza tutte speciali o anche una morbidezza e flessibilità secondo il piano creatore preordinato. Il costume è anche il mezzo per far risaltare tutta la forma dell'attore, in modo ancor più eloquente e preciso per conferire snellezza e leggerezza o rigidità e pesantezza. (Tairov 1942: 79)

## RIFERIMENTI BIBLIOGRAFICI

- Angiolillo M., 1989, *Storia del costume teatrale in Europa*, Roma, Lucarini.
- Antoine A., 1979, *Le Théâtre Libre*, Genève, Slatkine Reprints, (1894).
- Claretie L., 1919, *Un Ennemi du peuple*, «La Revue Encyclopédique» 1<sup>er</sup> novembre: 20.
- Christophe J., 1893, *Lugné-Poe*, «La Plume» 15 décembre: 9.
- Germain A., 1892, *De la décoration au théâtre*, «La Plume» 1<sup>er</sup> février: 62.
- Esslin M., 1975, *Il teatro dell'assurdo*, Roma, Abete.
- Jarry A., 1896, *De l'inutilité du théâtre au théâtre*, «Mercure de France» septembre: 469.
- , 1933, *Conférence avant la représentation*, in A. Lugné-Poe, *La Parade, II Acrobatics*, Paris, Gallimard: 276.
- Lacour L., 1893, *Décor*, «Gil Blas» 17 mai.
- Mallarmé S., 1951, *Propos sur la poésie*, in *Œuvres complètes*, Paris, Gallimard.
- Marly D. de, 1982, *Costume on the Stage 1600-1940*, London, Batsford.
- Marmontel J.-F., 1790, «Mercure de France».
- Moussinac L., 1922, *La décoration théâtrale*, Paris, Rieder.
- Péladan J., 1911, *Les arts du Théâtre*, «Arts Décoratifs» juin: 32.
- Robichez J., 1957, *Le Symbolisme au théâtre*, Paris, L'Arche.
- Roubine J.-J., 1980, *Théâtre et mise en scène*, Paris, PUF.
- Sinisi S., 1995, *Cambi di scena*, Roma, Bulzoni.
- Symons A., 1991, *A Symbolist Farce*, in E.G. Carlotti (ed.), *La scena dell'Ombra: il mito dell'Ubu roi*, «Il castello di Elsinore» IV.12: 67.
- Taine H., 1964, *Philosophie de l'art*, J.F. Revel (ed.), Paris, Hermann.
- Tairov A., 1942, *Storia e teoria del teatro 'Kammerny' di Mosca*, Roma, Edizioni italiane.
- Tröster F., 1962, *Costumes de Théâtre*, Prague, Artia.
- Zola É., 1928, *Le roman expérimental*, in *Le naturalisme au Théâtre*, Paris Fasquelle: 119.



## L'EROTISMO DELL'ABITO FEMMINILE NELLA PRIMA *ÉDUCATION SENTIMENTALE*

Ida Merello

UNIVERSITÀ DEGLI STUDI DI GENOVA

Nel ricordare l'importanza degli oggetti nell'opera di Flaubert, e quanto «la sua scrittura minuta, sensibile al dettaglio» (Nissim 2003: 889) sia già stata ampiamente analizzata, Liana Nissim osservava peraltro come l'insieme degli abiti fosse stato relativamente meno preso in considerazione dalla critica: e per questo l'autrice si è dedicata, appunto, allo studio del sistema dell'abbigliamento in *Mme Bovary*, in particolare a quello maschile, con un'indagine particolare sulla ricognizione del tipo di abiti e della loro funzione.

Ma naturalmente anche le diverse *mises* femminili, come le stoffe e gli accessori, dalle scarpine lucide ai cappelli di paglia, godono di un grande spazio nell'opera di Flaubert, sprigionando tutte le seduzioni del corpo della donna, di cui si caricano per contatto. Ogni volta infatti a contare è il legame tra l'oggetto e lo sguardo: ma, mentre l'attenzione a un elemento appartiene al punto di vista del personaggio che in quel momento sta guardando, l'emanazione di sensualità nasce dal rapporto tra tale sguardo e la convenzione sociale, che suggerisce la carica erotica dell'oggetto. Le allusioni all'abito femminile, dai *Mémoires d'un fou* a *Novembre* fino all'*Éducation sentimentale* del 1845, mostrano l'attenzione di Flaubert alla moda, con l'ostentazione di alcuni 'scarti', rispetto alla norma, che diventano segni su cui si può misurare l'efficacia sul desiderio maschile.

In principio fu la «pelisse rouge» (Flaubert 1964: 237), a righe nere, che Maria (Elisa Schlesinger) aveva dimenticato sulla spiaggia. Nei *Mémoires d'un fou* Flaubert ricorda quando, quindicenne, in vacanza al mare in Piccardia, era finito per caso in quell'insenatura dove uomini e donne entravano in acqua, lasciando i vestiti a riva. Lo scialle rosso lo colpisce immediatamente per il forte potere di seduzione: e quando, quasi in un'eco del suo desiderio,



la marea monta e inizia a lambirne le frange di seta, ha allora il coraggio di toccarlo, per metterlo in salvo. Al contatto, la stoffa gli appare soffice e leggera, a sua volta 'femminile'.

I festoni di schiuma che circondano lo scialle sembrano già alludere all'abito di mussolina bianca da cui vedrà più tardi emergere il corpo della donna («Elle avait une robe fine, de mousseline blanche qui laissait voir les contours moelleux de son bras», *Ibidem*). Poco dopo è l'acqua, invece, a sostituirsi alla stoffa, nel momento in cui Maria si tuffa («la vague molle et paisible qui battait sur ses flancs et couvrait d'écume cette poitrine haletante»: *Ibidem*). Il legame tra la mussola bianca e leggera e l'acqua spumeggiante è evidente figura del desiderio, quando lei esce dall'acqua nei suoi vestiti bagnati: «Et puis, quand elle revenait et qu'elle passait près de moi, que j'entendais l'eau tomber de ses habits et le frôlement de sa marche, mon cœur battait avec violence; je baissais les yeux, le sang me montait à la tête, j'étouffais» (*Ibidem*).

La pubertà inizia così come una marea che sale, come un'acqua che circonda il corpo femminile, e si arresta sugli abiti. Già Jean-Pierre Richard aveva osservato che la donna attira come un'acqua; mentre l'acqua acquista carattere di ossessione in quanto forza di assorbimento e di dissoluzione (1969: 191).

Talvolta, nelle opere giovanili, l'oggetto di abbigliamento accende il desiderio del narratore in maniera autonoma, quasi feticistica: così i manichini di un negozio di parrucchiere suscitano in *Novembre* un'emozione autentica:

Autrefois le bruit de leurs pas seulement me faisait tressaillir, je restais devant la boutique d'un coiffeur, à regarder les belles figures de cire avec des fleurs et des diamants dans les cheveux, roses, blanches et décolletées, j'ai été amoureux de quelques-unes; l'étalage d'un cordonnier me tenait aussi en extase: dans ces petits souliers de satin, que l'on allait emporter pour le bal du soir, je plaçais un pied nu, un pied charmant avec des ongles fins, un pied d'albâtre vivant, tel que celui d'une princesse qui entre au bain; les corsets suspendus devant les magasins de modes, et que le vent fait remuer, me donnaient également de bizarres envies; j'ai offert des bouquets de fleurs à des femmes que je n'aimais pas, espérant que l'amour viendrait par là. (Flaubert 1964: 269)

In mancanza di oggetto, è lo stesso nome, letto o pronunciato, di *femme*, o di *maîtresse*, ad innescare una funzione desiderante. I suoni delle due parole diventano la prima forma di abito, che lascia sognare quello che vi si nasconde, in analogia con i drappaggi degli abiti nei quadri: «Certains mots me bouleversaient, celui de *femme*, de *maîtresse* surtout; je cherchais l'ex-

plication du premier dans les livres, dans les gravures, dans les tableaux, dont j'aurais voulu pouvoir arracher les draperies pour y découvrir quelque chose» (249).

Il giovane alle prime armi non ha infatti che il nome, o gli abiti della donna per esercitare la propria immaginazione, e concentra su di essi tutte le sue facoltà di analisi. La donna appare dietro uno schermo, e anche lo sguardo maschile cerca a sua volta una protezione, scegliendo di essere 'sotto vetro'. Così il giovane narratore dei *Mémoires d'un fou* osserva, non visto, dietro i vetri della sua finestra, le due ragazzine inglesi amiche della sorella correre nel giardino sottostante. È al riparo dei vetri che il suo sguardo si aguzza, affascinato dalla «grâce enfantine sans prétention» (240) della più grande, e cerca di cogliere nelle ondulazioni troppo brusche della gonna, durante la corsa, i segnali di una giovinezza già attraente ma ancora aspra, troppo vicina all'infanzia: «je vois encore leur robe de soie onduler brusquement sur leurs talons en bruissant, et leurs pieds se relever pour courir sur les allées sablées du jardin, puis s'arrêter haletantes» (*Ibidem*).

E quando il contatto sarà ravvicinato, le due giovani appaiono già, ugualmente, lontane, irraggiungibili nella ripresa di quella corsa che i mantelli, ondeggiando dietro di loro, trasformano in flusso, nuvola di vento come il fiato stesso che esce dalla bocca:

Puis elles se mirent à courir et leurs manteaux, que le vent levait derrière elles, flottaient en ondulant comme un flot qui descend; elles s'arrêtèrent essouffées. Je me rappelle encore leurs ha-leines qui bruissaient à mes oreilles et qui portaient d'entre leurs dents blanches en vaporeuse fumée. (*Ibidem*)

Il ragazzo timido sa però cogliere tutti i segnali che possono avvicinarlo al corpo della donna: anche una cintura slacciata suggerisce l'illusione che il corpo sia più libero, meno protetto: «je me rappelle un jour, il faisait chaud sa ceinture était égarée, sa robe était sans taille; nous nous promenâmes ensemble, foulant la rosée des herbes et des fleurs d'avril» (*Ibidem*).

Nell'*Éducation sentimentale* del 1845, è proprio l'abito senza cintura a costituire il primo indizio che Mme Renaud, la moglie dell'educatore, non rispetta tutte le regole della toilette femminile, lasciando intravedere che, quindi, potrebbe cedere anche sul comportamento morale:

sa robe sans ceinture, et dont les plis larges tombaient dès le collet, ne laissait rien à saisir et elle prenait dedans des attitudes molles et fatiguées. (Flaubert 1910: 13)

Infatti il *Manuel complet de la bonne compagnie ou guide de la politesse et de la bienséance* è tassativo a questo proposito:

Il est bon qu'un demi-corset précède le corset entier que l'on ne peut prendre qu'en s'habillant; car il est très malséant pour une dame de n'être point du tout lacée. (Celuart 1863: 22, cit. in Perrot 1981: 174)

Flaubert fa, così, di questa cintura slacciata, il primo segnale di disponibilità, cui si accompagna l'atteggiamento languido della donna. Si tratta di un punto di vista oggettivo, il cui valore indiziario è misurabile in base a parametri culturali; inoltre non viene percepito solo attraverso il punto di osservazione del giovane innamorato, come in *Mémoires d'un fou*, bensì è oggetto di un'attenzione collettiva da parte dei diversi collegiali. L'aspetto *négligé* di Mme Renaud appare anche nel momento in cui passeggia in giardino, sotto gli occhi di tutti i pensionanti, con i suoi bigodini in bella vista. La loro ostentazione, in analogia, a livello verbale, con un repertorio di frasi banali, che si vogliono romantiche e trasudano sensualità, lascia intravedere allo stesso tempo la mediocrità della donna e la predisposizione all'abbandono:

Le matin, encore en papillotes, elle arrosait ses fleurs elle-même, elle les aimait à l'adoration, disait-elle, le chèvrefeuille et les roses surtout; elle en respirait le parfum d'une manière toute sensuelle. (Flaubert 1910: 15)

La trascuratezza non deriva dall'uso dei bigodini, che, anzi, secondo i manuali, si dovevano tenere fino a mezzogiorno per garantire la messa in piega, ma dal loro mancato occultamento sotto una cuffietta:

Les papillotes, que l'on ne peut ôter en se levant (parce que les cheveux ne tiendraient pas la frisure jusqu'au soir) doivent être cachées sous un bandeau de dentelle ou un bandeau formée par la chevelure. (Celuart 1863, cit. in Perrot 1981: 174)

Cuffietta che, peraltro, Mme Renaud porta anche abitualmente, e che invece viene ritenuto un abbigliamento convenzionalmente accettato («À la tête, se porte habituellement un petit bonnet de batiste»: Perrot 1981: 174):

On la voyait toute la matinée avec un bonnet de nuit coquettement garni de dentelles, mais qui lui cachait ses bandeaux. (Flaubert 1910: 13)

Flaubert tratteggia così l'atteggiamento e le qualità della padrona di casa attraverso la descrizione delle diverse *mises*: per obbedienza o distacco dai canoni delle *bienséances*, esse sono comprese, nella loro valenza indiziaria, sia da Henry che dai suoi compagni. È pur vero che, al contrario delle opere

di maturità, è presente ancora qui il narratore onnisciente, a suggerire il primo giudizio su di lei: «Mme Renaud, du reste, était une excellente femme, une femme charmante, dont les manières maternelles avaient quelque chose de caressant et d'amoureux» (14). Sua è anche una riflessione sull'impossibilità di attribuirle un'età, e un rapido accenno ai pensieri di lei nei momenti di solitudine: «Pendant les longues heures qu'elle passait seule, que de fois ne regardait-elle pas la fleur jaune, en bois d'oranger incrusté sur le palissandre, en pensant très tristement à mille choses que j'ignore!» (*Ibidem*).

Ma il personaggio è normalmente affidato all'interpretazione dei suoi abiti da parte di un impersonale *on*, interprete della visione collettiva dei giovani pensionanti.

È affidato a «*on*», ad esempio, l'affascinato stupore del suo subitaneo cambiamento, quando, nel momento in cui indossa il cappello da passeggio, la donna acquista una figura regale; nello stesso tempo in cui i tacchetti delle scarpe esercitano una seduzione sonora:

Quand elle s'habillait et qu'elle mettait son grand chapeau de paille d'Italie à plume blanche, c'était une beauté royale, pleine de fraîcheur et d'éclat; dans sa marche rapide sa bottine craquait avec mille séductions, elle avait une allure un peu cavalière et virile, mais toujours mitigée cependant par l'expression de sa figure, qui était ordinairement d'une tendresse mélancolique. (*Ibidem*)

Ma di preferenza Mme Renaud è descritta nella sua consuetudine casalinga, quasi sempre in *sarrau*, ossia col copriabito da lavoro. Di per sé il *sarrau* non possiede alcuna valenza erotica, e infatti funziona normalmente come punto di fuga dello sguardo annoiato dei pensionanti chiusi nelle loro camere, punto bianco mobile tra gli alberi del giardino: «Aussi, tout en travaillant dans leurs chambres, les jeunes gens qui regardaient dans le jardin voyaient son sarrau blanc passer çà et là derrière les arbres» (18). Ben diverso dal *sarrau* rosa, allusivo della femminilità e della carne, su cui più tardi si appunta lo sguardo amoroso di Henry, e dove la cintura slacciata si fa segno premonitore del futuro cedimento («Et il se mit à l'aimer, à aimer sa main, ses gants, ses yeux, même quand ils regardaient un autre, sa voix quand elle lui disait bonjour, les robes qu'elle portait, mais surtout celle qu'elle avait le matin, une façon de sarrau rose à larges manches et sans ceinture»: 51). I manuali di bon ton avvertono di tutto il pericolo morale di questa «funeste habitude», su cui non a caso si sofferma lo sguardo dello spettatore maschile:

Car, outre l'embarras qu'elle ne manquerait pas de susciter si une personne devait se présenter à l'improviste, cette mise

comporte un danger moral. Par son négligé même, par les aises qu'elle procure, on prend des funestes habitudes, on ne se lace plus, on se contente de la plus stricte propreté, on néglige la recherche, on fuit toute espèce de gêne. (Perrot 1981: 175)

Sono il grembiule (il *tablier*), e le ali slacciate della cuffia (insieme alle scarpine nere), i soli particolari dell'abbigliamento che Flaubert mostra appunto al lettore, nella scena della prima seduzione, quando Mme Renaud si introduce in camera di Henry. La rarefazione degli oggetti permette di valutarne appieno il potenziale erotico. Attraverso l'assenza di una descrizione dettagliata, Flaubert suggerisce l'intensa emozione dei due che si parlano quasi senza guardarsi. Henry, appoggiato alla scrivania, si gira appena; Mme Renaud si appoggia al piano del caminetto: lei lo sfiora appena con gli occhi: si limita a guardare «ses cheveux et le haut de son front», lui le fissa la mano: «les yeux d'Henry y étaient singulièrement attirés; il descendait, de l'une à l'autre, les deux lignes qui, partant de son poignet, remontaient alternativement entre chaque doigt» (Flaubert 1910: 22).

Soltanto dopo una pausa nella tensione, creata in seguito a un inarcamento della scrittura, che marca una distinzione tra il punto di vista del narratore e quello del personaggio («À quoi pensent-ils donc l'un et l'autre? à peine s'ils se sont parlé qu'ils se taisent déjà, voilà le dialogue interrompu»: *Ibidem*), si visualizzano appunto grembiule e cuffietta, su cui lo sguardo di Henry si arresta. Le ali slacciate sono un invito a indugiare sulla nudità del mento, come verso una zona d'intimità tacitamente offerta: «les pattes de son bonnet sont dénouées et laissent le dessous de son menton à nu» (*Ibidem*). Il grembiule invece acquista un valore erotico nel suo agganciarsi saldamente alla coperta («son tablier de soie s'accrochait à la couverture de laine»: *Ibidem*), sorta di prefigurazione dell'unione dei due.

L'altra immagine in rilievo è costituita dalla scarpina nera che si protende verso il fuoco. Oggetto privilegiato di seduzione, la scarpina rivela altresì, da parte di Mme Renaud, il sentimento di dignità della classe sociale, per cui non considererebbe lecito girare in pantofole:

Croire que les grandes chaleurs [...] permettent de porter des souliers en pantoufles, [...] de prendre des attitudes nonchalantes, immodestes, c'est une erreur des personnes de basse classe ou de mauvaise éducation. (Perrot 1981: 175)

Per tutto il tempo l'abito rimane invece del tutto indistinto, e sarà colto soltanto nel fruscio della rapida fuga («Elle ouvrit la porte prestement, la robe siffla dans le courant d'air, Henry l'entendit descendre en courant et quelque temps après marcher dans sa chambre»: Flaubert 1910: 27).

Flaubert insiste sui medesimi dettagli anche al momento del primo incontro d'amore, quando la donna si reca dopo cena nella camera di Henry. L'abbigliamento sotto osservazione è lo stesso: scarpine e grembiule. In questo caso Flaubert sottolinea addirittura l'assenza di guanti e di cappello, precisazione quasi inutile in un contesto casalingo, e il cui scopo apparente sembra solo quello di confermare l'ufficialità del resto della *mise*:

Elle était dans son costume de tous les jours, avec sa robe brune, son tablier de soie, nu-tête, sans gants. (117)

Ben diversa l'acconciatura in occasione di una cena conviviale, quando Mme Renaud, moglie di un precettore rinomato, si conforma agli abiti delle mogli dei notai:

Quoique en décembre, elle avait mis une robe blanche, tenue invariable des Anglaises et des femmes de notaires de petite ville; une grande pèlerine de dentelles, les bouts croisés par devant lui couvrait les épaules, plus larges que jamais à cause de sa taille qui était plus mince que de coutume. (25)

Con la sua pellegrina bianca, Mme Renaud sembra diventare irraggiungibile, e il suo corpo risulta ugualmente schermato anche al ritorno da una passeggiata, quando Henry contempla avidamente lo stesso guanto bianco estratto dal manicotto, come allusione alla nudità della mano:

Elle ôta ses mains de dedans son manchon, elle était gantée très juste, surtout au poignet. Rien n'est joli comme un étroit gant blanc qui sort d'un gros manchon doublé de rose, tenant un mouchoir brodé bien chiffonné, bien chaud et sentant bon; rien n'est joli comme cela, lecteur, si ce n'est la main elle-même, quand elle est belle. (38)

Eppure, più tardi, uno dei giochi preferiti dei due sarà quello della frenetica messa a nudo, da parte di Henry, del corpo di lei, a partire da una toilette da passeggio estremamente elaborata. Questo gesto, che sembra possedere solo una valenza erotica, in realtà si carica di un valore più ampio. L'amore di Henry è nato infatti indissolubilmente legato all'aspetto ultra domestico della donna, a un'intimità dove i simulacri di classe, forti nelle occasioni pubbliche, sia casalinghe che esterne, sono allentati o scomparsi:

Et il se mit à l'aimer [...], mais surtout [la robe] qu'elle avait le matin, une façon de sarrau rose à larges manches et sans ceinture. (*Ibidem*)

L'esterno è qualcosa che minaccia il loro rapporto, e già infatti l'inizio della fuga in America è intriso per Henry del rimpianto di un'intimità accogliente, perduta forse per sempre. La sua educazione sentimentale ha tutti i connotati della dimensione borghese e rivela l'aspirazione a una pace domestica, dove il ruolo pubblico della donna è assente:

Elle venait. Quelquefois c'était le matin, encore en bonnet de nuit, dans sa robe flottante et sans corsage, avec la fraîche odeur du linge fin, le visage clair, lavé d'eau froide, les mains roses et les pieds dans de petites pantouffles de peau brune recouverte de fourrures. (64)

Significativamente, quando Mme Renaud è costretta a tornare a casa, dal marito, il suo spazio vitale viene ulteriormente ridotto: non potrà più uscire di camera, quindi non avrà più bisogno neppure di abiti:

Madame reste dans sa chambre et M. Renaud lui-même tient l'étude des grands. Émilie n'a plus de belles toilettes, ne va jamais au spectacle, ne reçoit personne. Enfermée toute la journée dans son appartement, à peine si on la voit à l'heure des repas. (311)

La sua riduzione a oggetto indispensabile solo per conformismo sociale non potrebbe essere più totale; infatti appare difficile considerarla la compagna dell'uomo che non ha mai condiviso con lei la sua camera, e ha una vita del tutto autonoma.

Al contrario, l'unico momento in cui Mme Renaud sembra entrare in una dimensione 'più grande' della vita, ma anche allora senza uscire dalle consuetudini borghesi, è quello del ballo, quando, grazie alla musica, al luccichio delle lampade, allo stordimento dei profumi e del cibo, la realtà quotidiana sembra proiettarsi in uno scenario più alto. Nella sua acconciatura da grandi occasioni, la donna appare una divinità<sup>1</sup>, all'interno di uno spazio 'drogato' che aguzza la passione e il desiderio di Henry, alimentati dalla stessa sensualità dei corpi che volteggiano:

Ah! qu'il fait bon valser à cette heure-là, quand les vieilles femmes sont parties, quand on court sur le parquet glissant, entraînant dans ses bras sa danseuse fatiguée, froissant ses den-

---

1 «Henry la contemplait, dans sa robe jaune à reflets dorés. Elle se tenait calme comme une déesse; son visage, un peu pâle aux bougies, avait ce jour-là quelque chose d'extraordinaire, une majesté inaccoutumée, son œil brillait, ses bandeaux luisaient, ses dents éclataient sous ses lèvres, la lumière des lampes traversait la blancheur de son bras nu et coulait comme une onde légère sur le duvet de sa peau. Henry s'approcha d'elle et respira l'odeur qui s'échappait de tout son corps; il se baissa pour lui parler en se penchant sur son épaule, et il se redressa, la joue en feu, échauffée comme par une fournaise» (Flaubert 1910: 80).

telles, humant sa chevelure, toujours tournoyant dans les glaces, sous le feu des lustres, jusqu'à ce qu'un doux malaise vous gagne à regarder ces yeux constamment briller sous les vôtres, à sentir ce même mouvement régulier vous faire palpiter d'accord, dans cette atmosphère toute chaude d'émanations féminines et de fleurs fanées! c'est là souvent que l'amour commence et que le mal de cœur arrive. (81)

Si tratta peraltro di una libertà illusoria, convenzionale e limitata, che non regge di fronte all'altra educazione, quella del conformismo della società del denaro, dove Mme Renaud costituisce rapidamente un intralcio di cui è necessario sbarazzarsi.

L'opposizione tra Henry, pronto a trasformarsi in quel borghese agiato e coi baffi che Flaubert detesta tanto, e Jules, destinato a un ruolo marginale nella provincia profonda, ma portavoce estetico dell'autore, si manifesta in maniera esplicita anche nell'abbigliamento delle donne che li iniziano all'amore.

Lucinde, la giovane di cui Jules si innamora, sorge dal buio interamente avvolta in uno scialle di cachemire a frange rosse, simile alla sciarpa che Elisa Schlesinger aveva dimenticato sulla spiaggia: e la sua mitizzazione appare già in questo dettaglio. Nel suo abito, invece, che si rivela subito dopo, non c'è niente che possa essere ricondotto a una consuetudine sociale; anzi, la scarpina di raso, bianca come i fiori disseminati nell'abito blu, fanno di lei un'apparizione fiabesca, fuori del tempo:

C'était un vieux cachemire, à longues franges rouges, qui lui prenait toute la taille, les bras et le derrière de la tête; elle l'avait ramené ainsi par-dessus son peigne et se tenait immobile, sans rien faire, occupée seulement à regarder le bout de son pied, avec lequel elle battait le sol à petits mouvements saccadés; son soulier de satin blanc bruissait en se rifiant sous sa robe, une robe bleue semée de fleurs blanches, avec un grand falbalas qui partait un peu au-dessous du genou et en indiquait le contour. Elle avait aussi des bas à jour, brodés sur les côtés, et sa chaussure était si mince et si fine qu'on eût presque dit son pied nu et plutôt ganté que chaussé, car il semblait flexible et doux comme une main. (68-69)

In realtà Lucinde è proprio questo: immagine pura, che il ruolo di attrice consegna alla fantasia dello spettatore; sostanza opaca, che non conta per la sua identità, ma per le immagini di sé che induce a sognare, in base alla sensibilità di chi la osserva. E infatti i sogni di Jules non la collocano in un interno borghese, ma fuori della vita, su di un letto d'ebano, ricoperta di



fiori e di diamanti, o adagiata su un'amaca, ondeggiante ai capricci del vento. Per la verginità che le suppone, «Jules [...] la dégageait de toute la matérialité de la vie, sans lui supposer ni boyaux dans le ventre ni cors aux pieds, et la posait au septième ciel, sur des nuages frangés d'or». D'altronde, fin dalla prima lettera ad Henry, Jules tende alla dicotomia tra la cupa banalità del quotidiano, per di più di provincia, impostogli dal padre, e l'aspirazione a una vita aperta alla poesia e all'arte, di cui il sogno della donna è parte integrante:

Ah! Henry, qu'elle est belle la vie d'artiste, cette vie toute passionnée et idéale, où l'amour et la poésie se confondent, s'exaltent et se ravivent l'une de l'autre, où l'on existe tout le jour avec de la musique, avec des statues, avec des tableaux, avec des vers. (9)

Per questo non conta la vera natura di Lucinde, ma il suo essere ideale: e così l'abito è al di fuori della realtà.

Anche la futura moglie di Henry non sarà una persona, ma un simulacro: questa volta non della poesia, però, ma della società del denaro. Non possiede neppure un nome per rivestirla: il suo solo abito è lo status sociale, quello di nipote di un ministro. Il vestito di nozze sarà invece costituito dalla dote, e la avvolgerà tutta, come lo scialle di Lucinde, rendendo ugualmente indistinto il suo volto e il suo essere; la sola cosa che importa di lei è la capacità di assicurare ricchezza e potere:

Savez-vous qu'Henry va faire un riche, un puissant, un superbe mariage? Il épouse la nièce d'un ministre, celui dont le fils est son ami; on lui assure deux cent mille francs de dot, il en aura autant plus tard. Le voilà donc presque dans l'opulence et déjà dans l'illustration; avant quatre ou cinq ans, il sera député, et une fois député où s'arrêtera-t-il? (315)

A questo punto le due educazioni sentimentali sono concluse, e definitivamente divaricate, come le vite dei due protagonisti. Henry ritornerà a un'intimità borghese, da cui, per censo, saranno banditi *sarrau* e *tablier*, ma che si può intravedere analoga nelle dinamiche a quella di M. Renaud e, più ancora, del padre. La madre di Henry, infatti – anonima, non vista, non guardata – può solo permettersi di assentire sempre alle opinioni del marito, esaurendo e assolvendo in questo il suo ruolo di moglie e di madre. Jules, deluso e ferito, proietterà ancora più nel sogno la sua donna ideale, consegnandola, come il proprio autore, allo spazio dell'arte.

## RIFERIMENTI BIBLIOGRAFICI

- Celuart M., 1863, *Nouveau Manuel complet de la bonne compagnie ou guide de la politesse et de la bienséance*, Paris, Doret.
- Flaubert G., 1910, *L'Éducation sentimentale de 1845*, in *Œuvres de jeunesse*, t. 3, Paris, Conard.
- , 1964, *Œuvres complètes*, t. 1, Paris, Seuil 1964.
- , 2001a, *Mémoires d'un fou*, in *Œuvres de jeunesse – Œuvres complètes*, Paris, Gallimard (Bibliothèque de la Pléiade, 79).
- , 2001b, *Novembre*, in *Œuvres de jeunesse – Œuvres complètes*, Paris, Gallimard (Bibliothèque de la Pléiade, 79).
- 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*, Milano, t. II.2, Vita e Pensiero: 889-906.
- Perrot Ph., 1981, *Les dessus et les dessous de la bourgeoisie au XIX<sup>e</sup> siècle*, Paris, Fayard.
- Richard J.-P., 1969, *La Creazione della forma*, Milano, Rizzoli.



## SYMPTÔME DU GOÛT DE L'IDÉAL: LES VÊTEMENTS D'À REBOURS

Marco Modenesi

UNIVERSITÀ DEGLI STUDI DI MILANO

Même si des Esseintes se livre, comme l'a relevé Micheline Besnard-Coursodon, à ce qu'on pourrait définir comme «le fantasme de l'habillement» (1978: 53), qui frappe chaque sphère de son univers où «tout n'est que vêture, tapisserie, reliure, couverture» (*Ibidem*), *À rebours* accorde un espace limité aux vêtements.

L'isolement dans lequel vit des Esseintes fait de manière qu'un nombre extrêmement exigü de figures humaines – de représentants de la société, du monde que des Esseintes, à partir d'un moment donné de sa vie, éloigne de manière systématique de lui – traverse les pages du roman. Et assez rarement, lorsque ces figures apparaissent, le narrateur s'attarde sur leur portrait physique ou, moins encore, sur leurs vêtements.

C'est ainsi qu'une frêle attention est réservée à ceux qui ne sont, après tout, que de rares figurants: «[les] gens costumés» (Huysmans 1990: 106), que des Esseintes aperçoit en parcourant le hameau de Fontenay à la recherche d'une maison; le dentiste-charlatan chez qui il se rend, tenaillé par la douleur, et qui lui apparaît comme «un terrible grenadier, vêtu d'une redingote et d'un pantalon noirs» (138); le cocher – «homme au pantalon noisette et au gilet rouge» (235) – qui doit l'amener à la gare lorsqu'il décide de se rendre à Londres, et, au moment tragique de la fin du livre, «des hommes coiffés d'un lampion, avec des joues rasées et une mouche sous la lèvre» (349) qui viennent chercher les affaires de des Esseintes, obligé à déménager malgré lui.

D'autres figures, qui apparaissent dans des mouvements remémoratifs du duc, et qui relèvent de l'époque où il habite encore Paris, élargissent sobrement ce paysage humain. Une attention minimale est ainsi attribuée au «drap de [la] casquette» (164) d'Auguste Langlois, le garçon que des

Esseintes se propose de transformer en assassin et qu'il introduit, à ce propos, dans le salon de Madame Laure. Si la version définitive d'*À rebours* se limite à relever, ici, les «peignoirs» (*Ibidem*) des jeunes prostituées qui enveloppent les genoux de «l'enfant» (*Ibidem*), l'une des versions précédentes de ce chapitre s'arrête davantage sur la toilette des «filles du salon» (Huysmans 2011: 174): «5 femmes, en bas de soie, en petite chemise de satin rose et bleu pâle» (*Ibidem*), dans une sorte de vague persistance de l'attitude naturaliste qui a souvent privilégié le portrait de la 'fille', et qui se dissipe ultérieurement lorsque la 'somme' du Symbolisme-Décadentisme prend sa forme la plus mûre.

La dernière figure qui appartient à l'époque parisienne de des Esseintes, et que connaît le lecteur, est celle du jeune homme, rencontré par hasard «près des Invalides» (Huysmans 1990: 212), avec qui le duc instaure «une défiante amitié qui se prolongea durant des mois» (213) et qui le laisse «douloureusement satisfait» (*Ibidem*). Dans le chapitre d'*À rebours* qui semble inventorier les facettes des amours 'autres' que des Esseintes a connues dans le passé (l'androgynie avec Miss Urania, les fantaisies un peu malsaines qu'assure pendant quelques temps la ventriloque, l'homosexualité avec ce jeune homme), la mémoire du duc ramène au présent des figures d'autrefois. L'évocation de l'aspect du jeune homme est certainement moins bizarre que celle de Miss Urania ou de l'artiste de café-concert, mais, par la description de son aspect physique, elle se propose de dresser le portrait de celui qui incarne l'ultime éloignement de la norme érotique<sup>1</sup>:

Il paraissait échappé du collège, était pauvrement vêtu d'un petit veston de cheviote lui étreignant les hanches, dépassant à peine la chute des reins, d'une culotte noire, collante, d'un col rabattu, échancré sur une cravate bouffante bleu foncé, à vermicelles blancs, forme La Vallière. Il tenait à la main un livre de classe cartonné, et il était coiffé d'un melon brun, à bords plats. (Huysmans 1990: 213)

Le portrait du jeune homme s'attarde, dans un agencement d'écriture réaliste, aussi (mais non seulement) sur ses vêtements, qui suggèrent sa pauvreté, et même sa banalité, mais qui servent, en effet, de simple accompagnement aux traits de sa figure («pâle et tirée», aux «grands yeux humides, aux paupières cernées de bleu», *Ibidem*), expression «troublante» (*Ibidem*) d'un épuisement physique, d'une langueur lymphatique qui s'ajoute aux chemins que des Esseintes emprunte pour essayer d'«échapper aux vulgarités du monde, de s'abîmer, loin des usages vénérés, dans d'originales extases» (214).

Par ailleurs, au-delà de ces quelques exemples, on ne peut oublier que des Esseintes, avant de s'installer dans la thébaïde raffinée de Fontenay-aux-

1 Cf. Borie (1992).

Roses, et donc à une époque où il se reconnaît encore comme un dandy – ayant, en tant que tel, nécessairement besoin d'un public qui l'observe, d'un spectateur qui le regarde, d'un bourgeois qu'il puisse étonner –, assure une grande attention à la composition de sa toilette personnelle, comme en témoigne la présence, chez lui, de «ses fournisseurs», auxquels il adresse, de manière impérieuse et littéralement *ex-cathedra*, sa vision de la mode:

Il montait dans une chaire magistrale et prêchait le sermon sur le dandysme, adjurant ses bottiers et ses tailleurs de se conformer [...] à ses brefs en matière de coupe. (89)

Dans «le plaisir d'étonner et la satisfaction orgueilleuse de ne jamais être étonné» (Baudelaire 1976: 710), c'est le regard d'autrui qui, comme ce statut le demande, le sacre dandy:

Il s'acquit la réputation d'un excentrique qu'il paracheva en se vêtant de costumes de velours blanc, de gilets d'orfroï, en plantant, en guise de cravate, un bouquet de Parme dans l'échancrure décolletée d'une chemise, en donnant aux hommes de lettres des dîners retentissants. (Huysmans 1990: 89)

Les étoffes et la couleur de la toilette de des Esseintes, en opposition à l'habit noir que normalement caractérise le bourgeois élégant au XIX<sup>e</sup> siècle, font partie de ces «vêtements anormaux» (90) (c'est-à-dire en dehors de la norme, extra-ordinaires), de ces «extravagances» (*Ibidem*) qu'il abandonne, pourtant, au moment où il considère que l'aventure du dandysme parvient à son épuisement.

À l'originalité de cette tenue contribue le «bouquet de Parme»<sup>2</sup>, qui orne ici l'échancrure d'une chemise et qui, dans le manuscrit d'*À rebours*, complétait, en guise de cravate, une tenue de bal<sup>3</sup>, tenue suggérant que le des Esseintes de cette époque fréquente encore le monde et la société, à laquelle il offre ces «dîners retentissants», comme le 'repas de deuil', véritable symphonie en noir, où les servantes sont «des négresses nues, avec des mules et des bas en toile d'argent<sup>4</sup>, semée de larmes» (Huysmans 1990: 90).

Un changement, cependant, se produit au moment où des Esseintes décide «de se blottir, loin du monde, de se calfeutrer dans une retraite» (85). Celle-ci va lui assurer la possibilité d'entreprendre une quête systématique de l'Artificiel<sup>5</sup>, au plus haut degré, afin d'échapper – d'après la leçon de

2 Sur le succès de la violette de Parme à la fin du XIX<sup>e</sup> siècle, cf. les «Notes de commentaire» à Huysmans (2011: 406).

3 Cf. Huysmans (2011: 69)

4 Choix qui remplace, par une plus élégante sophistication, les bas «de soie noire» du manuscrit (Huysmans 2011: 69).

5 Je me limite, ici, à rappeler que tout le meublement de la maison de Fontenay, unique

l'anthropologie baudelairienne<sup>6</sup> – à la Nature («la nature a fait son temps», Huysmans 1990: 103), soumise à l'action destructrice du Temps et, pour cette raison, source du *spleen*, malaise métaphysique auquel tout homme baudelairien cherche à se soustraire, dans sa quête de l'Idéal. Une quête qui correspond à la «fièvre d'inconnu» (211) que des Esseintes est loin d'ignorer: «Il faut donc, selon moi, se jeter résolument dans l'artificiel pour essayer [de goûter] des impressions nouvelles, puisque la nature est tarie», Huysmans 2011: 92).

La disparition de la société dans la vie des Esseintes ne s'accompagne pourtant pas à une disparition des vêtements dans le roman.

Seuls deux figures occupent, sans vraiment le partager, le même espace de Des Esseintes à Fontenay: «deux vieux domestiques» (Huysmans 1990: 97), un ménage qu'il fait venir du château de Lourps, qui avait appartenu à sa famille. Le lecteur ne saura pratiquement rien de ce couple qui doit s'occuper de «nettoyer les chambres et d'aller aux provisions» (*Ibidem*), pour ce qui est du mari, et «de préparer la cuisine» (*Ibidem*), pour ce qui est de la femme.

Le couple habite le premier étage de la maison de des Esseintes, espace séparé de celui que le duc occupe et façonne dans le même bâtiment et que rien, d'aucune manière ne doit pénétrer. Ainsi, afin d'assurer son isolement étanche (sonore, aussi), des Esseintes non seulement fait «placer des tambours le long des portes bien huilées et matelasser leur plancher de profonds tapis de manière à ne jamais entendre le bruit de leurs pas, au-dessus de sa tête» (*Ibidem*), mais oblige le couple «à porter d'épais chaussons de feutre» (*Ibidem*).

De même, des Esseintes s'arrange afin que l'ombre de la femme ne lui soit pas «hostile» lorsqu'elle ne peut éviter de traverser les carreaux de ses fenêtres:

Il lui fit fabriquer un costume en faille flamande, avec un bonnet blanc et large capuchon, baissé, noir, tel qu'en portent encore, à Gand, les femmes du béguinage. L'ombre de cette coiffe passant devant lui, dans le crépuscule, lui donnait la sensation d'un cloître, lui rappelait ces muets et dévots villages, ces quartiers morts, enfermés et enfouis dans le coin d'une active et vivante ville. (98)

Les vêtements (les silencieux chaussons du couple) contribuent, donc, à ériger la frontière qui doit isoler l'intérieur de des Esseintes de l'extérieur, à renforcer le barrage qui sépare le lieu de l'Artificiel et celui de la Nature, de manière que rien ne rende vaine l'action de des Esseintes.

---

sujet du roman, se fait selon les lois de l'Artificiel. Cf., à ce propos, Nissim (1980: 152-167 en particulier).

6 Pour l'exposition de l'anthropologie baudelairienne, cf. Cigada (1992).

De même, pour qu'un élément de la sphère naturelle (l'extérieur) pénètre dans la sphère artificielle (l'intérieur) sans la perturber (et, donc, sans anéantir la quête de l'Absolu que seul l'Artificiel<sup>7</sup> peut seconder), il est indispensable qu'il se conforme à un procédé d'artificialisation<sup>8</sup>. C'est ainsi que l'ombre de la vieille servante cesse d'être ce qu'elle est pour devenir la suggestion impalpable d'une béguine flamande, figure du silence par excellence, comme en témoignera toute l'œuvre de Georges Rodenbach, renforçant, par cela, l'atmosphère d'isolement («béguinage», «cloître») que des Esseintes demande à la retraite de Fontenay.

L'esthète qu'est des Esseintes, par ailleurs, témoigne d'un goût extraordinaire pour les arts, y compris la peinture contemporaine. À côté des tableaux d'Odilon Redon, on retrouve chez lui «deux chefs-d'œuvre» (141) de Gustave Moreau; une *Salomé* et *L'Apparition*.

Le roman consacre plusieurs pages à l'évocation des sujets de ces tableaux, même avec un remarquable intérêt pour l'habillement des figures qu'on y admire.

Au-delà du «Tétrarque Hérode [...] coiffé d'une tiare» et dont la «longue barbe flottait comme un nuage blanc sur les étoiles en pierreries qui constellaient la robe d'orfroi plaquée sur sa poitrine» (142) et de l'eunuque à la «tunique bariolée d'orange» (143), qui suggèrent la richesse, un peu suffocante, de cette mode d'antan, c'est sur les différentes figures de Salomé que converge l'attention:

Sur la moiteur de sa peau les diamants attachés, scintillent; ses bracelets, ses ceintures, ses bagues, crachent des étincelles; sur sa robe triomphale, couturée de perles, ramaqué d'argent, lamée d'or, la cuirasse des orfèvreries dont chaque maille est une pierre, entre en combustion, croise des serpenteaux de feu, grouille sur la chair mate, sur la peau rose thé, ainsi que des insectes splendides aux élytres éblouissants, marbrés de carmin, ponctués de jaune aurore, diaprés de bleu d'acier, tigrés de vert paon. (*Ibidem*)

Elle est presque nue: dans l'ardeur de la danse, les voiles se sont défaits, les brocarts ont croulé; elle n'est plus vêtue que de matières orfévries [sic] et de minéraux lucides; un gorgerin lui serre de même qu'un corselet la taille; et [...] un merveilleux joyau darde des éclairs dans la rainure de ses deux seins; plus bas, aux hanches, une ceinture l'entoure, cache le haut des cuisses que bat une gigantesque pendeloque où coule une rivière d'es-carboucles et d'émeraudes. (147)

7 Cf. Nissim (1992).

8 Cf. Modenesi (1992).



Sans qu'on insiste ici sur le détail des «sommptueuses et chimériques robes» (145) (tissus d'orfèvreries, brocarts, orfrois) qu'habillent Salomé (et, au passage, Hérode aussi) ou sur les bijoux (diamants, perles, escarboucles, émeraudes), les métaux précieux (argent, or) et d'autres accessoires (bracelets, ceintures, bagues, pendeloques, bijoux) d'un raffinement rare qui parachèvent son accoutrement, il est évident que si ces descriptions étalent le luxe et la volupté intoxiqués qui caractérisent l'ambiance des tableaux de Moreau, l'*ekphrasis* du narrateur d'*À rebours*, qui met en évidence ce qui charme effectivement le regard de des Esseintes, impose, sur tout autre élément, la figure de la femme typique du symbolisme, la *femme artificielle*<sup>9</sup>.

L'habillement de Salomé apporte, alors, son concours fondamental à la création d'une femme artificielle, «raggelata nei metalli e nel trucco, [...] irrigidita in strane e lussuosissime armature» (Nissim 1992: 92), qui se convertit ainsi en *femme fatale*. Et il est facile aussi de reconnaître dans cela l'enseignement de Baudelaire concernant la femme, qui ne peut être appréciée que lorsqu'elle se fait manifestation d'artificiel: «il faut qu'elle étonne, qu'elle charme; idole, elle doit se dorner pour être adorée. Elle doit donc emprunter à tous les arts les moyens de s'élever au-dessus de la nature» (Baudelaire 1990: 717).

Et si un élément d'habillement parvient à artificialiser la figure féminine, ce même type d'élément opère aussi, de manière discrète, mais indéniable, un processus identique en sens inverse: la féminisation d'un objet artificiel.

Voilà donc que, lorsque des Esseintes songe à «un être inanimé et factice», fabriqué par l'homme, «qui [...] vaut amplement [la femme], au point de vue de la beauté plastique» (Huysmans 1990: 104), il n'hésite pas, en évoquant «les deux locomotives adoptées sur la ligne du chemin de fer du Nord» (*Ibidem*), à apprécier, certes, les «reins trapus, étranglés dans une cuirasse en fonte» de l'Engherth (*Ibidem*)<sup>10</sup>, mais surtout à savourer la Crampton, «une adorable blonde» dont il souligne «la grande taille frêle, emprisonnée dans un étincelant *corset de cuivre*» (*Ibidem*)<sup>11</sup>, qui, de manière fort significative, remplace l'«armature de cuivre» d'une première ébauche (Huysmans 2011: 90).

Le narrateur d'*À rebours* s'attarde aussi sur l'accoutrement de deux autres figures qui alimentent «les sombres folies d'un cauchemar» (Huysmans 1990: 194) dont des Esseintes est la victime dans sa maison de Fontenay. Les vêtements entrent ici en jeu pour mieux caractériser deux personnages qui, encore une fois, ne relèvent pas d'une humanité concrète.

Dans le premier cas, Huysmans semble choisir une composition qui se module sur la rupture de l'axe syntagmatique, afin de suggérer l'atmosphère qui domine dans cette parenthèse onirique. La première figure est celle qui se présente au début du cauchemar: une femme inconnue, «efflanquée, avec des cheveux filasse, une face de bouledogue, des points de son sur les

9 Cf. Nissim (1992: 92).

10 C'est moi qui souligne.

11 C'est moi qui souligne.

joues, des dents de travers lancées en avant sous un nez camus» (195). Les vêtements de cette créature monstrueuse – qui éloigne encore une fois la femme de la norme naturelle – s'accordent à la hideur et à l'incohérence grotesque de sa physionomie: «Elle portait un tablier blanc de bonne, un long fichu écartelé en buffleterie sur la poitrine, des demi-bottes de soldat prussien, un bonnet noir orné de ruches et garni d'un chou» (*Ibidem*).

Dans l'autre cas, l'auteur choisit une composition qui s'appuie sur la cohésion sémantique. La seconde figure qui apparaît – la bouleversante incarnation de la Grande Vérole – suscite l'horreur chez des Esseintes: «figure ambiguë, sans sexe, [...] verte» (*Ibidem*), ouvrant «dans des paupières violettes, des yeux d'un bleu clair et froid, terribles» (*Ibidem*). Les «boutons [qui] entour[ent] sa bouche» (*Ibidem*) insistent sur son abominable laideur, mise en relief davantage par les quelques traits concernant les habits qui complètent cette «épouvantable vision» (196): «des bras de squelette [...] sortaient de manches en haillons, tremblaient de fièvre, et les cuisses décharnées grelotaient dans des bottes à chaudron, trop larges» (195).

Pour compléter ce tour de l'univers vestimentaire d'À rebours, il nous reste à remarquer que rares s'avèrent aussi les renseignements sur l'habillement de des Esseintes à Fontenay.

On le surprend, plongé dans la lecture d'un vieil in-quarto, «enfoncé dans un vaste fauteuil à oreillettes, les pieds sur les poires en vermeil des chenets, les *pantoufles* rôties par les bûches» (161)<sup>12</sup> qui brûlent dans la cheminée; on sait que, pendant la détérioration progressive de sa santé, des Esseintes «gonflait, étouffait, ne pouvait plus, après chaque tentative de repas, supporter une *culotte* boutonnée, un *gilet serré*» (182) et que la névrose lui ôte toute possibilité de résister à la «chaleur torride» (277) de la saison et les abondantes sueurs que son anémie lui inflige sont témoignées par «la *chemise collée au dos trempé*» (278)<sup>13</sup> du duc souffrant.

Une seule fois – de manière, donc, exceptionnelle –, le roman attache une attention inhabituellement détaillée à la mise de des Esseintes et c'est à l'occasion de son pseudo-voyage pour Londres.

Le duc vient de se rétablir d'une des crises par lesquelles la névrose parfois le terrasse et surtout qui scandent, à partir de la moitié du roman, l'itinéraire qui condamne le projet de des Esseintes – chercheur d'absolu sur les chemins de l'artificiel – à l'échec, selon une trajectoire analogue à celle que dessine le «Bateau ivre» rimbaldien.

Malgré un temps atroce, des Esseintes annonce à ses serviteurs – à la grande surprise du lecteur qui a appris à considérer des Esseintes comme le maître inamovible de son logis – d'apprêter ses malles pour un long voyage.

Le paysage des lieux qui entourent la maison de Fontenay va, alors, des «fleuves de suie» qui roulent «au travers des plaines grises du ciel» (232) à

12 C'est moi qui souligne.

13 C'est moi qui souligne.

la brume d'eau qui enveloppe la campagne lorsque des Esseintes prend la grande décision de son départ, une pluie «fine, pénétrante, aiguë» (*Ibidem*) qui engendre «un jour livide» (*Ibidem*) où toutes les couleurs se fanent. C'est juste à ce moment que le narrateur nous signale que le duc réclame ses vêtements à son vieux domestique (qui souligne l'état déplorable des conditions atmosphérique par un soupir, «Quel temps!»), et spécialement «un complet jadis commandé à Londres» (*Ibidem*):

Pour toute réponse des Esseintes se frotta les mains, et s'installa devant une bibliothèque vitrée où un jeu de chaussettes de soie était disposé en éventail; il hésitait sur la nuance, puis, rapidement, considérant la tristesse du jour, le camaïeu morose de ses habits, songeant au but à atteindre, il choisit une paire de soie feuille-morte, les enfila rapidement, se chaussa de brodequins à agrafes et à bouts découpés, revêtit le complet, gris-souris, quadrillé de gris-lave et pointillé de martre, se coiffa d'un petit melon, s'enveloppa d'un mac-farlane bleu-lin et, suivi du domestique qui pliait sous le poids d'une malle, d'une valise à soufflets, d'un sac de nuit, d'un carton à chapeau, d'une couverture de voyage refermant des parapluies et des cannes, il gagna la gare. (232-233)

Le jeu des élégantes chaussettes de soie de des Esseintes est disposé en éventail dans une «bibliothèque vitrée», qui remplace le « tiroir » (Huysmans 2011: 260) d'une version précédente afin de mieux suggérer le statut d'objet d'art dont se parent ces compléments d'habillement chez le duc. De même, on ne peut ignorer, au passage, que si des chaussettes sont disposées dans une bibliothèque vitrée, chez des Esseintes des murs sont reliés comme des livres<sup>14</sup> et les vitres de ses croisées 'se vêtent' de rideaux<sup>15</sup>, selon des intersections analogiques qui intéressent tout aspect de l'univers de l'homme baudelairien.

Et donc, on ne sera pas étonné que ce maître de l'analogie – qui crée l'orgue-à-bouche<sup>16</sup> ou qui fait de la synesthésie un principe d'ameublement comme en témoignent, par exemple, les niches tapissées de son premier salon<sup>17</sup> –, pour choisir ses chaussettes considère la tonalité monochrome de ses habits qui s'accorde par sa morosité («camaïeu morose») à la «tristesse du jour», engendrée par les mauvaises conditions du temps. La tonalité de brun de la couleur des chaussettes, par ailleurs, semble s'harmoniser avec l'atmosphère du jour plutôt par le signifiant («feuille-morte») qui l'identifie – et qui relève de la constellation sémantique automnale qui caractérise ces pages – que par son effective nuance chromatique.

14 Cf. Huysmans (1990: 94).

15 Cf. Huysmans (1990: 95).

16 Cf. Huysmans (1990: 132-136).

17 Cf. Huysmans (1990: 89).

Dans le but de définir le parcours mental – toujours emprunté aux processus de l'analogie – du choix vestimentaire de des Esseintes, le narrateur introduit une incise fortement significative: «songeant au but à atteindre». Le but à atteindre par le choix des chaussettes est celui d'assortir, par le principe des correspondances, ses vêtements à l'atmosphère du jour: les teintes mornes et sombres de la journée demandent alors des nuances d'habillement qui jouent sur le gris (gris-souris, gris-lave, jusqu'au pelage châtain foncé de la martre). Pour son voyage londonien, des Esseintes s'enveloppe enfin d'un (justement britannique) macfarlane, en accord subtil et discret avec les tonalités des gris du complet: une version précédente du texte, qui choisit «bleu d'ardoise» (Huysmans 2011: 261), aide à mieux comprendre ce à quoi Huysmans semble songer par le «bleu-lin» de la version définitive.

Ainsi habillé, des Esseintes se rend, dans l'attente de l'horaire du départ de son train, à la Bodéga – «une boutique anglaise où les [l']on dégustait [bu-vait] les vins du Portugal et de l'Espagne» (275) –, où «tout autour de lui, des Anglais foisonnaient» (Huysmans 1990: 240) dont le regard du narrateur relève aussi quelques détails concernant leurs vêtements:

Des dégaines de pâles clergymen, vêtus de noir de la tête aux pieds, avec des chapeaux mous, des souliers lacés, des redingotes interminables constellées sur la poitrine de petits boutons, des mentons ras, des lunettes rondes, des cheveux grasseux et plats. (241)

La vue d'ensemble s'appuie ouvertement sur le cliché et permet à des Esseintes, un peu étourdi par le bavardage des Anglais, de les remplacer par les personnages des romans de Dickens d'où, d'ailleurs, il tire sa 'connaissance' de Londres et des atmosphères des contes d'Edgar Poe qui se superposent, à tout niveau, à la réalité parisienne.

Il est bien connu que tout le chapitre met en œuvre un déplacement londonien qui ne se fera que par l'imagination de des Esseintes. Et dans le processus mental qui, chez le duc, de manière subtile mais inexorable, remplace le paysage urbain de Paris par celui de Londres, la visite à la taverne de la rue d'Amsterdam joue un rôle important.

En attendant son dîner, commandé à «un jeune homme en habit noir» comme il convient à un serveur, «qui s'inclina jargonnant des mots incompréhensibles» (243), des Esseintes contemple les autres clients, «tous des insulaires» (*Ibidem*), comme à la Bodéga. C'est à la fin de son copieux repas qu'il pose son regard sur leur habillement aussi:

Tous étaient vêtus de cheviote grise, réglée de jaune nankin et de rose de papier buvard. Il jeta un regard ravi sur ses habits dont la couleur et la coupe ne différaient pas sensiblement de celles des

autres, et il éprouva le contentement de ne point détonner dans ce milieu, d'être, en quelque sorte et superficiellement, naturalisé citoyen de Londres. (245)

Comme le relève le duc, sinon la matière (la martre du complet de des Esseintes témoigne indiscutablement de sa richesse), la coupe et les couleurs (jouant encore une fois sur le gris, accompagné de nuances de jaune ou de rose décidément atténuées) des vêtements du duc lui permettent de ne pas détonner, autrement dit de s'accorder, de s'harmoniser avec ce milieu et devenir ainsi, en surface, londonien.

Ses vêtements lui assurent la possibilité de quitter l'espace parisien et contribuent ainsi de manière active à la tentative d'accomplissement du projet qui est à la base du voyage pour Londres: «se dérober au présent» (235), pour satisfaire «l'envie d'éprouver des sensations neuves et d'échapper ainsi aux épuisantes débauches de l'esprit s'étourdissant à moudre à vide» (*Ibidem*)<sup>18</sup>, projet qui n'est, pour le lecteur attentif, que la énième variation des tentatives de s'arracher au *spleen*, de satisfaire cette «fièvre d'inconnu» (*Ibidem*) qu'on a déjà rappelée et que des Esseintes n'hésite pas à reconnaître comme son mal le plus profond.

C'est cela surtout qui est à la base du «contentement» qu'éprouve des Esseintes et nous permet de mieux comprendre et de mieux définir «le but à atteindre» auquel il songeait au moment de choisir les vêtements pour son voyage: ses vêtements s'avèrent l'un des artifices fondamentaux qui doivent contribuer à parachever l'une des manœuvres – le voyage pour Londres est avant tout cela – pour se soustraire à l'état de *spleen* de la part de l'homme baudelairien qu'est le duc, à qui «le mouvement [...] paraissait d'ailleurs inutile et l'imagination [...] semblait pouvoir aisément suppléer à la vulgaire réalité des faits» (101).

Ce bref itinéraire vestimentaire à l'intérieur d'À rebours permet, à ce point, d'avancer quelques réflexions de synthèse.

Les passages d'À rebours qui destinent plus d'attention aux habits concernent souvent des figures qui n'appartiennent pas au présent de des Esseintes; en effet, l'isolement que le duc choisit se prête mal à l'évocation de ceux qui relèvent de ce qu'il fuit: la société, le monde, la contingence. C'est ainsi que le roman fait enregistrer des personnages qui relèvent des souvenirs du passé, de la transcription de la dimension onirique ou de l'*ekphrasis*, comme la représentation verbale d'un tableau.

Pour ce qui est des quelques figurants qui percent dans les pages du roman, l'attention – dont l'ampleur ne peut qu'être presque insignifiante –

---

18 On retrouve ici, dans tout autre contexte et suivant d'autres chemins, ce qu'exprimait, de manière exemplaire, le dialogue flaubertien entre la Chimère et le Sphinx que des Esseintes fait jouer à la ventriloque: «Je cherche des parfums nouveaux, des fleurs plus larges, des plaisirs inéprouvés» (Huysmans 1990: 211).

au vêtement n'est qu'un simple indice à vague coloration mimétique. Dans tous les autres cas, les seuls vraiment significatifs, comme on vient de le voir, le vêtement s'avère systématiquement un moyen au service d'un dessein bien défini: celui d'épater le bourgeois de la part du dandy, à une époque désormais révolue, mais surtout et avant tout celui de participer, de manière essentielle et active, au projet métaphysique que le duc met en place à partir du moment de son départ de Paris, dans sa maison de Fontenay.

Les vêtements contribuent, alors, à l'isolement étanche de l'intérieur des Esseintes, indispensable pour entreprendre le chemin de l'artificiel; ils concourent aux multiples modalités d'artificialisation de la femme; ils se font véhicule et traduction de l'analogie universelle.

Dans ce sens, le vêtement se révèle «vettore metaforico cui è demandato il compito di tradurre una intera *Weltanschauung*, una compiuta visione del mondo» (Nissim 2006: 341), la vision que Baudelaire a confiée aux *Fleurs du Mal* et dont des Esseintes est l'une des expressions les plus accomplies.

Dans la quête métaphysique qu'entame le héros d'À rebours, les vêtements sont alors, à la fois, l'un des chemins qui s'aventurent au-delà de la frontière de la contingence, l'un des fabuleux subterfuges<sup>19</sup> qui s'évertuent à satisfaire son «besoin d'échapper à l'horrible réalité de l'existence» (211), mais aussi, en parfaite harmonie avec la lecture baudelairienne de la mode, «un symptôme du goût de l'idéal» (Baudelaire 1990: 716), de l'«idéal inasouvi» (Huysmans 1990: 211) qui hante des Esseintes.

## RÉFÉRENCES BIBLIOGRAPHIQUES

- Baudelaire Ch., 1976, *Le Dandy*, in *Œuvres complètes*, t. 2, C. Pichois (ed.), Paris, Gallimard («Bibliothèque de la Pléiade»).
- , 1990, *Éloge du maquillage*, in *Œuvres complètes*, t. 2, C. Pichois (ed.), Paris, Gallimard («Bibliothèque de la Pléiade»).
- Besnard-Coursodon M., 1978, «À Rebours»: *le corps parlé*, «Revue des Sciences humaines» 170-171: 52-58.
- Borie J., 1992, *Huysmans. Le diable, le célibataire et Dieu*, Paris, Grasset.
- Cigada S., 1992, *Charles Baudelaire: antropologia e poetica*, in S. Cigada (ed.), *Il simbolismo francese*, Carnago, SugarCo: 31-74.
- Huysmans J.-K., 1990, *À rebours*, Paris, Gallimard («Folio»).
- , 2011, *À rebours. Édition du manuscrit*, B. Montmorillon-Boutron (ed.), Paris, Garnier («Classiques»).
- Modenesi M., 1992, *Nuove idee, nuove forme: aspetti strutturali del romanzo decadente*, in S. Cigada (ed.), *Il simbolismo francese*, Carnago, SugarCo: 163-186.

19 Cf. Huysmans (1990: 228).

- Nissim L., 1980, *Storia di un tema simbolista. Gli interni*, Milano, Vita e Pensiero.
- , 1992, *L'artificiale come via verso l'assoluto*, in S. Cigada (ed.), *Il Simbolismo francese*, Carnago, SugarCo: 75-133.
- , 2006, *Abbigliamento e arredamento fra simbolismo e naturalismo*, in A. Brudo-L. Grasso (eds.), *À la croisée des chemins. Miscellanea di studi per Anna Maria Rubino*, Fasano, Schena: 341-359.

## PREMIÈRES ROBES DE BAL

Alain Montandon

UNIVERSITÉ CLERMONT AUVERGNE – CELIS

Les grands bals furent pendant le XIX<sup>e</sup> siècle un fort moment de la vie mondaine<sup>1</sup>. Si les hommes apparaissent dans le fameux costume noir, les femmes en revanche y déploient tout un luxe dans l'habillement, une recherche dont les journaux de mode de l'époque se font amplement l'écho. Ce qui nous intéresse ici dans une perspective sociopoétique sont les représentations qui sont associées à la robe de bal. L'analyse des représentations sociales impliquent un travail sur l'imaginaire social, prenant en compte le contenu explicite et implicite des textes, qui sont d'une part la construction et la systématisation des pratiques sociales existantes, mais aussi leur idéalisation (notamment grâce à des systèmes métaphoriques). Le fonctionnement de la représentation sociale a deux faces, l'objectivation et l'ancrage, que Maisonneuve et Moscovici ont bien étudiées. Autrement dit la représentation comporte à la fois un système de connaissance et un versant pratique qui se conditionnent mutuellement.

La représentation se situe dans un contexte actif. Il n'y a pas de coupure donnée entre un univers extérieur et l'univers intérieur de l'individu ou du groupe. Sujet et objet ne sont pas foncièrement hétérogènes dans leur champ commun. La représentation est en ce sens une action interne au sujet d'un univers par rapport auquel elle se situe. Et cette action de représentation a dans sa démarche cognitive et normative une finalité organisatrice qui vise à donner sens au comportement, à l'intégrer dans un réseau de relations où il est lié à son objet.

En tant que phénomènes les représentations sociales se présentent donc sous des formes variées, plus ou moins complexes: images qui condensent

---

1 Voir à ce sujet Gasnault (1986); Montandon (2000).



un ensemble de significations, systèmes de référence qui permettent d'interpréter ou de donner sens, catégories qui servent à classer les circonstances, théories qui permettent de statuer... bref, une activité mentale permettant aux individus et aux groupes de fixer leur position par rapport à des situations, et une mise en place de l'aménagement des normes.

L'interface du psychologique et du social est à prendre en compte dans le contexte concret où sont situés individus et groupes, dans les cadres d'appréhension que donnent le bagage culturel, le système de valeurs culturelles et dans les codes, valeurs, idéologies liés aux positions ou appartenances sociales spécifiques.

Les représentations sociales forgent les évidences de la réalité consensuelle. Elles sont produit et processus d'une élaboration psychologique et sociale du réel. Elles sont des modalités de pensée pratique orientées vers la communication, la compréhension et la maîtrise de l'environnement, social, matériel et idéal. En tant que telles, elles présentent des caractères spécifiques au plan de l'organisation des contenus, des opérations mentales et de sa logique. Le marquage social des contenus ou des processus de représentation est à référer aux conditions et aux contextes dans lesquels émergent les représentations, aux communications par lesquelles elles circulent, aux fonctions qu'elles servent dans l'interaction avec le monde et les autres.

La sociopoétique s'intéresse donc aux représentations sociales qui conditionnent les représentations individuelles et l'analyse va essayer de montrer combien la robe de bal a été depuis l'âge classique et particulièrement au XIX<sup>e</sup> siècle l'objet d'une forte valorisation dans la hiérarchie des valeurs mondaines que les écrivains mettent en scène.

L'acquisition d'une robe de bal est la condition indispensable pour entrer dans le monde et accéder à un milieu social: c'est un billet d'entrée pour un rite initiatique. Aussi le passage d'un accoutrement ordinaire à l'habillement désiré est-il représenté comme une métamorphose quasi magique, car il s'agit bien d'un véritable changement d'état et de statut. Pour la jeune fille, c'est l'entrée dans le monde, mais également la transition de l'enfance/adolescence à un rang de femme. On ne s'étonnera donc pas que ce passage ait été élevé quasiment au niveau d'un mythe, le mythe étant une capacité de donner forme à une série d'interrogations existentielles qu'il préfigure et à répondre aux questions fondamentales de la vie. L'entrée dans la vie adulte et l'accession à la sexualité trouvent leur image dans la danse et sa forme magnifiée qu'est le bal. L'histoire de Cendrillon répond à ces attentes.

L'un des référents imaginaires des plus prégnants de la robe de bal est ce conte populaire qui montre l'héroïne passant de la souillure à l'éclat, de la pauvreté au luxe, de l'obscurité à la lumière, de l'état de chrysalide à celui de papillon. La robe est le moment d'une éclosion, d'une révélation et d'un épanouissement. Le conte bien connu de Perrault montre les deux sœurs s'habillant, l'une mettant son habit de velours rouge et sa garniture d'Angleterre,

l'autre un manteau à fleurs d'or et sa barrière de diamants. Cendrillon quant à elle verra, par un coup de baguette magique, ses habits «changés en des habits de drap d'or et d'argent tout chamarrés de pierreries» (Perrault s.d.: 67). Chez Madame d'Aulnoy, Finette Cendron trouve dans un beau petit coffre «des habits, des diamants, des dentelles, du linge, des rubans pour des sommes immenses» (Aulnoy 1882: 36). Chez Grimm, elle reçoit de l'oïselet «une robe d'or et d'argent avec des pantouffles brodées d'or et de soie» (Grimm 1999: 101). Chez la Comtesse de Ségur, quand Rosette s'habille,

quelle ne fut pas sa surprise en voyant que sa robe était devenue une robe de brocart d'or brodée de rubis d'une beauté merveilleuse! Ses gros chaussons étaient de petits souliers en satin blanc rattachés par une boucle d'un seul rubis d'une beauté idéale; les bas étaient en soie, si fins qu'on pouvait les croire tissés en fil d'araignée. Son collier était en rubis entourés de gros diamants; ses bracelets étaient en diamants les plus beaux qu'on eût jamais vus. («Histoire de la princesse Rosette»). (Ségur 1896)

C'est que l'histoire de Cendrillon fait partie d'une culture commune largement répandue comme en témoignent les nombreuses reprises de l'histoire au XIX<sup>e</sup> siècle, depuis la folie-vaudeville de Désaugiers et Gentil, *La petite Cendrillon ou la Chatte merveilleuse*, de 1810 jusqu'à la féerie de Clairville, Albert Monnier et Ernest Blum, *Cendrillon ou la Pantoufle merveilleuse* (1866). Si l'opéra-comique d'Etienne et de Nicolo, créé en 1810 a suscité de nombreux spectacles sur le thème de Cendrillon, n'oublions pas également le succès de la *Cenerentola* de Rossini (1817) comme de la *Cendrillon* de Massenet (1889)<sup>2</sup>. Balzac dans *La Maison du chat qui pelote* témoigne de la présence obsédante de cette histoire d'ascension sociale, lorsque la famille va voir *Cendrillon* aux Variétés.

Dans l'imaginaire de ce conte de fées, la robe (par qui tout arrive, car elle est le sésame de la haute société qui permettra l'entrée dans le bal et de «devenir-princesse») est décrite de la manière la plus succincte et la plus superlative: l'or, l'argent, les diamants en font un miracle de finesse, de luxe et de beauté. Car richesse et beauté vont de pair et se résument par l'exclamation chez Perrault (et constamment reprise): «Ah! qu'elle est belle!» (Perrault s.d.: 67).

Si Perrault et Grimm ont fixé l'histoire de la scène de bal sous la forme qu'on lui connaît dans l'imaginaire collectif, elle implique à ce titre dans un premier temps l'analyse du champ systémique qui comprend non seulement étoffes et tissus, mais également la coiffure, les gants, les souliers,

---

2 La liste des réécritures de Cendrillon tout au long du XIX<sup>e</sup> siècle est fort longue et à la fin du siècle encore Jean Lorrain, Léo Lespès, Émile Richebourg, Paul Arène, Théodore de Banville, Paul Segonzac, Maizeroy, etc. la reprennent à leur manière.

les bijoux, les éventails, le carnet de bal et tous ces accessoires qui enrobent, déterminent, connotent ce qui fait la robe de bal et qui en confère la valeur esthétique-sociale.

La chronique mondaine et publicitaire du «Journal des Femmes» note par exemple ce qui se fait en matière de dentelles et de volants.

Dans les bals brillants qui ont été donnés récemment, entre autres, à celui de madame la baronne Rotschild, nous avons remarqué que la plupart des robes sont encore à double jupe, quelquefois même elles en ont trois, souvent de couleurs tranchantes. J'ai vu sur un dessous de satin rose un dessus vert-pomme, sur un dessous bleu, un dessus jonquille. Il faut dire que les jupes doubles en satin sont trop lourdes à l'œil, et que rien ne sied mieux que le tulle ou le crêpe pour la toilette de bal. [...] Quelques femmes élégantes mettent des fleurs naturelles; cela est d'une grande distinction, mais en même temps d'une fragilité désespérante. Car le moyen que ces fleurs se conservent fraîches au milieu de l'atmosphère étouffante d'un salon? madame la baronne T\*\*\* avait une garniture entière composée de camélias et de branches de myrte. (Lormeau 1843: 93)

La scène du bal est associée à celle de la rencontre amoureuse. Aussi les attributs physiques de celle qui souhaite être la reine du bal doivent-ils être l'incarnation du désir. Aussi doit-elle être

parée de splendides robes chatoyantes, de coiffures sophistiquées, de longues chevelures. Sa caractéristique principale est la beauté; beauté de sa jeunesse, de sa féminité faite de fraîcheur et d'éclat. Vierge, son corps est la promesse d'un puissant potentiel de fécondité. Ce sont donc les qualités de la jeune fille qui sont elles-mêmes porteuses d'un récit, elles impliquent une histoire. (Jude 2012: 22)

Cette stéréotypie conditionne l'image que se fait non seulement la jeune fille, mais l'ensemble de son entourage familial tout comme la société en général dans la signification de son entrée sur la scène du bal.

Le bal, lieu ou plutôt non lieu de la rencontre amoureuse dans *Spirite* de Théophile Gautier, y est décrit avec toute la précision d'un piège à mari. Guy de Malivert, happé par l'appel de l'au-delà, observe avec détachement

[les] épaules satinées sous leur fleur de poudre de riz, ces nuques où se tordaient des cheveux follets, et ces poitrines blanches que trahissait parfois l'épaulette trop basse d'un corsage; mais

ce sont là de petits malheurs auxquels se résigne aisément une femme sûre de ses charmes. (Gautier 2003: 334)

Toute l'ironie de l'écrivain est dans cette dernière phrase qui sait combien la séduction ne recule jamais ici devant une espèce de dévergondage pour ne pas dire plus. Gautier qui a par ailleurs publié un article *De la mode* dans «Le Journal des dames et Messenger des dames et des demoiselles» en mars 1858 témoigne d'un intérêt certain pour l'esthétique vestimentaire, regrettant par ailleurs le nu antique et la tradition de la forme humaine. Mais à l'époque moderne les toilettes de bal ont pour lui de quoi satisfaire les plus difficiles artistes et Gautier de faire l'éloge des coiffures et des crinolines. L'intéressante étude de Guy feuilletant d'un œil nonchalant «ces livres de beauté vivants, ces keepsakes animés» (*Ibidem*) l'amène à remarquer le mouvement pour remonter la manche qui est des plus gracieux, «et le doigt qui corrige l'échancrure d'une robe et lui donne un contour favorable fournit une occasion de jolies poses» (*Ibidem*). Le plaisir esthétique du regard posé sur les belles robes et les peaux satinées est pour Guy dénué de toute crainte, car «il n'était plus obligé de surveiller ses regards jadis guettés par les mères désireuses de placer leurs filles» (*Ibidem*).

Il sait combien l'art qui doit embellir la beauté a recours aux gazes, aux tulles, aux dentelles, aux satins, aux velours, «dont les flots bouillonnants leur remontaient jusqu'aux épaules» (333), chez ces femmes, «la plupart jeunes et belles, dont les toilettes d'un caprice extravagant accusaient l'inépuisable et coûteuse fantaisie de Worth» (*Ibidem*). Il s'agit bien d'armes de guerre destinées à vaincre la gent masculine et la description de celles-ci ne laissent aucun doute sur leur cruauté et leur férocité: les chevelures se hérissaient de plumes,

s'entr'ouvraient les fleurs vraies ou chimériques, bruissaient les brochettes de sequins, s'entre-croisaient les fils de perles, reluisaient les flèches, les poignards, les épingles à deux boules, miroitaient les garnitures d'ailes de scarabée, se contournaient les bandelettes d'or, se croisaient les rubans de velours rouge, tremblotaient au bout de leur spirale les étoiles de pierreries et généralement tout ce qui peut s'entasser sur la tête d'une femme à la mode, sans compter les raisins, les groseilles et les baies à couleurs vives que Pomone peut prêter à Flore. (*Ibidem*)

Il devrait en être tout autrement chez l'innocente Mademoiselle Lavinia d'Aufideni qui se rend à son premier bal dans l'espoir de rencontrer Guy de Malivert. Elle prend cependant beaucoup de soin à se préparer et avoue très simplement:

Les bals sont nos batailles, perdues ou gagnées. C'est là que la jeune fille, sortie des ombres du gynécée, brille de tout son éclat. L'usage, pendant ce court espace de temps, lui donne, sous prétexte de danse, une sorte de liberté relative. (403)

Et elle se met alors à parler de sa toilette:

Une toilette de bal est tout un poème [...]. Elle doit être simple, mais d'une simplicité riche, qualités qui s'excluent [...]. Je me décidai, après bien des hésitations, pour une robe à double jupe en gaze lamée d'argent, relevée par des bouquets de myosotis, dont le bleu s'harmonisait à merveille avec la parure de turquoises que mon père m'avait choisie chez Janisset<sup>3</sup>; des poinçons de turquoises, imitant la fleur dont ma robe était semée, formaient ma coiffure. Ainsi *armée*<sup>4</sup>, je me crus capable de paraître sans trop de désavantage parmi les toilettes splendides et les beautés célèbres. Vraiment, pour une simple fille de la terre, j'avais assez bonne façon. (402)

Lavinia éprouvant «l'émotion inséparable d'un début» (406) s'imagine que tous les yeux étaient fixés sur elle, car elle a bien saisi le manège des hommes, «lorgnant à droite et à gauche» (405), et passant «une sorte de revue des femmes pour faire leur choix» (*Ibidem*).

Gautier dans son article «De la mode» ne tarit pas d'éloges sur «ces jupes amples, étoffées, puissantes, largement étalées à l'œil» (Gautier 1866: 357). Car elles permettent d'idéaliser la silhouette en en faisant ressortir la partie charnelle:

De cette abondance de plis, qui vont s'évasant comme la fustanelle d'un derviche tourneur, la taille sort élégante et mince; le haut du corps se détache avantageusement, toute la personne pyramide d'une manière gracieuse. Cette masse de riches étoffes fait comme un piédestal au buste et à la tête, seules parties importantes, maintenant que la nudité n'est plus admise. (*Ibidem*)

Il ajoute: «c'est pour cela qu'on doit, quand on s'habille, se découvrir la poitrine, les épaules et les bras» (*Ibidem*).

La comparaison avec les derviches tourneurs vont ici dans le sens d'une transformation de la femme en objet<sup>5</sup>, plus précisément en un toton sous

---

3 Joaillier de la rue Richelieu.

4 Souligné par nous.

5 Transformation pour laquelle Balzac donnait une intéressante image à propos de la robe de Valérie: «Vêtue d'une robe de velours noir qui semblait à chaque instant près de quit-

l'empire des tourbillons de la valse. Le baron de Féroë et Guy de Malivert, sont sensibles à «un dos charmant d'une blancheur neigeuse se présentant dans une attitude un peu courbée qui en arrondissait délicieusement les lignes et qu'une *traine* de feuillage glauque détachée de la coiffure faisait parfois frissonner par un imperceptible chatouillement» (Gautier 2003: 336). Mais en dépit du fait que ces belles épaules ne soient pas en elles-mêmes un objet à dédaigner, l'image de la poupée Olimpia de l'*Homme au sable* d'Hoffmann s'impose à l'esprit: «celui qui en deviendrait amoureux éprouverait le sort de l'étudiant Nathaniel [...] il courrait risque de serrer au bal un mannequin entre ses bras, et c'est une valse macabre que celle-là pour un homme de cœur» (*Ibidem*)<sup>6</sup>.

Edmond de Goncourt montre comment Chérie achète sa première robe de bal à quinze ans en se rendant chez le grand couturier de Paris, non sans une certaine émotion devant ce monde mystérieux de la mode qu'elle imagine à la fois louche et attirant. Elle y découvre les ateliers où s'affairent «des ouvrières penchées en plein jour, sous la lumière du gaz, sur des amoncellements d'étoffes qu'elles remuaient à pleines brassées» (Goncourt 1921: 134), les mannequins gagnées par l'automatisme, et quelques mondaines lasses et parfumées. Le grand couturier en veine d'esthétiser, dont les mains, chargées de bagues, «caressent et pelotent presque voluptueusement des morceaux de soieries se trouvant à leur portée» (136), les accueillent. En s'adressant à lui, commande est faite de la robe: «C'est son premier bal... elle aurait besoin d'une toilette où se lise votre signature» (137) et celui-ci après un long examen de la jeune fille déclare en hachant ses phrases:

Toilette entièrement en tulle... pour une jeune fille il n'y a que le tulle... Corsage plissé avec quatre rangs de tuyauté autour du décolletage... oui, au bord de la peau, quelque chose qui ressemble à du cygne... Pour la jupe, derrière, pans de péplum, en satin blanc avec deux glands... deux petits glands comme des œufs de pigeon... Maintenant, sur l'épaule, un bouquet de myosotis et de violettes... c'est comme cela que je vois Mademoiselle. (Goncourt 1921: 137-138)

---

ter ses épaules, elle était coiffée en dentelle mêlée à des fleurs à grappes. Ses bras, à la fois mignons et potelés sortaient de manches à sabots fourrées de dentelles. Elle ressemblait à ces beaux fruits coquettement arrangés dans une belle assiette et qui donnent des démangeaisons à l'acier du couteau» (Balzac 1977: 212).

6 Dans un autre article la femme subit une réification florale, après que ses évolutions aient jeté des éclats ophidiens: «les tourbillons de la valse évasaient les robes comme les jupes des derviches tourneurs, et, dans la rapidité de l'évolution, les nœuds de diamants, les lames d'argent et d'or s'allongeaient en lueurs serpentantes comme des éclairs; les petites mains gantées, posées sur les épaulettes des valseurs, avaient l'air de camélias blancs dans des vases d'or massif» (Gautier 2007: 146).

Il s'ensuit plusieurs jours d'essayage de la fameuse robe, des séances de deux heures qui fatiguent Chérie. On voit d'abord la corsagère, puis la jupière qui pour draper la jupe sur un dessous de soie se traîne par terre en tournant sans cesse autour de la cliente. L'écrivain décrit assez précisément les stades de la confection tout en montrant l'habileté des modistes, l'amour-propre de l'ouvrier parisien mû par la fiévreuse émulation du petit chef-d'œuvre.

Réussir une toilette, façonner une délicate chose ayant presque les qualités d'un objet d'art, voilà qui les pousse à travailler à l'envi, et sans jamais se lasser et se rebuter, surtout quand la femme est, comme Chérie, jeune, jolie, élégante, et qu'elle n'a pas la taille de couturière, et qu'on la trouve 'tout faite' ainsi qu'il se dit en ces endroits pour exprimer qu'elle est divinement bien faite. (140)

La robe presque terminée fait l'objet de retouches de la part du Napoléon de la mode<sup>7</sup>. Il y a quelque chose de magique dans «les doigts de ce diable d'homme», dans ce «farfouillement» de l'aérien tissu de tulle de l'épaulette, «ne cachant rien, ne voilant rien, ne masquant rien». Revenant sans cesse sur le tissu, Gentillat «réépingle, réépingle, réépingle» (*Ibidem*). Aussi la confection de la robe, si elle n'a rien d'instantané, conserve malgré tout par sa grande complexité et les gestes hermétiques de l'artiste une féerie pygmalionnesque, car il s'agit bien de façonner la femme pour en faire l'objet de tous les regards.

Le corps de la danseuse va se trouver exposée d'une part au regard de la société et d'autre part aux regards des hommes en particulier qu'il doit séduire non seulement par la magnificence de l'habit, de son éclat, de sa séduction éblouissante mais aussi et surtout en tant que le vêtement est l'apparence du corps.

On peut comprendre que la jeune fille éprouve l'impression d'être mise à nue. Elle l'est d'abord par la robe largement décolletée, les épaules nues et par les manches très courtes. Sans doute est-il parfois déconseillé aux toutes jeunes filles d'être décolletées, mais les étoffes de teinte claire doivent être légères. Lorsque Chérie exhibe pour la première fois sa robe de bal avec «un sentiment bien conscient de son décolletage, de l'exhibition de ses épaules et d'un peu du joli néant de sa gorge naissante» (142), elle surprend des regards errants sur sa poitrine qui la jettent dans «un embarras pudique de sa

7 «De la porte, presque à la distance d'où l'on regarde un tableau pour en juger l'effet général, pendant quelques secondes le couturier enveloppait la robe d'un regard impassible où rien ne se laissait lire, puis après un silence à la Napoléon s'écriait : – Non, ce n'est pas cela! et de ses doigts prestes, en un clin d'œil, une pince faite au-dessus de l'entre-deux des seins, une pince faite près de l'aisselle, sans diminuer le décolletage, et rien qu'en en modifiant l'ondulation, le serpentement, il le changeait absolument, rendait la toilette toute virginale» (140).

nudité» (*Ibidem*) ce qui l'amène à remonter continuellement, avec une insistance presque comique, les épaulettes de sa robe. Cependant dans l'éblouissement de son premier bal, au milieu d'une population de jeunes femmes et de jeunes filles décolletées, sa gêne s'évanouit. L'exhibition de sa chair nue provoque cependant un trouble et ses bras lui semblent extraordinairement longs et disgracieux au point qu'elle cherche à les dissimuler. Toute la soirée elle se sent persécutée «par la désolante optique sous laquelle elle apercevait son décolletage» (144). «Le bal est l'arène où triomphe la femme» écrit un *Manuel du savoir-vivre* qui ajoute: «grâce aux artifices de la toilette, aux diamants étincelants, à un savant maquillage, à l'éclat des lumières, à une coiffure seyante, une coquette peut rehausser sa beauté si elle est médiocrement jolie ou devenir irrésistible si elle jouit de sérieux agréments physiques» (Griseline 1903: 111). La mise en scène de la séduction est parfaitement contrôlée et attendue. C'est une connivence réciproque dont la gent masculine n'est pas dupe comme le souligne le héros de Jules Janin dans *La vallée de la Bièvre* où celui-ci étourdi par l'ivresse du bal murmure à lui-même: «Toutes ces femmes parées, c'est pour toi qu'elles sont parées; c'est pour toi ce bouquet de fleurs, ce regard baissé! Les sourires, tu les devines, les ambitions, tu les comprends! Tu sais les mystères de ces cœurs volages!» (Janin 1863: 97).

Madame Bovary est, elle aussi, une Cendrillon qui s'attend à pénétrer dans le monde merveilleux du grand bal de la Vaubyessard, chez le marquis d'Andervilliers. Il s'agit pour elle de «quelque chose d'extraordinaire» qui tombe dans sa vie, puisqu'elle fréquente une société «mondaine» qui n'est pas celle de son milieu. Flaubert montre combien cette vision idéalisée cache de fait la dégradation de l'époque contemporaine et combien la perversion de la lecture aboutit à une parodie cruelle et obscène<sup>8</sup> de l'histoire de Cendrillon. La robe d'Emma («elle avait une robe safran pâle, relevée par trois bouquets de roses pompon mêlées de verdure»: Flaubert 1879: 54) est d'un goût un peu douteux. Elle semble issue du «Conseiller des dames et des demoiselles, journal d'économie domestique et de travaux à l'aiguille» qui n'est pas destiné comme son titre l'indique à l'aristocratie! On y souligne à plaisir les ornements végétaux. Par exemple Blanche de Sérigny donne en modèle une toilette de bal dont «le corsage est en taffetas rose avec berthe formée par deux bouillons de tarlatane et deux volants de taffetas. Une touffe de roses roses, à feuillage naturel, garnit le corsage; la coiffure est composée des mêmes fleurs» ou encore «De grosses roses pivoines en tarlatane rose, avec feuillage vert, forment une traîne qui semble soutenir les garnitures sur les côtés et qui remonte jusqu'à la taille. Une rose semblable est placée sur le devant du corsage; une légère guirlande de feuillage s'étend jusqu'aux épaules»<sup>9</sup>. Mais il est vrai que

8 Pour reprendre les termes de Sylvie Thorel (1998). Voir également Palacio (1993).

9 «Conseiller des dames et des demoiselles, journal d'économie domestique et de travaux à l'aiguille», Tome XVI, février 1863.



le «Journal des Dames et des Modes» des années 1830 dessinait des modèles de coiffure ornée de fleurs et de raisins. Si Emma se souvient de sa vie à la ferme, elle se laisse aller à l'ivresse du moment présent et à l'illusion d'un conte de fées dont Flaubert souligne avec ironie le décalage parodique.

Cendrillons que toutes ces filles à marier qui se donnent aux regards des hommes dans leurs plus beaux atours. La condition de la femme est fort bien vue par Zola lorsque dans *Pot-Bouille* les deux filles de Mme Josserand hantent en vain les bals et voient les mariages aller à la rivière<sup>10</sup>. Si l'une a la «grâce hardie, la libre allure d'une jeune mariée, rentrant d'un bal dans une toilette compliquée de nœuds et de dentelles» (Zola s.d.: 21-22), les deux sœurs en se débarrassant de leurs dentelles et de leurs sorties de bal, «l'aînée en bleu, la cadette en rose» exhibent leurs toilettes, «de coupe trop libre, de garnitures trop riches», qui sont «comme une provocation» (27). Zola ne fait que poursuivre ce que Balzac dans la *Physiologie du mariage* avait dénoncé, à savoir la chasse au mari et le mariage comme prostitution: «les mères enseignent aux filles sans fortune, tout un cours de prostitution décente et permise, les attouchements de la danse» (334). C'est que le bal est un lieu où la nudité devient licite, où elle est offerte aux regards masculins.<sup>11</sup> Christine au début de *L'Œuvre* de Zola avoue que la nudité de son bras qui l'emplit de confusion en posant devant le peintre pouvait être ingénument montrée dans un bal sans aucune honte (Zola 1886: 16).

Anne Martin-Fugier a bien souligné combien le bal était l'autocélébration d'un groupe social servant à marquer le degré de puissance de chacun:

C'est un déploiement de luxe, une parade où l'élite mondaine se met en scène. Les journaux qui rendent compte des bals donnés à la cour et à la ville en parlent en termes de spectacle. Ils décrivent la longue file d'équipages à la porte des hôtels particuliers ou des bâtiments officiels, passent en revue les toilettes des dames, leurs coiffures et leurs bijoux, vantent l'illumination des salons où l'on danse, l'orchestre, voire la qualité du buffet. (1990: 127)

Le nombre et la qualité des invités, la décoration, les toilettes caractérisent l'étalage du pouvoir et de la richesse.

Aussi pour Renée, son premier bal va-t-il être «la note aiguë de sa vie» en lui laissant «une impression ineffaçable» (Zola 1871: 156). Et ce n'est pas la musique ni la danse qui sont décrites, mais bien la robe de Renée. Le paradigme de toutes les robes de bal a été annoncé dès le début quand Renée descend l'escalier provoquant chez tous un murmure d'admiration:

<sup>10</sup> «Les trois hivers où elle avait couru la boue de Paris en souliers de bal, à la conquête d'un mari: soirées mortelles d'ennui, pendant lesquelles, le ventre vide, elle se gorgeait de sirop» (Zola 1964: 239).

<sup>11</sup> Voir Gély (1998).

Elle était vraiment divine. Sur une première jupe de tulle, garnie, derrière, d'un flot de volants, elle portait une tunique de satin vert tendre, bordée d'une haute dentelle d'Angleterre, relevée et attachée par de grosses touffes de violettes; un seul volant garnissait le devant de la jupe, où des bouquets de violettes, reliés par des guirlandes de lierre, fixaient une légère draperie de mousseline. Les grâces de la tête et du corsage étaient adorables, au-dessus de ces jupes d'une ampleur royale et d'une richesse un peu chargée. Décolletée jusqu'à la pointe des seins, les bras découverts avec des touffes de violettes sur les épaules, la jeune femme semblait sortir toute nue de sa gaine de tulle et de satin, pareille à une de ces nymphes dont le buste se dégage des chênes sacrés; et sa gorge blanche, son corps souple, était déjà si heureux de sa demi-liberté, que le regard s'attendait toujours à voir peu à peu le corsage et les jupes glisser, comme le vêtement d'une baigneuse, folle de sa chair. Sa coiffure haute, ses fins cheveux jaunes retroussés en forme de casque, et dans lesquels courait une branche de lierre, retenue par un nœud de violettes, augmentaient encore sa nudité, en découvrant sa nuque que des poils follets, semblables à des fils d'or, ombraient légèrement. Elle avait, au cou, une rivière à pendeloques, d'une eau admirable, et, sur le front, une aigrette faite de brins d'argent, constellés de diamants. (Zola 1872: 54)

Si Cendrillon exhibée étale une riche nudité aux yeux éblouis de son entourage lors de son premier bal, les bals suivants vont dans le sens d'une entropie et d'une fatale dégradation, les romanciers ne connaissant pas l'éclatante réussite d'une Cendrillon après le bal. Leurs héroïnes se laissent aller à l'ivresse des salles surchauffées et ont une fin tragique. Certaines femmes jeunes et solidement bâties «s'en vont de la poitrine, pour être rentrées un soir de bal sous une pluie glacée» (Zola 1953: 164). Et Victor Hugo dans son poème «Fantômes» n'a pas manqué d'évoquer celle qui aimait trop le bal, le bal qui l'a tuée, «le bal éblouissant! le bal délicieux!» (Hugo 1837: 136) par les merveilles des costumes, des robes, des basquines aux paillettes d'azur, des éventails, des écharpes soyeuses:

Puis c'étaient des bijoux, des colliers, des merveilles!  
Des ceintures de moire aux ondoyants reflets;  
Des tissus plus légers que des ailes d'abeilles;  
Des festons, des rubans, à remplir des corbeilles;  
Des fleurs, à payer un palais! (*Ibidem*)

Mais quand l'aube est venue, le bal terminé, le souffle du matin emporte dans la tombe la belle de quinze ans. Maupassant reprend ce topos

dans *Le tic*, où il évoque la mort d'une jeune fille au grand désespoir de son père qui veut l'ensevelir avec ses bijoux, bracelets, colliers, bagues, et avec sa première robe de bal. Cet enterrement avec la première robe de bal signale l'innocence et l'entrée dans la féminité, mais comme chez Edgar Allan Poe, la morte vient frapper à la porte de la maison, car un voleur lui ayant coupé un doigt pour lui dérober une bague, elle avait été ranimée de cette pseudo mort. Ironie dernière que cette fin de bal qui se termine par une sanglante perte, la blanche robe de mousseline tâchée d'une défloration symbolique!

## RÉFÉRENCES BIBLIOGRAPHIQUES

- Aulnoy Madame de, 1882, *Contes*, Paris, Garnier Frères.
- Balzac H. de, 1977, *La cousine Bette*, in *La comédie humaine*, t. 7, P.G. Castex (ed.), Paris, Gallimard (Bibliothèque de la Pléiade).
- Flaubert G., 1879, *Madame Bovary*, Paris, Charpentier.
- Gasnault F., 1986, *Guinguettes et lorettes: bals publics et danse sociale à Paris entre 1830 et 1870*, Paris, Aubier.
- Gautier Th., 1866, *De la mode*, in *La peau de tigre*, Paris, Michel Lévy.
- , 2003, *Spirite*, in *Œuvres Complètes*, t. 1.5, A. Montandon (ed.), Paris, Champion.
- , 2007, *Voyage en Russie*, Paris, Champion.
- Gély V., 1998, *Le bal dans les Rougon-Macquart: le paradigme de la Curée*, in A. Montandon (ed.), *Sociopoétique de la danse*, Paris, Anthropos: 333-346.
- Goncourt E. de, 1921, *Chérie*, Paris, Flammarion-Fasquelle.
- Grimm (Frères), 1999, *Contes*, Paris, Gallimard (Folio).
- Griseline, 1903, *Manuel du savoir-vivre*, Paris, Tedesco.
- Hugo V., 1837, *Les Orientales*, in *Œuvres Complètes*, t. 10, Bruxelles, Société Typographique, Belge.
- Janin J., 1863, *Contes fantastiques*, Paris, Michel Lévy.
- Jude N., 2012, *L'évolution du stéréotype princesse dans la littérature de jeunesse, Mémoire de recherche*, Université d'Orléans.
- Lormeau J., 1843, *Modes*, in «Le Journal des Femmes» 30, février 1843: 93.
- Martin-Fugier A., 1990, *La Vie élégante ou La Formation du Tout-Paris*, Paris, Points (Histoire).
- Montandon A. (ed.), 2000, *Paris au bal*, Paris, Champion.
- Palacio J. de, 1993, «Les métamorphoses de Cendrillon», in *Les Perversions du Merveilleux, Ma Mère l'Oye au tournant du siècle*, Paris, Séguier: 172-196.
- Perrault Ch., s.d., *Contes*, Paris, Larousse (Classiques).
- Séguir Comtesse de, 1896, «Histoire de la Princesse Rosette», in *Nouveaux contes de fées pour les petites enfants*, en ligne: <http://www.biblisem.net/narratio/segurros.htm> (consultation: 20/05/2014)

- Thorel S., 1998, *Cendrillon au bal décadent*, in A. Montandon (ed.), *Sociopoétique de la danse*, Paris, Anthropos: 365-374.
- Zola É., 1886, *L'Œuvre*, Paris, Charpentier.
- , 1953, *La Bête humaine*, in *Les Rougon-Macquart*, Paris, Fasquelle.
- , 1871, *La Curée*, Paris, A. Lacroix, Verboeckhoven et C<sup>ie</sup>.
- , s.d., *Pot-Bouille*, Paris, Marpon-Flammarion.



## LA ROBE ET LE PALETOT: LES VÊTEMENTS DANS LE JOURNAL ÉPISTOLAIRE DE JULIETTE DROUET À VICTOR HUGO

Florence Naugrette  
UNIVERSITÉ PARIS IV – SORBONNE

L'édition en cours de la correspondance de Juliette Drouet à Victor Hugo, parce qu'elle est intégrale<sup>1</sup>, met au jour une dimension occultée par les anthologies: il s'agit autant de lettres que d'un journal, sinon intime – puisque destiné à une lecture immédiate par son destinataire –, du moins personnel. Pendant cinq décennies (1833-1883), Juliette écrira à son «petit homme» environ une lettre par jour, parfois plus, sans attendre de réponse. Ces *restitus*, comme elle les nomme, rendent compte de son emploi du temps, de ses dépenses, de son état d'âme; formulent sa gratitude, ses plaintes et ses espérances; prodiguent félicitations, conseils et mises en garde. À cette pragmatique de leur destination première (à l'usage du seul Hugo) s'ajoute une dimension qui sans doute n'échappa ni à l'un ni à l'autre<sup>2</sup>: ces vingt-deux mille lettres sont aussi une source d'information historique – de première main, et au long cours – sur la vie quotidienne d'une femme entretenue au XIX<sup>e</sup> siècle.

On y apprend comment elle vivait au jour le jour: quel régime alimentaire et quelles règles d'hygiène elle respectait, à quel rituel de toilette elle se livrait, avec quels remèdes elle se soignait, comment elle réglait sa dépense, quelles étaient ses habitudes de ménage, à quelle fréquence elle se promenait, comment elle se préparait à voyager. Ces témoignages sur les soins de sa personne et de son ménage ont en commun la récurrence d'un thème à

---

1 Juliette Drouet, *Lettres à Victor Hugo*, édition dirigée par Florence Naugrette, avec le concours scientifique de Jean-Marc Hovasse, Guy Rosa, Gérard Pouchain, Françoise Simonet-Tenant et Chantal Brière, <http://www.juliettedrouet.org>, Université de Rouen, CÉRÉDI (2012). Site conçu par Tony Gheeraert et administré par Hélène Hôte. La liste des collaborateurs figure sur le site («Équipe de recherche»). On cite ici les lettres par leur date, en indiquant entre crochets leur transcripteur et son éventuel assistant. Nous mettons en italique ce qu'elle souligne, en capitales ce qu'elle écrit en grosses lettres.

2 Juliette Drouet évoque à plusieurs reprises la transmission de ces lettres à la postérité.

ce point important qu'il mérite une entrée complète dans l'index du corpus: les tissus en général, et le vêtement en particulier.

Avant de rencontrer Hugo, Juliette vit de son métier d'actrice et des prodigalités de ses protecteurs. Sa biographie écrite par Gérard Pouchain et Robert Sabourin (1992) permet de se faire une idée de son mode de vie à cette époque. Durant les premières années de sa relation avec Hugo, elle ne mène plus si grand train, et doit même rembourser la dette colossale contractée par Scipion Pinel pour l'entretenir. Ce fils du célèbre aliéniste, lui-même futur psychiatre, avait pris la fuite en Allemagne pour échapper à la justice, qui lui réclamait les sommes considérables empruntées pour couvrir sa maîtresse de vêtements somptueux et de bijoux. Juliette finit par reprendre sa dette à son compte. Hugo l'aidera à la rembourser. Elle se retrouve alors tiraillée entre la nécessité de faire des économies et sa coquetterie d'actrice. Elle remercie son protecteur de ses libéralités, comme ici: «Mes robes ont eu un grand succès, surtout celle que tu as choisie, mon amour. Il est vrai qu'elle est charmante et je la porterai toujours»<sup>3</sup>. Mais elle répugne à abuser de ses largesses: «Je vous défends dorénavant de faire le séducteur avec moi en m'offrant ce qui fait le bonheur et la damnation d'une femme, des chapeaux de paille cousue délirants et des toilettes du dernier goût»<sup>4</sup>. Les lettres qu'elle écrit à l'époque où Hugo travaille d'arrache-pied pour rembourser ses dettes expriment un sentiment de culpabilité tenace:

J'ai dépensé 7 F. de plus que je ne croyais: 6 F. pour la frange de mon châle vert que François vient de m'apporter et 1 F. au blanchisseur qui n'a pas voulu me faire les rideaux au prix où je les lui avais marqués. Tout cela, mon bon ange, qui dans d'autres temps m'aurait été indifférent, me tourmente et m'attriste à présent car je pense à la peine que tu as à gagner de l'argent pour moi.<sup>5</sup>

Au fur et à mesure que la relation évolue, de la courtisanerie à une forme inédite de conjugalité secrète, le renoncement au luxe vaut comme critère de l'assagissement de Juliette. Aussi, lorsqu'en 1839 elle se réjouit d'une robe offerte par Hugo, elle attache moins d'importance à la valeur marchande et à la beauté de cet article de mode qu'à la valeur emblématique de ce cadeau associé au mariage symbolique qui les unit dans la nuit du 17 novembre:

Je suis prête, mon bijou, et en honneur de notre mariage, j'ai mis la belle robe neuve de Lyon. [...] J'ai bien envie de rester chez moi dans ma belle toilette pour te garder et pour te caresser sans en perdre une goutte.<sup>6</sup>

3 19 juillet 1838 [S. Glatigny / G. Pouchain].

4 5 avril 1836 [A. Maget / G. Rosa].

5 28 mai 1838 [H. Hôte / F. Naugrette].

6 18 novembre 1839 [M. Liszewski / J.-M. Hovasse].

À la sacralisation de cette nouvelle robe s'oppose, à la même époque, le recyclage de ses anciennes tenues d'actrice, qui ne lui seront plus d'aucune utilité, puisque l'une des clauses de leur mariage symbolique est le renoncement à sa carrière:

J'ai fait en outre une revue de mes nippes d'histrionne pour voir celles dont je pourrai tirer parti. D'abord une robe de velours noir fanée et qui me fera une très bonne robe de chambre dont j'ai le plus grand besoin, et puis enfin mon petit manteau de coulisse doublé et ouaté [*illis.*] qui nous servira à tous les deux dans les matinées d'hiver quand nous déjeunerons dans notre dodo. Il est parfaitement inutile de laisser manger aux vers et perdre ces choses-là puisque nous les avons et qu'il serait impossible d'en rien tirer en les vendant à titre de vieux chiffons.<sup>7</sup>

La transformation des costumes et accessoires de scène en décorations et vêtements d'intérieur est justifiée, dans la dernière phrase, par leur valeur d'usage nettement supérieure à leur valeur d'échange. L'enjeu symbolique de ce recyclage – la transformation de la femme publique en femme d'intérieur – est manifeste.

Juliette ayant renoncé à la coquetterie avec la galanterie, ses nouveaux achats de vêtements sont réglés avec économie. Aussi est-ce toujours au second degré, et par antiphrase, qu'elle évoque ses fantasmes de luxe:

Vous verrez quelle pose je ferai chez le marchand de nouveautés. [...] J'irai le matin et je ne reviendrai que très tard dans la nuit et chaque seconde qui s'écoulera sera marquée par des ACHATS à MON USAGE. Vous m'attendrez à votre tour, vous me désirez, vous bisquerez, vous enragerez comme je le fais dans ce moment-ci et je ferai ce que vous faites tous les jours: je ne me dépêcherai pas de venir mais je m'empresserai de dépenser tout votre argent. Quel bonheur!!! Maintenant que j'ai trouvé un moyen de représailles, je suis plus calme, il me semble que c'est du lait et des robes de soie qui coulent dans mes veines. Je respire par tous les pores des chapeaux de paille et des brodequins de [*illis.*] Je me délecte dans des mouchoirs de fine batiste, je danse avec des bas de dentelle, enfin je suis éthérisée par la plus prochaine et la plus atroce des vengeances.<sup>8</sup>

Juliette n'a guère de tenues de rechange quand il s'agit de sortir, mais ne saurait se résoudre à paraître à l'extérieur en négligé ou en vêtements

---

7 21 novembre 1839 [M. Liszewski / J.-M. Hovasse].

8 8 mai 1847 [G. Sifferlen / F. Naugrette].



ordinaires. En témoigne cette mésaventure qui s'éclaire de savoir à quel point elle souffre de la claustration et saute sur chaque occasion que Hugo lui offre de sortir:

Je ne pouvais pas être prête, mon bien-aimé, pour l'heure que tu m'indiquais parce que ma seule et unique robe de mousseline de laine noire a besoin maintenant d'un raccommodage chaque fois que je la mets. Si j'avais su cela hier je l'aurais préparée avant ce matin ou ce matin même. J'en ai été plus que contrariée et à présent encore je n'en ai pas encore pris mon parti et j'ai le cœur triste et malheureux de cette bonne occasion manquée.<sup>9</sup>

En exil, en tout cas, elle est peu soumise à la tentation: Jersey et Guernesey ne sont pas des capitales de la mode! Aussi envisage-t-elle à Bruxelles de se procurer des articles de Paris:

Peut être verrai-je à m'acheter six paires de bas de laine pour cet hiver. Mais comme je n'ai pas le préjugé du tricotage anglais j'aurai le soin de demander des bas de Paris. Attrapé! ce qui ne m'empêche pas d'avoir confiance en vos chaussettes insulaires.<sup>10</sup>

Elle pousse le raccommodage aux limites du possible. Aussi, lorsqu'elle réclame de l'argent pour s'acheter vêtements et accessoires, c'est qu'elle en a réellement besoin:

[I]l faudra, mon cher petit homme, que tu me viennes en aide pour rafistoler un peu ma garde-robe qui est tout à fait insuffisante pour le métier que tu me fais faire. Je ne demande pas l'impossible mais seulement le strict nécessaire. Tu dois savoir que je ne le fais qu'à la dernière extrémité, ne me fais pas le petit chagrin de me refuser. Pour le moment j'ai besoin d'un mantelet, de gants et d'une ombrelle, la mienne est toute déchirée. Je n'insiste pas davantage.<sup>11</sup>

Même dans la dernière phase de leur vie, où ils habitent sous le même toit (à partir de 1873, cinq ans après la mort de Mme Hugo), et où la nécessité se fait moins sentir, elle s'habille avec modestie, n'ayant guère de rechange pour ses vêtements ordinaires, comme en témoigne cette supplique: «Je mettrai ta bonne volonté dont j'ai grand besoin à venir avec moi acheter une robe qui me permette de faire raccommoder celle que je mets tous les

---

9 20 mars 1847 [N. Savy].

10 19 septembre 1867 [J. Stranart / F. Naugrette].

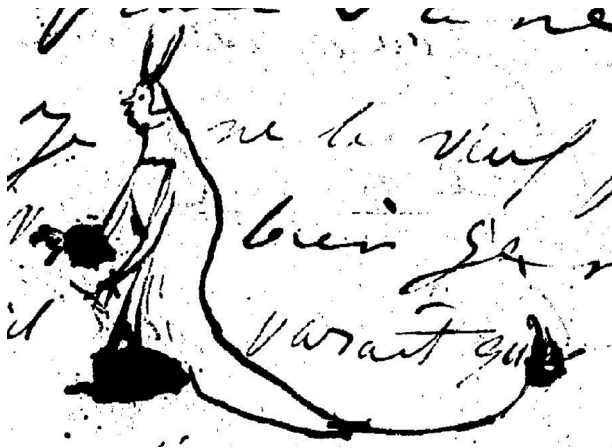
11 22 août 1873 [M. da Costa / F. Naugrette].

jours»<sup>12</sup>. Comme ils reçoivent très souvent à cette époque une nombreuse société, elle doit cependant se mettre en frais, d'où cette justification apportée à une demande de cent francs pour restaurer sa garde-robe d'hiver: «La nécessité de m'habiller correctement tous les soirs m'oblige à faire ces menues dépenses de temps en temps»<sup>13</sup>. Néanmoins, à cette époque comme aux autres, dans son budget, c'est sur le poste de l'habillement, plus encore que sur celui de la nourriture, que le souci d'économie est le plus sensible.

La simplicité de sa mise produit chez elle des sentiments ambivalents: d'un côté la satisfaction de ne pas coûter trop cher à l'homme qui redouble d'activité pour l'entretenir en marge de son foyer légitime, doublée de la fierté de se contenter de peu dans une vie frugale où l'amour partagé est la seule richesse qui vaille; de l'autre une impression de déclassement avivée par des pointes d'envie. Ces dernières s'expriment souvent de manière humoristique, comme ici, en 1838:

Je vous défends de mettre votre bel habit, tiens, j'ai pas besoin, moi, que vous mettiez votre habit couleur de soleil quand moi je me promène dans ma peau d'âne, pas vous. Je ne le veux pas, entendez-vous bien, je ne le veux pas.<sup>14</sup>

Et Juliette de joindre son autoportrait en Peau d'Âne:



Par contraste, à cette époque où Hugo mène une intense vie mondaine, elle le peint volontiers en élégant, qui ne lésine pas sur sa toilette tandis qu'elle se serre la ceinture, comme en témoigne ce dessin et son commentaire: «Quel pantalon vous avez! Quel beau garçon vous faites! Mâtin de

<sup>12</sup> 29 janvier 1875 [V. Heute / J.-M. Hovasse].

<sup>13</sup> 14 novembre 1875 [V. Heute / J.-M. Hovasse].

<sup>14</sup> 2 octobre 1838 [É. Capéran/ F. Naugrette].

chien vous ne vous refusez rien. Je vous présente mon respect.» La vignette fait à son tour l'objet d'une auto-estimation: «Ceci vaut au moins dix mille francs; je vous le laisse pour dix sous mais j'y perds, vrai, vrai»<sup>15</sup>.



La coquetterie de Victor produit chez elle des sentiments mêlés d'admiration et d'envie, dont l'expression ne passe pas toujours par la verve du dessin humoristique. D'autres fois, pour mesurer si l'achat d'un tissu luxueux en vaut la peine, la lettre se transforme en exercice d'arithmétique:

Je me doutais bien, mon cher petit homme, qu'il devait y avoir erreur dans le prix du fameux foulard de l'Inde ou dans la qualité énoncée. Ce n'est pas un shilling la verge mais bien 3 shillings et une petite fraction de pence la verge. Or il en faut trois verges et demies par chemise d'homme, ce qui mettrait la chemise, sans la façon, à 14 F. et avec la façon à 16 F. 12 s. chaque chemise. Total: pour 6 chemises 99 F. 12 sous. C'est-à-dire presque le double de ce que t'ont coûté tes dernières chemises de toile. Il est vrai que le foulard est très beau et qu'on affirme sous serment (de marchand et Jersiais) que le foulard durera trois et quatre fois plus que la toile [...]. Maintenant je ne sais pas du tout quelle figure fait le foulard blanc employé en chemise d'homme. C'est à toi à te renseigner là dessus auprès de ton élégant entourage dans le cas où tu serais tenté de faire cette expérience.<sup>16</sup>

Derrière l'«élégant entourage» de Victor se profilent la silhouette enviée de Mme Hugo et le train de vie cossu des habitants de Marine-Terrace – la mai-

15 12 juillet 1840 [F. Naugrette].

16 21 décembre 1854 [C. Brière].

son des Hugo à Jersey. La jalousie s'exprime parfois de manière explicite. De sa fenêtre, un jour qu'elle raccommode les effets de Hugo, elle observe ainsi l'épouse mieux lotie qu'elle, exposant publiquement son aisance:

Justement voici ta femme en grande toilette qui va avec Vacquerie au devant de toi probablement. Je compare cette splendeur *d'uniforme* avec ma *livrée* de souillon et l'avantage n'est pas pour moi, hélas! Il est vrai que pendant que je fais un peu la besogne de tout le monde je néglige de faire la mienne, ce dont la vertu ne me tient pas grand compte si j'en juge d'après mon bonheur. Allons, bien, voici les larmes qui m'étouffent, ce qui ne va pas beaucoup m'embellir.<sup>17</sup>

Avec sa «*livrée* de souillon», Juliette s'attribue le rôle de Cendrillon – dont Cosette chez les Thénardier est une réécriture –, et à Mme Hugo celle de ses sœurs, dans cette étrange famille que constitue alors le clan Hugo.

L'une des occupations quotidiennes de Juliette est en effet le soin non seulement de son linge, mais aussi de celui de Hugo. Ce soin-là est même l'une des pierres de touche de la nature quasi maritale de leur relation, malgré la séparation de leurs logements. Elle prévoit le renouvellement de ses sous-vêtements, et s'en occupe personnellement. Elle donne à ses deux couturières des travaux de couture pour lui, et regarde de près à la dépense:

Eulalie est venue apporter tes deux dernières chemises, mais je n'ai pas pu la payer et pour cause à toi connue. Du reste elle reviendra apporter un caleçon que je lui ai donné à faire lundi ou mardi prochain. Je lui ai parlé de ses *prix*, elle m'a paru ne pouvoir pas, ou ne vouloir pas rien diminuer. Je lui ai montré pour comparaison les gilets de la mère Pierceau et mes chemises peignoirs mais j'avoue, à ma honte, que mon point de comparaison était mal choisi et qu'elle m'a battue avec mes propres armes et qu'elle m'a démontré clair comme le jour que chemises et gilets étaient, en terme de l'art: *bousillés*.<sup>18</sup>

À Jersey, elle s'entremet entre Hugo et la femme du cordonnier: «La citoyenne Guay est venue me prier de te demander si tu voulais tes pantouffles fourrées et de quelle fourrure? (ils n'ont que du poil de lapin)»<sup>19</sup>. Elle prépare la valise de Hugo pour leurs voyages longtemps à l'avance, plusieurs jours, voire semaines, avant leur départ, comme cet été 1840 où elle lui réclame à plusieurs reprises son paletot, pour le réparer à temps. Elle reprise et recoud

17 28 août 1854 [C. Brière].

18 3 janvier 1843 [O. Paploray / F. Naugrette].

19 23 octobre 1854 [C. Brière].

ses effets, y trouvant une justification de sa présence aux côtés de Hugo, un remède à une oisiveté qui la culpabilise autant qu'elle la démoralise. Pour tromper la monotonie de ces mulièbres tâches, il lui arrive d'ironiser: «En attendant je mitonne mon éternelle migraine et je médite sur vos vieux gilets de flanelle, occupation mélancolique et poétique s'il en fut»<sup>20</sup>. Et se plaint d'avoir à recommencer éternellement le travail, dès le mois suivant: «Je vais achever de te raccommo-der tes gilets de flanelle que tu redéchires chaque fois que tu les mets»<sup>21</sup>.

Le soin qu'elle prend des vêtements de Hugo relève d'une double dimension affective et économique. Elle présente le raccommodage comme une forme de travail nécessaire quoique fastidieux et peu reconnu, bien que participant à l'économie domestique – celle du *care*, dirait-on aujourd'hui –, et entrant en concurrence avec d'autres activités plus gratifiantes qu'elle accomplit pour Hugo, comme lui écrire et copier son œuvre (à une époque où il n'existe pas d'autre forme que la copie manuscrite pour sauvegarder les manuscrits en attendant leur publication):

Quelque diligence que j'aie fait depuis 6 h. ½ du matin que je suis levée, mon cher adoré, il m'a été impossible de te gribouiller ma chère petite RESTITUS avant ce moment-ci. C'est que c'était aujourd'hui jour de blanchisseuse et que j'avais des raccommodages en souffrance. Il s'agissait donc de donner un coup d'aiguille acharné, c'est ce que j'ai fait avec un courage digne d'un meilleur temps mais, hélas! aux dépens de mon petit bonjour matinal et surtout aux dépens de MON TRAVAIL qui ne devrait jamais souffrir de rien et sous quelque prétexte que ce soit.<sup>22</sup>

Le mot «TRAVAIL», écrit en grandes lettres, valorise son activité de copiste, qui, aussi accessoire soit-elle, suppose néanmoins des compétences intellectuelles et contribue, même modestement, à rendre publique l'œuvre du grand homme. Aussi ce travail a-t-il plus d'intérêt, à ses propres yeux, que les soins du ménage, à une époque où elle trouve son compte dans sa «chère besogne», copie *Les Misérables*, dont elle est la première lectrice:

C'est aujourd'hui jour de la blanchisseuse, c'est à dire de raccommodage demain. Je voudrais être déjà quitte de ce petit devoir fastidieux afin d'être tout entière à ma chère besogne que je n'avance guère malgré le désir ardent que j'ai de m'y vouer tout entière.<sup>23</sup>

---

20 22 novembre 1854 [C. Brière].

21 20 décembre 1854 [C. Brière].

22 16 octobre 1861 [F. Naugrette].

23 23 octobre 1861 [F. Naugrette].

Dans la dernière phase de leur vie, ce soin qu'elle prend des vêtements de Hugo est facilité par la commodité d'habiter sous le même toit. Elle ne lui en adresse pas moins sa traditionnelle page d'écriture journalière, dont le but n'est plus, comme avant, de combler la distance de leurs deux logis, mais de consigner les activités du jour. La lettre sert encore de pense-bête, où le soin du ménage et du vêtement tient toujours une bonne place: «Quant à ce soir, ne t'en inquiète pas; tout sera prêt: habit, pantalon, chemise, cravate, etc.»<sup>24</sup>. Leur niveau de vie s'étant considérablement amélioré, et Juliette jouant maintenant le rôle d'intendante et de maîtresse de maison, elle donne les réparations à faire à l'extérieur (d'autant plus que sa vue a baissé). Cette délégation des petits travaux de couture lui semble néanmoins un luxe, comme en témoigne le commentaire de cette liste de comptes qu'est aussi parfois la lettre:

bois, 1 500 k.....	78 F.
charbon, 1 500 k .....	97 F. 50
deux cents margotins.....	24 F.
charretiers.....	1 F.
hommes de peine.....	2 F.
portier.....	10 F.
Total de l'année dernière...	202 F. 50

Mais ce n'est pas tout. Il y a encore le blanchissage à ajouter, plus le marché pour 12 personnes à dîner le soir sans compter le déjeuner et les cinq servantes. Tout à l'heure j'ai payé 12 F. pour la réparation de ton paletot. Tu vois, mon cher petit homme, que la grande dépense se suit et se ressemble chez nous.<sup>25</sup>

Il fut un temps, quand elle avait encore ses bons yeux, où elle l'aurait réparé elle-même.

Tout au long de sa vie, le rapport de Juliette Drouet au vêtement a donc varié, entre le moment où, courtisane, elle vivait sur un grand pied, la phase la plus longue de sa vie où elle a vécu, sinon dans la gêne, du moins dans une extrême frugalité, et la vieillesse où la cohabitation avec Hugo et une reconnaissance sociale de son statut de compagne l'ont fait accéder à une relative aisance.

Mais, quelle que soit l'époque, certaines préoccupations liées au vêtement demeurent, qui expliquent la fréquence de ce thème dans la correspondance: il reste toujours une richesse; il garantit du froid, donc de la maladie; il est un outil de séduction, un indice d'appartenance sociale, et un révélateur de l'être.

Le perdre ou le gâter est un désastre. D'où sa compassion pour sa voisine, la couturière Ambroisine, victime, comme Hugo, d'un cambrioleur qui lui a dérobé des effets de valeur:

24 22 janvier 1877 [G. Rosa].

25 4 février 1877 [G. Rosa].

Qu'est-ce que j'apprends, mon grand petit homme! Les voleurs sont venus chez toi cette nuit? Ce sera la quatrième ou la cinquième fois au moins que cela se produit dans ta maison depuis que tu habites ces îles charmantes mais pillardes et voleresesses comme des forbantes qu'elles sont. Il paraît que la pauvre Broisine y a perdu ses deux plus beaux châles plus l'argent de la maison destiné à la dépense quotidienne et quelques provisions de bouche.<sup>26</sup>

Heureusement, quelques jours plus tard, les châles sont retrouvés.

Les vieux vêtements et les vieux souliers peuvent encore servir aux pauvres, aussi Juliette sollicite-t-elle régulièrement Hugo pour qu'il en fasse don aux nécessiteux, parmi lesquels ses bons amis Lanvin: «Si tu pouvais penser à dire qu'on cherche quelques vieilles hardes chez toi, tu me ferais bien plaisir et tu obligerais bien ces pauvres Lanvin»<sup>27</sup>. Un bienfait n'est jamais perdu: on sait qu'en décembre 1851, après le coup d'État, c'est sous l'habit d'ouvrier de Jacques-Firmin Lanvin, qui lui prête sa vareuse, sa casquette et son passeport, que Hugo échappe à la police pour passer la frontière franco-belge.

L'arrivée de l'hiver porte chaque année avec elle la menace de la maladie, et de la mort, la peur des «froides ténèbres» dont parle Baudelaire. D'où d'inlassables recommandations à son homme pour qu'il prenne le soin de se couvrir:

Si j'étais auprès de vous, dans votre intérieur, je vous forcerais malgré vous et au risque de vous déplaire à avoir tout ce qu'il vous faut en vêtements selon la saison, en régime et en hygiène. Je ne comprends pas votre indifférence pour tout ce qui est votre santé, votre bien-être et votre conservation: en vérité ce n'est pas la peine d'être le premier homme de son siècle et le plus nécessaire de son époque pour le traiter avec l'indifférence que vous y mettez.<sup>28</sup>

Le climat humide des îles anglo-normandes l'inquiète. Pour l'enterrement à Jersey du proscrit Félix Bony, mort à vingt-neuf ans, elle s'inquiète de voir Hugo sortir par grand froid pour prononcer son éloge funèbre sur sa tombe: «Il aurait été sage d'emporter un gilet et une chemise que tu aurais changés tout de suite dans la voiture en sortant du cimetière»<sup>29</sup>. Elle prend soin de lui comme une mère, et finit même par en plaisanter:

---

26 10 mars 1873 [Maggy Lecomte / F. Naugrette].

27 29 janvier 1839 [M. Liszewski / F. Naugrette].

28 2 octobre 1850 [A. Kieffer / F. Naugrette].

29 27 septembre 1854 [C. Brière].

J'espère que tu n'auras pas froid pour revenir ce matin et que tu auras eu la précaution d'emporter ton gros paletot? Il est vrai que partant hier dans l'après-midi, et par un soleil admirable, vous êtes assez imprévoyant pour avoir oublié qu'il vous faudrait revenir par une matinée noire humide et froide. Je vous ferai du feu si vous avez froid en arrivant mais cela ne vous aura pas empêché de souffrir pendant deux ou trois heures. Taisez-vous vilain insouciant, il faudrait toujours vous surveiller comme un enfant, vous mettre vos *mitaines* et vous *moucher*.<sup>30</sup>

Aussi se réjouit-elle de le savoir au chaud: «Il fait un froid de loup. Heureusement tu as reconquis ta robe de chambre bien redoublée et bien chaude»<sup>31</sup>. On aurait tort, bien chauffés comme nous le sommes, de considérer cette sollicitude domestique avec condescendance: la santé de Hugo, c'est, comme elle le dit souvent, «sa vie» à elle, non seulement parce qu'il est son dieu, mais aussi parce qu'elle est entièrement dépendante de lui, et sans ressources s'il venait à mourir.

Si elle le félicite dès qu'il s'achète un vêtement chaud, en revanche elle soupçonne tous ses efforts de coquetterie. Cette dernière est même l'un des premiers signes d'alerte:

Vous étiez bien joli hier, mon amour, avec votre petit col rabattu et quoique vous ayez attribué au désir de me plaire cette petite recherche dans votre toilette, je n'en suis pas moins poursuivie par une petite idée de jalousie qui me picote le cœur non agréablement.<sup>32</sup>

Deux jours plus tard, même soupçon: pourquoi est-il bien habillé un jour sur deux? Que cachent ces variations injustifiées dans sa mise? Cette inquiétude, fréquente sous la monarchie de Juillet où Hugo mène une vie mondaine dont elle est exclue, ressurgit pendant l'exil, quand il sort dans la bonne société, toujours sans elle pour respecter les convenances:

Mais j'y songe, vous devez être en train de vous métamorphoser de démocrate hideux et déguenillé en mirliflor huppé et rétamé à neuf dans ses atours. Aussi je ne suis pas près de vous voir pour peu que vous vouliez essayer l'effet de vos nouveaux charmes sur les cocottes jersieuses séance tenante et sans désespérer.<sup>33</sup>

---

30 5 novembre 1846 [N. Savy].

31 18 mars 1873 [M. Lecomte / F. Naugrette].

32 30 mai 1838 [H. Hôte / F. Naugrette].

33 22 août 1854 [C. Brière].



À l'automne suivant, elle dissimule ses soupçons derrière la moquerie envers son imperméable à la mode, un Mackintosh dernier cri qu'il a mis pour se rendre au concert :

Tu as dû bien regretter d'avoir mis ton machintoche en voyant le beau temps, les étoiles, le clair de lune et la douce brise caressante [...]. Heureusement que tu auras pu, à la grande rigueur, dissimuler aux élégantes jersiaises cette enveloppe utile mais imperméable. Je me fiche de vous et de vos scrupules de jeune homme à l'endroit du caoutchouc, des averses et des rhumes de cerveau. Cela m'est permis à moi qui me vautre cyniquement dans les pantouffles goutteuses, les flanelles podagres et la ouate nonagénaire. Telle est ma force. Tâchez que votre coquette vergogne en fasse autant et puis je verrai à vous respecter. Jusque là je me fiche de vos petits paletots pelure d'oignon et de vos vingt-cinq ans.<sup>34</sup>

La moquerie sur ce numéro de garde-robe passe par la création langagière, de la déformation burlesque de Mackintosh en «Machintoche», jusqu'à la dérivation participiale sur l'autre nom de cet imperméable, appelé aussi «caoutchouc» par métonymie de sa matière: «ce soir, entre autres, il fait un margouillis fort peu encourageant même quand on est comme toi encaoutchouqué»<sup>35</sup>.

L'un des (nombreux) talents de Juliette épistolière est l'art du portrait. En moraliste, elle y articule la prosopographie et l'éthopée avec humour, le vêtement servant souvent chez elle d'interface entre les deux discours. Dites-lui comment vous vous habillez, elle vous dira qui vous êtes. Ici, elle croque deux lampistes incapables de réparer sa lampe qui fume :

[un] alsacien et [un] auvergnat dont on ne peut rien tirer que ceci : *ça ne nous regarde pas, ce n'est pas notre faute, nous ne savons pas*. Une manière de commis qui y était il y a deux mois a disparu. Il ne reste plus que ces deux espèces de charabia qui ont trois boutons à eux deux et le quart d'un paletot en guenille.<sup>36</sup>

Le plus souvent, c'est Hugo lui-même qu'elle croque en quelques mots, s'amusant de ses allures excentriques: «Vous aviez de fières dégaines avec vos paletots, vos robes de chambre, vos chapeaux d'opéra-comique et votre chien alci-biadesque»<sup>37</sup>. Ou encore: «Tu t'en es allé avec calme emballé dans ton caban de Liège qui te fait ressembler à un soudard et à un moine du Moyen-Âge»<sup>38</sup>.

---

34 15 novembre 1854 [C. Brière].

35 15 et 16 décembre 1854 [C. Brière].

36 1<sup>er</sup> décembre 1846 [G. Sifferlen / F. Naugrette].

37 15 juillet 1853 [B. Duthion / F. Naugrette].

38 14 mars 1873 [M. Lecomte / F. Naugrette].

Cette sémiotique du vêtement qu'elle pratique avec esprit en portraiturant les autres, elle se l'applique avec rigueur, redoutant d'être mal jugée sur sa mise. Aussi se désole-t-elle du retard dans le versement de la pension de sa fille Claire par son père, le sculpteur James Pradier, retard qui l'empêche de s'offrir une robe décente pour sortir au théâtre:

Il paraît que M. Pradier continue son petit système<sup>39</sup>, c'est d'autant plus agréable que je ne pourrai pas avoir ma robe pour *MARION*<sup>40</sup>, quoique j'en aie absolument besoin si je ne veux pas passer pour la plus sale et la plus déguenillée des créatures.<sup>41</sup>

Quelques mois plus tard, Juliette, préparant sa garde-robe pour leur voyage annuel, est toujours en quête de vêtements décents:

Mme Kraft<sup>42</sup> a envoyé son portier avec un paquet contenant un châle pour le voyage et une robe de mousseline de laine en pièce. Il paraît qu'elle tient à me donner une robe de cette étoffe, plus un chapeau fané à *plumes*. Je l'ai renvoyé, non parce qu'il était fané mais parce que je ne peux pas monter sur une impériale avec un chapeau à plumes sans avoir l'air de *Mme Gras-Boyau*<sup>43</sup>. En supprimant les plumes, il fallait un nœud de ruban assorti et que je n'en ai ni le temps ni le talent.<sup>44</sup>

Le diable étant dans les détails, Juliette est sensible aux signes les plus infimes de déclassement ou de mauvais goût qui pourraient ternir sa dignité. Même lorsqu'elle est nuit et jour au chevet de sa fille Claire agonisante, dans l'appartement d'Auteuil que Pradier leur a loué, et qui l'éloigne de Hugo, elle s'habille déceamment pour s'apprêter à le raccompagner à l'omnibus:

Mon Victor bien-aimé, j'espère que tu viendras. Tu m'as laissée hier sous trop d'impressions douloureuses pour ne pas faire tous tes efforts pour venir. Je t'attends avec confiance, persuadée que cette confiance me portera bonheur. D'ici-là je vais passer une robe pour être prête à t'accompagner sans te faire attendre.<sup>45</sup>

---

39 Pradier renouvelle sa promesse de verser la pension, mais en procrastine sans cesse l'exécution.

40 *Marion de Lorme* est reprise à la Comédie-Française en mars 1838.

41 20 février 1838 [M. Rouat / G. Pouchain].

42 Laure Kraft, sa meilleure amie.

43 Le Père Gras-Boyau, farceur des carrefours parisiens, jonglait les yeux bandés avec des œufs dont il ne cassait pas un seul pour l'omelette de Mme Gras-Boyau.

44 14 août 1838 [A. Baty / G. Pouchain].

45 17 juin 1846 [M. Andrieux / F. Naugrette].

Ce soin de sa personne, qui contraste avec le délabrement croissant de sa fille, lui sera reproché, l'année suivante, par une amie: Mme Rivière se déclarera choquée, rétrospectivement, de l'avoir vue «parée comme une châsse»<sup>46</sup> à chaque fois que Hugo venait leur rendre visite, assimilant cette coquetterie à une forme d'indifférence, voire de maltraitance envers son enfant malade.

Il n'est pas jusqu'à l'ultime vêtement, la peau nue, qui ne la trahisse. Reprenant la métaphore ancienne du corps comme enveloppe charnelle de l'âme, elle déplore souvent le contraste entre l'apparence décevante du premier et la pureté radieuse de la seconde. Jeune encore, elle file la métaphore du numéro d'un célèbre circassien transformiste:

Encore, c'est absolument comme le paysan de M. *Adolphe Franconi*. Si après avoir dépouillé mes 32 vestes, mes 75 culottes, mes 103 chemises, j'apparaissais en *Cupidon* vêtu d'un carquois et d'un arc, ce serait compensation. Mais point. Je garderai éternellement mon dernier vêtement et mes gros sabots qui travestissent ma pensée au point de la rendre méconnaissable. Pourtant je vous assure que dessous j'ai un très bel amour, plus brave et plus jeune que tout ce que vous pouvez vous imaginer.<sup>47</sup>

Devenue vieille, elle cite avec esprit la pièce de Hugo qu'elle connaît par cœur, *Ruy Blas*: «Comme le pourpoint de don César de Bazan, je lutte, mon cher bien-aimé, sans pouvoir empêcher les lézardes et les défraîchissements de mon pourpoint de chair d'aller leur train»<sup>48</sup>. On reconnaît l'allusion au monologue de don César: «– Mon pourpoint m'a suivi dans mes malheurs. Il lutte! *Il ôte son manteau et mire dans la glace son pourpoint de satin rose usé, déchiré et rapiécé*». En traitant sur le mode comique le *topos* du corps-guenille, elle accompagne son propre vieillissement avec humour: elle se résigne à être d'année en année de moins en moins désirable, se sachant toujours autant aimée.

Un objet lui ayant appartenu nous est parvenu, Hugo lui-même l'ayant conservé. Un costume de scène, la «belle robe violette brochée d'or» de la princesse Negroni, le rôle qu'elle jouait en 1833 lors de leur rencontre. Par fétichisme, Juliette l'avait épargnée dans le grand recyclage de novembre 1839 qui suivit leur mariage symbolique. Offerte à son homme le 21 juillet 1856, à Guernesey, pour la Saint-Victor, peu avant qu'il emménage à Hauteville House, elle est aujourd'hui conservée à la Maison Victor Hugo de la place des Vosges. Dans la lettre qui accompagne ce legs, Juliette souhaite «qu'elle entre plus particulièrement dans l'arrangement de ta chambre que dans

46 15 mars 1847 [G. Sifferlen / F. Naugrette].

47 4 avril 1836 [A. Maget / G. Rosa].

48 17 mars 1877 [G. Rosa].

la galerie»<sup>49</sup>. Don ambivalent, par lequel, conformément à la vie de sacrifice, de renoncement, de don de soi qu'elle a menée dans l'ombre du grand homme, elle lui abandonne, telle une mue, l'ancienne dépouille de ses ambitions d'actrice, mais qui lui permet aussi d'entrer sans effraction dans le foyer légitime: elle dédie ainsi à la chambre qui lui est interdite sinon son effigie, du moins l'enveloppe éternellement jeune de son vieux corps absent.

## RÉFÉRENCES BIBLIOGRAPHIQUES

- Drouet J., 2012, *Lettres à Victor Hugo*, Florence Naugrette (ed.), Université de Rouen, CÉRÉdI, en ligne: <http://www.juliettedrouet.org>.  
Pouchain G.-Sabourin R., 1992, *Juliette Drouet ou «la dépaysée»*, Paris, Fayard.

---

49 21 juillet 1856 [M. Leclère / F. Naugrette]. Hugo a acheté Hauteville House en mai, et y emménagera en novembre.



## LA SECONDE PEAU. CHARNEL & TEXTILE FIN-DE-SIÈCLE

Jean de Palacio  
UNIVERSITÉ PARIS IV – SORBONNE

*Une femme n'est jamais aussi bien faite que sa robe*  
Michel Corday, *Vénus ou les deux risques*<sup>1</sup>

En 1987 paraissait à Berlin un recueil d'essais consacrés à la mode, portant le titre: *Die zweite Haut* et sous-titré: *Über die Moden. Unter die Haut. Hinter die Kulissen*. On pouvait lire, sous la plume de René König, la notation suivante: «Was unter der Haut verwurzelt ist, entfaltet sich anschließend "über der Haut" in zahllosen Variationen» (Aa.Vv. 1987: 63). C'était poser la question, qui me retiendra ici, du *dessus* et du *dessous*, de l'*extérieur* et de l'*intérieur*, et de la relation qu'ils entretiennent: «das Verhältnis von äußerem Schein und innerer verborgener Wahrheit» (30), selon la formule de Bettina Ehrhardt; dessus et extérieur renvoyant à l'étoffe et au revêtement, dessous et intérieur renvoyant à la peau, la nudité et ce qu'elle-même recouvre et cache: pensée, psychisme, genre. La peau, sous l'étoffe, se comportant comme une frontière, déjà en retrait, entre l'âme, l'homme intérieur et le textile. On assiste à une série de phénomènes de substitution, d'échange ou d'analogie profonde entre la chair et l'étoffe, le corps et le vêtement (vêtement de jour, mais aussi de nuit, touchant notamment à la literie ou au tissu d'ameublement). Ces phénomènes, valant rivalité ou *mimêsis*, débouchent sur un renversement des valeurs et des significations, jusqu'à se situer en dehors de la nature, et opérer une sorte de confusion entre l'animé (charnel) et l'inanimé (textile), dans laquelle le vainqueur n'est pas forcément où l'on croit.

Deux exemples seront principalement convoqués ici: une chronique de Jean Lorrain, «L'amoureux d'étoffes», parue sans titre dans *L'écho de Paris* du mercredi 26 octobre 1892 et reprise dans *Âmes d'automne*; et le roman de

---

1 Corday (1901: 60).

Rachilde *Les hors nature*, publié l'année précédente. Lorsque j'avais réédité ce roman en 1994, j'avais mis l'accent sur le byzantinisme du livre, quitte à laisser à l'arrière-plan son aspect proprement vestimentaire sous des dehors historicistes<sup>2</sup>. En revenant sur ce texte, j'entends montrer qu'on peut y voir, outre une évocation de Byzance à Paris, celle d'un «Eden de modiste» (Rachilde 1994: 124; 1897: 73), jardin peuplé, non d'arbres et de plantes, mais d'étoffes.

Et d'abord, quelles étoffes? Chez Rachilde, le damas, le brocart, le tulle, le surah, mais, au premier rang, la soie; chez Lorrain, les lampas et les brocarts, le damas, aussi, mais «de Venise», et le velours, «de Gênes», auxquels la provenance italienne confère des relents d'exotisme, mêlant l'orfèvrerie et le bonheur des dames, mais dans un hommage adressé, non à Zola, mais à Edmond de Goncourt.

L'étoffe prend ainsi insidieusement la place de la chair. «Ce fut à peine si l'on put s'apercevoir qu'il y avait un corps dans cette robe», écrit Rachilde (1897: 106). Marcel Strauss va plus loin dans son admonestation: «Mets ton corset, tuteur de tes formes absentes» (1911: 84). Plus proche encore de la peau que la robe, le corset, emblème fétiche et fait de société, joue à l'époque un rôle prédominant. On lui consacre des romans, des nouvelles, des contes, des poèmes et même un traité<sup>3</sup>. Un poème de Clovis Hugues est l'histoire d'une métamorphose qui semble accomplie dès le titre: «Le corset de peau» (1885: 154-155). Elle affirme d'emblée l'identité de l'épiderme et de l'accessoire qui le recouvre. Au fil du poème, le corset se confond graduellement avec la peau, qu'il ne recouvre jamais complètement («laissant voir des coins de peau blanche»: v. 15). Le corps est très présent, comme par antiphrase: dos, gorge, flancs, hanches, reins, nombril, une académie, presque une anatomie. L'alliance intime de l'épiderme et du corset se résout en une relation de «parenté» (v. 11), la métamorphose transitoire prenant ici un aspect zoologique et commuant le corset, désormais doté d'une vie propre, en «bête». Le corset domine et asservit la chair, l'«envahit» et la façonne, l'emprisonne, exerce une «pression», la «gonfle» et la «dessine». L'insistance sur le «lacet» (v. 13, 26) montre bien cette emprise. Le corset devient «étui», – Jean Flux, dans un autre poème, dira: «fourreau» («Le corset», Flux 1886: 31) – pour mieux adhérer à la peau, avant de la contrefaire, d'en prendre la «souplesse» (Hugues 1885, v. 25; il était déjà décrit précédemment comme «souple» et «rose»: v. 10) et d'opérer une seconde métamorphose: la bête se précise dans la dernière strophe et y devient «serpent», dont le corset, «écaille», serait partie intégrante. Le corset accèderait ainsi à une sorte de statut mythologique, faisant de la femme qu'il revêt et enclot un avatar de Mélusine. Un autre poème du même recueil, «La jarrettière», utilise une image analogue, celle de la couleuvre, en relation avec le corset:

<sup>2</sup> Mais voir notamment Rachilde (1994: 28-30), où cette question est succinctement abordée.

<sup>3</sup> Voir Palacio (1993: 188-189).

Le dos rond, où flotte un lacet,  
A des torsions de couleuvre,  
Dans les étreintes du corset.

(Floux 1886: 153)

Le texte établit ici, de façon explicite, une relation amoureuse entre la chair et le corset. Il en sera de même dans un troisième poème, consacré cette fois à une autre partie de la parure féminine intime, «La chemise»:

La chemise qui, toute blanche,  
Attend de baiser à son tour  
Les lignes vagues de la hanche. (148)

Le «peignoir de soie violette» de Léonora d'Este a «des froissements pareils à des moues de lèvres, à des caresses timides et effleureuses» (Péladan 1884: 2).

La proximité du charnel et du textile devient bien, à la lettre, le contact de deux épidermes!

En réalité, le corps et le tissu ne sont pas complémentaires, mais sont dans un rapport d'émulation, de rivalité, presque de guerre. Il semble que le textile n'ait de cesse d'empiéter sur les prérogatives de la chair. Et l'issue du combat est pour le moins incertaine. *Ancipiti Marte*. Le damas est «épais comme un cuir de Cordoue et souple comme la peau d'un ventre de fille» (Rachilde 1897: 72). Partout, le «comme» introduit une relation d'équivalence: «le grain de l'étoffe comme un grain de peau, onctueux, huileux, une espèce de drap imitant l'épiderme du nègre» (13). Comme la peau de nègre vêtail, selon Mirbeau, les murs du salon du général Archinard<sup>4</sup>, elle revêt, maintenant, sinon le corps de la femme, du moins celui de l'homme «tellement femme» (Rachilde 1897: 41). Mais on n'en reste pas au stade de l'imitation. L'étoffe acquiert une autonomie, affirme son indépendance. Lorsque le vent «plaque à la peau» la chemise de soie (211), celle-ci cesse d'être simple parure pour devenir la peau elle-même; comme, ailleurs, le ventre de la «séduisante pieuvre» formée par les trois petites danseuses est «de tulle bouffant» (156). Confusion partout savamment entretenue jusque dans les gestes amoureux.

La chambre nuptiale, en principe préparée pour l'amour, n'est en fait qu'un amoncellement d'étoffes, un «charmant capharnaüm» (74): damas de Lyon blanc-rosé, velours bengale rebroché d'or vert, armure de satin paille brodé, queue de velours violet uni, modeste mousseline de soie couleur d'eau. Mais Paul est «vautré», non sur le corps de son amante, mais «sur des pièces d'étoffe». L'érotisme de la situation n'est pas douteux, et ressenti par

4 «Murs [...] tendus de cuir, d'un cuir particulier, de grain très fin, de matière très lisse [...] de la peau de nègre... [...] Ça fait de la maroquinerie premier choix... Hein?... ils peuvent se fouiller, maintenant, à Cordoue, avec leur cuir...» (Mirbeau 1901: 96-97).



la jeune femme elle-même: «Est-ce que c'est ta place, dis, au milieu de ces chiffons? Voilà une heure que tu les caresses comme tu me caresserais moi-même!...» (73) La scène d'amour qui suit est un paradigme de décadence:

Paul, à genoux sur l'étoffe qu'il froissait, [...] la contemplait, s'abîmant dans sa blancheur de roses blanches où se diluait un insaisissable reflet de chair. Il porta cette soierie à ses lèvres, la baisa et la mordit avec de singuliers transports.

[...] Cela, vois-tu, c'est de la beauté artificielle, mais c'est réellement, suprêmement beau. Toute beauté naturelle a une tare. Il n'y a pas de teint de femme, d'épiderme de gorge ou d'épaule qui puissent me donner une pareille sensation au toucher. C'est un bien petit absolu, c'en est un cependant. Et cela crie, entends-tu, cela proteste et s'affole comme une créature douée d'âme. Vraiment, cette étoffe a peur de mes caresses. Elle se sait belle et ne veut pas qu'on la pollue.

[...] En deux gestes savants, à la fois gestes de sculpteur et gestes d'amoureux, Paul avait creusé et arrondi la mollesse du damas, le serrant au milieu comme une taille [...].

Pris au piège qu'il s'était tendu, Paul sombra jusqu'au spasme en pleine illusion, et la superbe soierie eut comme un rôle sourd. (78-80; je souligne)

Profession de foi, presque un art poétique. Le scénario est l'éviction du corps au profit de l'étoffe, donc de la nature au profit de l'artifice. La chair n'est plus que «reflet» (on pense au titre de Max Jacob, *L'Homme de chair et l'homme reflet*, ici mis au féminin), et, de surcroît, «insaisissable». C'est le damas, non la femme, qui est saisie. C'est le damas, non la femme, qui se drape, et se tord «en chose vivante». La fonction supplétive de l'étoffe est définie une fois pour toutes: «Nous aimons peut-être cela sur vous, sans vous voir...» (79) Disparition de la femme et avènement de l'étoffe: «De l'étoffe?... Regarde! deux caresses l'ont faite personne vivante et frémissante» (*Ibidem*). L'humanité a changé de sens, ou plutôt changé de peau. Paul, pâmé sur l'étoffe auprès de son amante, en oublie «complètement sa présence *humaine*» (en italiques dans le texte). «Apparence de femme mille fois meilleure que la femme». On ne saurait mieux dire. Dans cette illusion ou ce simulacre, au «spasme» de l'homme répond la peinture à peine déguisée d'un orgasme féminin passé au compte de l'étoffe. Il faut enfin noter que cette étoffe est celle dont devait être faite la robe de la comédienne Jane Monvel, accusant ainsi le mécanisme de substitution. De même que, dans la chambre, chaque tissu renvoyait à une précédente maîtresse, chacune ayant ainsi laissé une empreinte... textile, comme marque de son passage.

Mais il y a plus. Cette scène symbolique joue un rôle essentiel dans l'économie romanesque. Le tissu n'est pas sorti indemne de cette étreinte. «Entre eux demeurait étendue la belle étoffe ravagée» (80). Prémonition de la mort accidentelle de Jane un peu plus tard, tombée et broyée par la machinerie des dessous du théâtre. Lorsque les secours interviennent, c'est pour constater que le corps de la femme a complètement disparu: «vraiment, elle n'y était plus, la petite femme, il n'y avait plus rien d'elle que sa belle défroque d'actrice, son superbe manteau» (106). D'ailleurs, «ni sang, ni blessure». La femme est devenue «effigie de carton», «poupée disloquée», «une image, quelque créature-objet tenant à la fois de la momie et du bas-relief» (107). Effigie, poupée, image, ailleurs mannequin, momie, bas-relief: on est frappé par l'accumulation des artefacts. L'étoffe, qui avait déjà usurpé le rôle de la femme de son vivant, femme devenue elle-même «un chiffon», lui survit. Rarement symbolisme textile aura été aussi dévastateur.

Dans «L'amoureux d'étoffes», Lorrain aborde la question par un biais. Les amateurs d'étoffes sont d'ordinaire des esthètes, émules ou avatars de des Esseintes, tels Jacques de Mortheure (Luis d'Herdy) ou Paul-Eric de Fertzen (Rachilde). Celui de Lorrain n'appartient pas à la même classe, bien qu'il semble descendre de Brummel par son élégance tout britannique: «Correct et l'air froid dans son pardessus de ratine bleue et sous son melon-cape de Londres, d'une élégance sobre, marquée au sceau du fournisseur anglais» (Lorrain 1898: 29). Mais sa ponctualité au rayon des soldes du Bon Marché le vendredi lui confère une allure quasi 'professionnelle' masquant une obsession véritable. Il ressemble au Baudelairien du même recueil, amateur de chevelures féminines, «comme d'autres voluptueux, mais plus prudents attardent le titillement de leurs doigts dans des frissons de velours et de soies, [...] jusqu'à en pâmer» (26). Toisons et tissus, c'est tout un. Volupté, titillement, pâmoison, le vocabulaire est le même que chez Rachilde. Le Mortheure de Luis d'Herdy ne se conduira pas autrement: «Il aimait plonger ses mains dans d'épaisses fourrures, se vautrer dans la fluide luisance des satins» (d'Herdy 2012: 26). La différence est que Mortheure n'aime pas les femmes, alors que l'amateur de Lorrain hésite (la conclusion du texte le dit, s'achevant sur un point d'interrogation) entre femmes et étoffes, pour finalement se rabattre sur les dernières lorsque la tentation des premières devient trop forte, «appesantissant [...] ces deux mains de caresse dans quelque lourd satin ou quelque gros de Tours» (Lorrain 1898: 35). Car tout n'est ici qu'histoire de mains, auxquelles le texte, de même que le corps de la femme, semblent se réduire: «mains petites et soignées», «mains frivoles et mondaines», «mains aux doigts piqués de ménagères éblouies», «mains de petites apprenties aux ongles en deuil, à la peau crevassée», «mains boudinées», «mains de dévotes» (34). Et, sur cet envol sextuple de mains parfois encanaillées, mondaines ou roturières, la main prédatrice de l'amateur (amoureux?) qui les recherche à travers les étoffes, mais ne va

pas jusqu'au bout de son geste et partout se contente de défaits: «adhère presque», «s'en emparerait s'il l'osait», «sans risquer l'étreinte», «tente des effleurements» (35). Le seul geste accompli est lié, non à la main, mais à l'étoffe, qui paraît confisquer l'érotisme à son profit: «l'inconnu plonge avec des lenteurs ses doigts dans les satins, les attarde voluptueusement dans les velours, s'y frôle, s'y caresse» (*Ibidem*). Comme chez Rachilde, la caresse va à l'étoffe, non à la femme. Et l'attardement prolongé dans l'étoffe fait contraste au contact virtuel avec la peau. Un objet semble ici privilégié, signifiant l'obstacle, le rempart, la frontière, l'interdiction de l'étreinte: c'est le gant, auquel Octave Uzanne avait consacré une monographie (1883), devenu ici seconde peau: «gants trop clairs et trop neufs», «gants de filotelle», et surtout «gant de Suède à la fois discret et parfumé, mais à cinq boutons strictement boutonnés» (34), disant l'impossibilité de les défaire et donc d'accéder à la (vraie?) peau.

Chez Rachilde, la chambre d'amour apparaît comme une sorte de fleuve ou d'océan d'étoffes et multiplie les images d'eau et de naufrage. La mousseline est «couleur d'eau», la femme est «comme les vaguelettes d'un fleuve uniforme», le velours de Gênes, dont sera fait son manteau, est «un bord d'étang», sous lequel «ruissellerait l'eau bavarde» de la mousseline, Paul a «le corps noyé» dans les étoffes, où les meubles n'apparaissent plus qu'en «écueils affleurant un torrent» et où des bibelots «surnagent», le tout évoquant un bazar oriental «entraîné par une inondation». Même le lit «bavait l'écume de ses draps ourlés». Sorte d'univers aquatique et dangereux, où les étoffes en crue ont définitivement pris la place de la chair. (Rachilde 1897: 72-74).

On songe à la description que fait Zola du rayon de la soie dans *Au bonheur des Dames*, «un ruissellement d'étoffes», «une nappe bouillonnée», des satins qui «jaillissent», «vert Nil» ou «bleu Danube», les soies duchesse «roulant à flots grossis», les étoffes lourdes «dormant ainsi que dans une vasque», les damas et les brocarts «au milieu d'un lit profond», «creusant un lac immobile», «cataracte lâchée», et les femmes craignant de se perdre dans ce «débordement» (Zola 1998: 159-160).

Dans deux univers et deux auteurs que tout semblait séparer, Zola et Rachilde, chambre d'amour ou rayon soieries d'un grand magasin, se célèbre la victoire du textile sur la chair. Zola parle de ce que Rachilde décrira, la «puissance décuplée de l'entassement» (Zola 1998: 127), dominant la «chair soufflée et molle» de Blanches de Boves (167) engloutie dans «le flot montant de guipures, de malines, de valenciennes, de chantilly» (*Ibidem*), ou «la chair vaincue [des femmes] devant le moindre bout de chiffon» (112). Dans des mondes différents, Paul-Eric de Fertzen, l'amateur anonyme de Jean Lorrain, ou Octave Mouret semblent d'accord pour proclamer le triomphe définitif de la seconde peau. Il arrive que les tissus personnifiés s'adressent à la «petite Parisienne» pour l'induire en tentation et se substi-

tuer à son corps (Lirette 1893: 10). Chez Luis d'Herdy, aux yeux de Jacques de Mortheure, la femme n'est plus femme, mais «joli mannequin», dont la vocation est ailleurs que dans la féminité: «admirablement apte à faire valoir les belles étoffes» (d'Herdy 2012: 50). Le textile a pris définitivement le pas sur le charnel.

## RÉFÉRENCES BIBLIOGRAPHIQUES

- Aa.Vv., 1987, *Die zweite Haut. Über die Moden. Unter die Haut. Hinter die Kulissen*, Berlin, Elefanten Press.
- Corday M., 1901, *Vénus ou les deux risques*, Paris, Fasquelle.
- Floux J., 1886, *Les Maîtresses*, Paris, de Brunhoff.
- Herdy L. de [Louis Didier], 2012, *Monsieur Antinoüs et Madame Sapho*, M.-F. David-de Palacio (ed.), Montpellier, GayKitschCamp, (1899).
- Hugues C., 1885, *Les Évocations*, Paris, Charpentier.
- Lirette P., 1893, *Les Petites Parisiennes*, «La Vie Populaire» 27, 2 avril.
- Lorrain J., 1898, «L'amoureux d'étoffes», in *Âmes d'automne*, Paris, Charpentier et Fasquelle.
- Mirbeau O., 1901, *Les vingt-et-un jours d'un neurasthénique*, Paris, Fasquelle.
- Palacio J de, 1993, *Les Perversions du Merveilleux*, Paris, Séguier.
- Péladan J., 1884, *Le Vice suprême*, Paris, Librairie des Auteurs Modernes.
- Rachilde, 1897, *Les hors nature*, Paris, Mercure de France.
- , 1994, *Les hors nature*, J. de Palacio (ed.), Paris, Séguier (Bibliothèque décadente).
- Strauss M., 1911, *Ballade dominicale*, in *Les Inutiles*, Paris, Daragon.
- Uzanne O., 1883, *L'Ombrelle, le gant, le manchon*, Paris, Quantin.
- Zola É., 1998, *Au bonheur des Dames*, S. Guermès (ed.), Paris, Classiques de Poche, (1883).



## L'ÂME DES VIEILLES ÉTOFFES. SUR JEAN LORRAIN

Francesca Paraboschi  
UNIVERSITÀ DEGLI STUDI DI MILANO

*J'habite cette chambre, une chambre de l'autre siècle, où flotte comme une tristesse de jadis dans les plis à larges cassures d'un vieux lampas jonquille, ramagé d'argent mat.*

Jean Lorrain, «Chambres d'octobre I»<sup>1</sup>

Il est un fait que Jean Lorrain, «le dernier des décadents» (Anthonay 2005: 15), «suprême décadent» (Delon 1993: 131), «produit d'extrême civilisation» (Segard 1900: 75), «miroir de la Belle Époque» (Anthonay 2005) et de «la Belle Époque travestie» (Cachia 1985), témoigne d'une prédilection pour le paraître et manifeste un goût spécial pour les tissus et les vêtements. L'attention que l'écrivain consacre à ce sujet est remarquable: ses romans, nouvelles, poèmes, pièces théâtrales et chroniques journalistiques s'avèrent une mine inépuisable d'informations sur les étoffes favorites, rêvées ou en usage dans tous les milieux sociaux à la fin du XIX<sup>e</sup> siècle: des scènes de théâtre aux fêtes foraines, des salons mondains du gratin parisien aux faubourgs malfamés de périphérie, des maisons closes aux maisons très 'comme il faut' de la bonne bourgeoisie de province. S'il est vrai que Lorrain est un observateur attentif des tenues vestimentaires de son temps, de Paris à l'Afrique du Nord, de la Corse à l'Espagne, de Malte à Nice, il est vrai aussi que l'auteur cultive une inclinaison à la rêverie, d'où naissent les silhouettes exquises, souvent plastiques et érotisées, de héros et héroïnes de l'antiquité classique, du Moyen-Âge légendaire, de la Renaissance italienne perverse et cruelle, du XVIII<sup>e</sup> siècle fantasque et hyper-élégant, ce «siècle embaumé, rose et doré / [...] des rêveurs adoré» (Lorrain 1887: 11). L'étude de

---

<sup>1</sup> Lorrain (2006: 83).

ce répertoire mériterait peut-être une monographie entière; pour ma part, je voudrais consacrer ce bref essai à un aspect spécial de cette thématique tellement vaste: les vieux tissus et en l'occurrence les vieux vêtements. Ces vestiges d'un passé révolu vers lequel l'auteur assume une attitude nostalgique, contemplative et parfois même sentimentale, s'avèrent la source d'une rêverie où surgissent les fantômes estompés d'un monde idéalisé, qui a peut-être existé un jour, qui est maintenant perdu et qu'on regrette de manière poignante, triste et émue à la fois.

Lorrain se montre très sensible à la texture des étoffes, mais aussi aux tons et aux accords des couleurs: dans le «babélique et monstrueux champ de foire de l'Exposition» (Lorrain 2002a: 93) – l'Exposition universelle de Paris de 1889 – il ne peut que se désoler du spectacle trop colorié et criard du corps de ballet des gitans de Grenade: «ce sont des châles verts et jaunes, tortillés sur des jupes oranges, de heurts et des appels terrifiants de couleur» (88). Dans un poème qui rappelle «L'art poétique» verlainien, Lorrain se montre un manipulateur habile des thématiques présentes dans *À rebours*<sup>2</sup> – le preuve notamment le titre de la composition: «Évangile – selon Joris-Karl Huysmans» – et s'enchant à «prêcher le sermon» (Huysmans 1995: 89) sur les nuances des teintes, tout en accordant à l'espace intérieur qu'il évoque des allures de dérivation mallarméenne<sup>3</sup>:

Des nuances, des demi-teintes:  
Évite le cri des couleurs,  
Fuis l'éclat des tons querelleurs et brutaux;  
Hors de leur atteinte

Parmi les étoffes éteintes  
Et les vieux satins recéleurs  
D'exquises et vagues pâleurs,  
Sois l'émule de des Esseintes.

Éveille en frôlant les velours  
D'une frêle main de phtysique  
La soyeuse et fine musique  
Des reflets délicats et courts.

Sois le morne amant des vieux roses,  
Où l'or verdâtre et l'argent clair  
Brodent d'étranges fleurs de chair,  
Où s'appâlissent [sic] des chloroses.

---

2 Cf. Nissim (1980: 178).

3 Cf. Nissim (1980: 177).

Mais avant tout aime et cultive  
La gamme adorable des blancs:  
Dans leurs frissons calmes et blancs  
Dort une ivresse malade.

Leur fausse innocence perverse,  
Où, pourpre entre tant de candeurs,  
Le rêve d'un bout de sein perce,  
Est un poème d'impudeurs!

Aux bleus de lin mêlant le mauve,  
Sache avec des tons effacés  
Évoquer un songe d'alcôve  
Et de baisers éternisés;

Puis, pour fixer ta rêverie  
Revenue enfin du Japon,  
Qu'aux murs une tapisserie  
Vert pistache ou bleu céladon

Déroule un rang de Canéphores  
Et de Vestales de Leroux  
Inclinant de sveltes amphores  
Sur la sveltesse de leurs cous

Des nuances, des demi-teintes:  
Évite le cri des couleurs,  
Fuis l'éclat des tons querelleurs  
Et discordants, sois des Esseintes.

(Lorrain 1887: 115-117)

Dans ce texte, Lorrain développe «le delicate dissolvenze di colori e suoni» (Nissim 1980: 171), qui caractérisent aussi la description de l'intérieur dans «L'Absente» de Verlaine, tout en se livrant à la contemplation extasiée du «vague accord des teintes» (Huysmans 1995: 89). Dans ce réseau de réminiscences littéraires plus ou moins dissimulées, l'auteur semble aussi s'approprier le goût pour les synesthésies raffinées de l'élégante prose huysmansienne: si des Esseintes «écoute le goût de la musique» (134), la main phtisique du texte de Lorrain éveille «la soyeuse et fine musique / Des reflets délicats et courts». Cette «main de phtysique» contribue à créer une aura impalpable de maladie, se dégageant des vieux satins<sup>4</sup>, et conférant une grâce languide au thème du fané. Le caractère maladif et effacé de ces

---

4 Cf. «pâleurs», «chloroses», «ivresse malade».



étoffes prône une distanciation de la réalité<sup>5</sup> à la faveur de l'éclosion du rêve, un rêve qui se fait toutefois étonnamment érotique<sup>6</sup>. La présence féminine, séduisante et envoûtante, s'insinue à travers le «rêve d'un bout de sein» et s'épanouit dans la partie finale du poème avec une allusion aux silhouettes de femmes peintes par Leroux dans ses tableaux antiquisants, mais elle émerge aussi des suggestions d'une tapisserie et d'une rêverie «revenue enfin du Japon»; cet éclectisme quelque peu incongru ne nuit nullement, en réalité, à la profondeur esthétique de cet intérieur qui répond, d'un côté, au goût de l'époque pour l'ameublement<sup>7</sup>, et, d'un autre côté, à une modalité subjective de représentation: la structure presque circulaire du poème semble suggérer le caractère vicieux et quasiment obsessionnel de la pensée, qui fuit tout ancrage référentiel et revient à ses élans initiaux.

Un autre poème au titre également emblématique, «Fagerie», constitue une reprise et un approfondissement du thème du fané: d'après l'exemple de *Fêtes galantes* de Verlaine, tout le recueil *Griseries* est inspiré des ambiances délicates et recherchées de la fin du XVIII<sup>e</sup> siècle et Lorrain, en insistant sur «il fascino dell'antico, del venuto da lontano, dello sciupato, del desueto» (Nissim 1980: 120-121), exprime le charme enchanteur de «cette époque légère et brillante, gaie et insouciant, qui irradie les feux d'un Ancien Régime abondant son déclin et qui se hâte lentement vers sa perte» (Anthonay 2005: 327):

Des vieilles étoffes fanées  
Je suis le maladif amant.  
J'en veux dire l'enchantement  
Et les nuances surannées;

Leurs tons discrets et douloureux  
De vivantes choses anciennes  
Et leurs langueurs patriciennes  
Des vieux orfrois cadavéreux.

Mon âme, qui s'avive et souffre,  
Adore les sourires las  
Et fatigués des satins soufre,  
Rayés de rose et de lilas;

Et c'est une aventure exquise  
De retrouver dans un reflet

5 «l'oggetto desueto garantisce il distacco dalla pratica utilitaristica, il rifiuto del reale» (Nissim 1992: 91).

6 Cf. «étranges fleurs de chair», «fausse innocence perverse», «un bout de sein perce», «songe d'alcôve», «baisers éternisés».

7 «il gusto di tutto il secondo Ottocento affetto da una sindrome di collezionismo [è] perseguitato dall'*horror vacui*» (Nissim 2006b: 351).

Tout un bleu passé de marquise  
Fleurant la jonquille et l'œillet.

Les vieux lampas aux tons d'agate,  
Lustrés sous l'ongle aigu du temps,  
Ont la hautaine et délicate  
Tristesse des lointains printemps;

Les frais printemps de la jeunesse,  
Avrils emportés sans retours,  
Et dont les lys de soie épaisse  
S'effeuillent dans le gros de Tours.

Mais pour chanter la griserie  
Errante en ces luxes défunts,  
Volupté savante et meurtrie  
De vieux baisers, d'anciens parfums,

Il faudrait sous mes doigts dociles  
Les cordes d'un basson d'amour  
Au long manche de bois des Îles  
Peint de bergères Pompadour:

Et dans l'ombre aimable et dévote  
D'un boudoir obscur et fardé,  
Sur des airs dansants de gavotte,  
Moi-même, en habit démodé,

Des vieilles étoffes fanées  
J'évoquerai l'esprit charmant  
Et le rêveur enchantement  
Des nuances, ces raffinées!

(Lorrain 1887: 31-33)

Avec sa structure encore une fois presque circulaire, le poème s'ouvre et se clôt sur le désir du «je» poétique de faire resurgir l'âme des vieilles étoffes, comme si elles avaient conservé une vie latente et magique, à l'instar des objets fanés des intérieurs mallarméens<sup>8</sup>. Par leurs tons discrets et douloureux, ces étoffes apparemment douées d'émotions (elles affichent des «langueurs patriciennes», leur tristesse est «hautaine» et «délicate») semblent conserver une vie léthargique, latente et languide, qui les empêche de mourir complètement et leur permet de ranimer l'ambiance de rêve de ce monde doré avec toute sa société disparue. Il revient ici l'aura de maladie, mais

---

8 Cf. Nissim (1980: 105, 120).

quelque peu aggravée par rapport à «Évangile»: le «je» poétique de «morne» se fait «maladif»; les broderies d'«or verdâtre» deviennent des «vieux orfrois cadavéreux»; les pâleurs tournent en «sourires las et fatigués»; les frissons d'«ivresse maladive» se transforment en «volupté meurtrie» chez ces «luxes défunts». Comme pour Mallarmé, le fané s'avère précieux en vertu de ce «magico e fragile rapporto ch'esso riesce a stabilire con il passato e il lontano, conducendo tutto sul filo di una vita che non c'è quasi più, e di una morte non ancora giunta» (Nissim 1980: 105-106). Et ce «boudoir obscur et fardé», qui n'est pas sans rappeler «l'air fardé du boudoir rose» de des Esseintes (Huysmans 1995: 88-89), se révèle le gardien de splendeurs anciennes: un «reflet» peut faire renaître «tout un bleu passé de marquise», un passé léger, ineffable et coquet, qui paraît se concrétiser dans la marquise, petite ombrelle à la tige pliante, tandis que le souvenir éteint des saisons passées est évoqué grâce à l'élégance exquise d'une hyperartificialisation: à la sixième strophe, sur la base d'un parallèle implicite entre la jeunesse et le printemps, sur la base aussi d'une association toujours implicite entre l'abstrait du printemps et le concret des fleurs (le printemps et les fleurs étant selon une tradition littéraire très ancienne métonymiquement corrélés), «les avrils emportés sans retours» ont l'air de se matérialiser, non pas dans des fleurs bien réelles, coupées à la rigueur et posées dans des vases, mais dans les motifs ornementaux des vieilles étoffes; si le symbole par antonomase du fané est la fleur qui se fane, ces fleurs qui s'effeuillent sont artificielles, brodées sur les soies du boudoir.

Lorrain reprend ce même poème dans *Monsieur de Bougreton*<sup>9</sup>, au moment où l'improbable personnage éponyme – véritable incarnation de ce «je» poétique «en habit démodé» au sein d'un cadre diégétique – mène les touristes (dont il s'est improvisé le guide) dans les salles du costume du musée d'Amsterdam; avec sa redingote râpée, sa botte baillant à l'orteil, son cache-nez qui n'est qu'une «loque reprise, rapiécée et à trous» (Lorrain 1999: 110), «M. de Bougreton plus vide et plus loque que les parures de néant exposées autour de lui, [est] bien [...] le pitoyable amant des étoffes fanées, le cavalier macabre et libertin de ce funèbre boudoir» (126). Quoique funèbres, les salles du musée se révèlent le théâtre d'une magie œuvrée par le héros, dont les paroles produisent un véritable enchantement linguistique<sup>10</sup>:

C'est au lupanar que je vous conduis, messieurs, nous déclarait  
le vieux fantoche, mais au lupanar des souvenirs; car les femmes  
dont vous allez subir, et jusqu'au désir le plus aigu, l'obsession  
décevante, vous ne les verrez même point. Je vous conduis dans  
le vestiaire des mortes; c'est devant des lambeaux d'étoffe, des

9 Lorrain se limite à changer les vers 3 et 4 en «Couleurs et modes surannées / Qui dira votre enchantement?».

10 Cf. Paraboschi (2013).

robes à jamais vides, des corsages de néant, devant la défroque des siècles passés, devant les loques des amours défuntes, que je veux vous griser du douloureux opium de ce qui aurait pu être et de ce qui n'est plus. [...]

Préparez-vous à toutes les souffrances, nous disait-il d'une voix étrangement adoucie; nous sommes ici dans le royaume de l'éternelle mélancolie; c'est un boudoir de spectres. Regardez plutôt ces vitrines; mais ces spectres ont laissé là leurs linceuls de velours et de soie palpables et tangibles pour nous forcer à les ressusciter dans notre souvenir. Nous sommes ici dans une crypte et aussi dans un oratoire quasi divin où les christes surgiront de leur cadre si nous savons les regarder; et ils en surgiront d'autant plus qu'il n'y a rien dans ces cadres magiques, rien que nos regrets et nos pensées. Ce ne sont que des chiffons de soie, de linon et de brocart, mais combien évocatoires! C'est la poussière des siècles que nous allons remuer; mais dans cette poussière, il y a des baisers, de la folie, de l'amour et des larmes. (122-123)

Le passage se fonde sur un lien métonymique qui unit les vêtements aux femmes qui les ont portés jadis et qui reviennent comme des spectres dans le présent narratif; les échos érotiques, qui étaient élégamment suggérés dans les deux poèmes des *Griseries*, se font plus explicites et provocateurs dans cette invitation à la rêverie, à une rêverie mélancolique, presque douloureuse et en même temps sensuelle; du reste, affirme des Esseintes, «seul [...] le XVIII<sup>e</sup> siècle a su envelopper la femme d'une atmosphère vicieuse» (Huysmans 1995: 156). M. de Bougreton divague ainsi autour des potentialités existentielles qui dorment dans les étoffes anciennes, selon une attitude d'esprit qui préfère le rêve à la réalité, et en l'occurrence ce rêve du XVIII<sup>e</sup> siècle que les Romantiques avaient déjà élaboré, en lui attribuant l'image

d'un siècle gai, frivole et voluptueux, mais aussi élégant et spirituel, univers compensatoire, patrie véritable d'artistes envahis, au sein d'une époque décevante, par un sentiment d'exil, se réclamant du passé pour mieux dénoncer les manques du présent, pour affirmer leur supériorité aristocratique, gage d'une authenticité artistique. (Thomas 2003: 576)

Et l'évocation de cette époque révolue semble ouvrir à tous les possibles, semble pouvoir exhausser l'âme insatisfaite et frustrée dans ses aspirations idéales au sein du siècle présent, «ce siècle de lucre et d'appétits grossiers» (Lorrain 1999: 126). Le narrateur laisse traîner son regard suggestionné et déjà visionnaire sur ces tissus envoûtants, en restituant leur charme au ni-

veau stylistique dans les complaisances d'un style nominal, d'une suspension syntaxique prolongée, d'une écriture riche en accumulations, énumérations, références picturales et culturelles à même de subjuguier l'esprit dans un vertige de luxe effréné, écrasant, spectaculaire, bref, dans une vraie vision d'art:

et c'étaient à côté des longs peignoirs à plis imités de Watteau des scènes champêtres de Pater, les gros de Tour, brochés de lis d'argent sur fond vin de Bordeaux, des robes à paniers, les délicats pékin à raies à côté des nattes de soie, brocarts feuillagés de vert myrte, et les satins lustrés, comme rigolés de givre, avec des astragales et des lacs d'amour, des guirlandes d'œillets et des corbeilles fleuries rattachées dans l'étoffe par des nœuds de ruban... C'était, bouffant encore à la place des seins, plaquant à la place des ventres, l'énigme irritant des corsages et des jupes; et c'étaient des lampas bossués de gros bouquets de roses rouges sur fond d'or, des étoffes fastueuses et lourdes qu'on devinait avoir été jadis portées par des femmes de gros banquiers et de riches marchands, toute la folie de l'or des comptoirs d'Amsterdam, tout le luxe écrasant de la Compagnie des Indes, la massive opulence des insolents bénéfiques des tailleries de diamants; visions d'énormes gorges à la Jordaens et de hanches de maritornes dans des satins truités, écaillés, damasquinés comme des armures, semés de grenades à l'écorce entrouverte et de longs ananas; puis c'étaient, à côté des verts réséda pâlis jusqu'au soufre, les roses saumon, fleurs de pêcher, encore atténués par la brume des gazes de linon, toute la mélancolie d'agonie du XVIII<sup>e</sup> siècle finissant, tendres bleus de lin et lilas douloureux, nuances comme poudrées en même temps que larvées par les larmes, bergeries de Trianon émigrées en ces froides Hollandes, rêvaseries sentimentales de Jean-Jacques exilées avec la noblesse de Versailles à la cour des princes d'Orange, touches discrètes et parfumées de l'élégance française réfugiée en ces pays pendant la Révolution. Enfin, c'étaient à côté de la parure des femmes les habits des hommes, habits Louis XV, vestes d'appartement et rhingraves de cour brodées et rebrodées, fleuries comme des parterres, longs gilets de nuances changeantes étoilés de strass, miroitants de paillettes avec autour des poches la guirlande obligée de narcisses et d'œillets, et des velours frappés bleu de roi et vert myrte et justaucorps de bergers héroïques, zinzolins et vert céladon, évoquant la vision de torses longs et minces de danseurs de ballet et d'éphèbes guerriers, tous les plaisirs de *L'île enchantée*, les fêtes mythologiques de Versailles et les bals masqués sur les étangs gelés des parcs de La Haye. (123-124)

La beauté de ces étoffes, qui semblent devenir des objets d'art, réside peut-être plus dans la désignation, l'adjectivation, la surenchère de leurs décorations que dans leur référent réel – comme il arrive pour les pierres précieuses inventoriées par l'esprit troublé de des Esseintes. La rêverie prône la fantasmagorie d'hypothétiques existences dans un temps lointain, où les tracasseries et les petites misères du quotidien ne peuvent pas brouiller la pureté et le bonheur de ce luxe hyperbolique. Tamisées par l'exotisme et le rêve, «ces vitrines pareilles à des sarcophages» émanent «une infinie tristesse, une tendresse apitoyée [...] lassante et reposante à la fois» qui berce les touristes «hors du siècle»; «lents et recueillis», ils voguent «de-ci, de-là, craignant presque d'éveiller des âmes dans les oripeaux exposés», dans ce «boudoir des Mortes [...] boudoir funèbre pieux et coquet, troublant comme une alcôve, mais froid comme une sacristie» (124). Lorrain se plaît à thématiser le transport émotif chez le narrateur: M. de Bougreton, en mettant en garde les touristes sur les fantasmes qu'ils arriveront à faire surgir dans ce «vestiaire du souvenir», («il n'y a rien dans ces cadres magiques, rien que nos regrets et nos pensées»)<sup>11</sup>, ne fait qu'amplifier en eux la perception de présences estompées et presque surnaturelles; ils avouent: «instinctivement nous avons fait silence: trop de fantômes nous escortaient, l'atmosphère en était peuplée» (124). Le guide insiste sur le trouble que provoquent les tissus, ces derniers se révélant même plus évocatoires que des portraits:

L'enchantement des modes surannées, le charme douloureux des vivantes choses anciennes, messieurs, le sentez-vous comme moi? oui, car je vous vois pâles d'une émotion puissante, puisqu'elle est silencieuse. Vous-ai-je trompé quand je vous ai dit: «Préparez-vous à la souffrance». Les adorables mortes dont ces quelques parures vous imposent la vision, n'en subissez-vous pas ici plus réellement la présence que devant le vernis ou l'embu du portrait? Ah! Le sortilège des étoffes fanées, les langueurs patriciennes de toutes ces orfèvreries de soie et de satin!

S'il règne ici une atmosphère d'église, car n'y éprouvez-vous pas le respect d'un lieu saint? c'est qu'il flotte invisible et palpable l'âme impérieuse de vieilles aristocraties. Quelle grâce autoritaire, quelle fierté dans les plis de ces robes, quelle élégance innée dans ces paniers bouffants, quelle belle audace dans le ridicule même de ces coiffures; c'est toute une société disparue que je retrouve là, car je l'ai connue, moi, je suis ici chez moi. Un boudoir de mortes, en vérité, mais de mortes vivantes, car je sais les mots qui donnent des corps à ces guenilles, je sais les mots d'amour et de caresse qui rallument ici sourires et regards; car

<sup>11</sup> Lorrain arrive presque à formaliser la puissance des spectres de l'inconscient, dont il avait une sorte de préscience; cf. Nissim (1995: 132); Ponnau (1987: 281).

ces mortes reviennent, oui, messieurs, ces mortes reviennent parce que je les aime, et m'obéissent parce qu'elles le savent, car l'amour seul ressuscite les morts. (124-125)

Le langage luxuriant de M. de Bougreton confère à ces étoffes fanées une âme, des pulsions, des attitudes, des sentiments et une histoire passée, les rendant presque des personnages; à un degré ultérieur, et je dirais même extrême, de ce processus de psychologisation et de personnification se situe le cas exemplaire de la princesse Mandosiane, entièrement constituée de tissus, de broderies et de pierreries:

La princesse Mandosiane avait six cents ans. Depuis six siècles elle vivait, brodée sur velours avec un visage et des mains de soie peinte; elle était toute vêtue de perles avec un gorgerin si lourd de broderies qu'il en bossuait, et les arabesques de sa robe trarmée d'argyrose étaient de l'or le plus fin.

Un manteau d'outremer fleuragé d'anémones s'agrafait sur sa poitrine par de véritables pierreries, et des cabochons de saphir ourlaient le bas de sa robe. (Lorrain 2002b: 118)

L'apparat d'étoffes et de pierres précieuses donne naissance au personnage qui n'existe qu'en tant que décoration, que broderie pure, portée en procession par une communauté dévote. Mandosiane vit en effet dans l'immuabilité et dans la perfection artistique, dans un temps révolu où les rites religieux et le sentiment du divin ont encore prise sur l'esprit des gens. Oubliée petit à petit par les hommes, incapables de vénérer ou tout simplement d'apprécier un chef-d'œuvre et de reconnaître sa juste valeur, Mandosiane, princesse «de perles et de soie peinte» (119), reléguée dans une crypte obscure, cède enfin à la tentation de se laisser découdre par une petite, insidieuse souris qui lui promet la liberté:

Si tu voulais, avec mes dents pointues je déferais un à un les points de soie et de cordonnet d'or qui te tiennent fixée depuis six cents ans immobile dans ce velours miroité qui n'a plus, entre nous, grand éclat. [...] tu verras comme c'est bon de respirer et de vivre! Belle comme tu l'es, avec ton visage de princesse de conte et riche des fabuleux trésors dont resplendit ta robe, tu te feras habiller chez les plus grands faiseurs, on te prendra pour la fille d'un banquier et tu épouseras pour le moins un prince français. (119-120)

La trivialité de la souris qui «sci[e], coup[e], lim[e]» (120) les matériaux jadis précieux, maintenant fanés, est le symbole assez évident de l'action dévasta-

trice de l'esprit médiocre du bourgeois qui n'a pas le goût, l'éducation et l'intérêt pour comprendre la valeur divine de l'élaboré artistique. L'animal, avec une mise en abyme du personnage de Mandosiane («ton visage de princesse de conte»), avec des commentaires banalisant sa beauté, avec même une estime de sa richesse, fait tomber l'héroïne dans la modernité fin-de-siècle: elle finit par figurer en jeune et belle étrangère, fille d'un riche bourgeois (un banquier) à la recherche d'un mari français, doué d'un titre de noblesse. Et inexorablement, la souris mène à terme son «œuvre meurtrière» (120), en rongant le réseau de merveilles, la «gaine de broderies» (*Ibidem*) qui constituent, abritent et préservent l'âme de «cette miraculeuse princesse» (118):

Quand [la souris] attaqua le fameux gorgerin de nacre et de perles, la princesse Mandosiane eut l'impression d'un froid aigu au cœur. [...]

À la dent du rongeur s'enfonçant dans sa poitrine, la pauvre princesse de paillons et de soie, cette fois, défailait toute. Ce fut comme une coulée de cendre sur les dalles de l'obscur chapelle, la tombée molle de floconneuses soies, de galons déchiquetés et de lumineuses chiffes; quelques cabochons roulèrent comme des grains de blé, et le vieux velours miteux de la bannière se déchira du haut en bas.

Ainsi mourut la princesse Mandosiane pour avoir écouté les insidieux conseils d'une petite souris. (120-121)

Le mythe n'a aucune possibilité d'exister au sein de la réalité qui, pour sa part, ne reconnaît au mythe aucune valeur ontologique. La morale de ce conte de fées qui n'en est pas un<sup>12</sup> s'avère la même loi cruelle que Flaubert élit comme principe thématique et structural de ses œuvres. Et l'allusion à Flaubert se précise dans la phrase finale du texte, qui constitue une sorte de moule linguistique-stylistique des lignes conclusives de *Salammbô*<sup>13</sup>. Mais si dans le roman flaubertien l'héroïne meurt pour avoir touché à la sphère du sacré, Mandosiane s'évanouit au sens propre et figuré du terme pour s'en être détachée. La déchirure du haut en bas de l'oriflamme dans les souterrains de l'église au moment de sa mort constitue une référence dissimulée aux Évangiles et semble signifier, sur ton tragique, peut-être même excessif pour ce petit conte, la mort du rêve, de la religion de l'art dans la réalité exécrationnelle.

Avec le cas emblématique de «Mandosiane captive», il apparaît évident que les vieilles étoffes lorrainiennes, à l'instar de certains meubles évoqués par Baudelaire, sont animées par «una vita latente e misteriosa, una suggestione inspiegata» (Nissim 1980: 85) et pourtant elles ne donnent pas

12 Cf. Palacio (1993a; 1993b).

13 Cf. Nissim (1997: 175).



accès à «una apertura metafisica [...] a un sopramondo fuori dal tempo e dallo spazio» (*Ibidem*). Si leur contemplation mène l'esprit «hors du siècle», elle ne consent pas de voguer «hors de ce monde»; la rêverie reste mélancolique, invariablement liée à la mort et à la disparition, occasionnellement à la maladie. Lorrain, tout en héritant la vision du monde du poète des *Fleurs*, se montre constamment conscient de l'inanité de l'idéal et de la foi en cette «idée dans une époque où il n'y en a plus» (Lorrain 1999: 117). L'auteur n'attribue non plus au fané une valeur spécifiquement spirituelle: l'évocation des vieux tissus n'est pas menée sur un mode analogique, capable d'ouvrir à l'intuition de l'absolu; les vieilles étoffes ne sont pas la manifestation, le symbole quelque peu dématérialisé d'un ailleurs, comme les meubles abîmés et les objets désuets chez Mallarmé. Elles n'arrivent donc pas à parler «le langage des fleurs et des choses muettes» (Baudelaire 1996: 39)<sup>14</sup>, ni à chanter «les transports de l'esprit et des sens» (40), dans ce jeu stylistique pourtant habile et recherché de renvois littéraires, dans ce «maniérisme extrême, peu favorable ou peu capable d'innovation» (Nissim 2004: 166) – souligne Liana Nissim, qui ajoute:

Il s'agit d'un maniérisme souvent séduisant, très raffiné, à même d'aboutir fréquemment à un chiffre bien personnel et d'exprimer dans son ensemble une vision du monde suggestive et cohérente, une poétique qui est en même temps une solide barrière opposée à la réalité tant exécrée et une voie ouverte sur un rêve aussi fragile qu'artificiel. (*Ibidem*)

Le style décadent de Lorrain se nourrissant (plus ou moins ouvertement) de l'écriture de ses prédécesseurs, permet l'ineffable éclosion de l'esprit au rêve, à un rêve exquis, spirituel et sensuel à la fois, et parvient ainsi du moins à frôler le véritable but de l'art, selon les paroles de Flaubert, pour qui «le but de l'Art est “une exaltation vague”, le but de l'Art est de “faire rêver”» (Nissim 2006a: 9).

## RÉFÉRENCES BIBLIOGRAPHIQUES

### ŒUVRES LITTÉRAIRES

Baudelaire Ch., 1967, *Les Petits Poèmes en prose (Le Spleen de Paris)*, Paris, Flammarion.

—, 1996, *Les Fleurs du mal*, Paris, Gallimard.

Huysmans J.-K., 1995, *À rebours*, Paris, Gallimard.

Jean Lorrain, 1887, *Les Griseries*, Paris, Tresse & Stock Libraires-Éditeurs.

<sup>14</sup> Cf. aussi le passage de «La chambre double»: «Les étoffes parlent une langue muette, comme les fleurs, comme les ciels, comme les soleils couchants» (Baudelaire 1967: 41).

- , 1999, *M. de Bougrelon*, in G. Ducrey (ed.), *Romans fin-de-siècle*, Paris, Laffont, (1897).
- , 2002a, *Mes expositions universelles (1889-1900)*, Paris, Champion.
- , 2002b, *Princesses d'ivoire et d'ivresse*, V. Fauvin (ed.), Paris, Gallimard, (1902).
- , 2006, *Âmes d'automne*, Paris, Alterdit, (1898).

#### ŒUVRES CRITIQUES

- Anthonay T. de, 2005, *Jean Lorrain. Miroir de la Belle Époque*, Paris, Fayard.
- Cachia J.-L., 1985, *Jean Lorrain ou la Belle Époque travestie*, «Europe» 63, avril: 166-177.
- Delon M., 1993 *Lorrain, superbe décadent*, «Magazine Littéraire» 310: 130-131.
- Nissim L., 1980, *Storia di un tema simbolista: gli interni*, Milano, Vita e Pensiero.
- , 1992, *L'artificiale come via verso l'assoluto*, in S. Cigada (ed.), *Il simbolismo francese*, Carnago, SugarCo: 75-133.
- , 1995, *Il narciso speculare di Jean Lorrain*, in E. Mosele (ed.), *Narciso allo specchio: dal mito al complesso*, Fasano, Schena: 127-141.
- , 1997, *Le fiabe di Jean Lorrain o il marchingeugno trionfante*, in G. Bogliolo-P. Toffano (eds.), *Antimimesis. Tendenze antirealistiche del romanzo francese di fine Ottocento*, Fasano, Schena: 163-187.
- , 2004, *Fées, sorciers, princesses. Figures mythiques médiévales dans la poésie de Jean Lorrain*, «Cahiers de Recherches Médiévales» 11: 165-180.
- , 2006a, «Oh les tours d'ivoire! Montons-y par le rêve!». *Quelques notes sur l'esthétique de Flaubert*, «Revue Flaubert» 6: 1-13, en ligne: <http://flaubert.univ-rouen.fr/revue/revue6/nissim.pdf> (consultation: 15/09/2013).
- , 2006b, *Abbigliamento e arredamento fra Simbolismo e Naturalismo*, in A. Brudo-L. Grasso (eds.), *À la croisée des chemins, Miscellanea di Studi per Anna Maria Rubino*, Fasano, Schena: 341-359.
- Palacio J. de, 1993a, *Les perversions du merveilleux: Ma Mère l'Oye au tournant du siècle*, Paris, Séguier.
- , 1993b, *Présentation à J. Lorrain, Princesses d'ivoire et d'ivresse*, Paris, Séguier: 7-22.
- Paraboschi F., 2013, *Un exemple de "destructuration psychique de l'intrigue réaliste": «M. de Bougrelon» de Jean Lorrain*, in M. Verna-J. Gardes-Tamine (eds.), *Entre linguistique et littérature*, Bern, Peter Lang: 71-92.
- Ponnau G., 1987, *La folie dans la littérature fantastique*, Paris, Éditions du Centre National de la Recherche Scientifique.
- Segard A., 1900, «Jean Lorrain», in *Les Voluptueux et les Hommes d'action*, Paris, Ollendorff: 89-90.
- Thomas C., 2003, *Le mythe du XVIII<sup>e</sup> siècle au XIX<sup>e</sup> siècle (1830-1860)*, Paris, Champion.



VÊTEMENTS ET ACCESSOIRES DANS LA DESCRIPTION  
ETHNOGRAPHIQUE AU DÉBUT DU XX<sup>e</sup> SIÈCLE –  
L'EXEMPLE DU CONGO BELGE<sup>1</sup>

János Riesz  
UNIVERSITÄT BAYREUTH

I. LA BELGIQUE SUR LE CHEMIN DE LA MODERNITÉ ET DE L'INTERNATIONALISME  
AU DÉBUT DU XX<sup>e</sup> SIÈCLE

Une thèse d'habilitation suisse, soutenue à Berne en 1997 (Herren 2000), décrit l'internationalisme et les efforts de modernisation en politique extérieure des États-Unis (exemple d'un grand pays émergeant), de la Belgique et de la Suisse (exemples de deux petits États) entre 1865 et 1914. Elle montre comment, pour les deux petits États, la participation gouvernementale dans les institutions internationales et l'organisation de congrès internationaux ont joué un rôle important en vue de leur visibilité globale et par rapport à leur profil en politique extérieure. Ce qui est confirmé par le grand nombre d'institutions internationales ayant pris leur siège dans les deux pays, et leur effort d'attirer des congrès internationaux sur leur sol. Dans le contexte de notre thème, les deux tendances – vers l'internationalisme et la modernisation – jouent également un rôle important dans le cadre de la recherche africaniste (et ethnographique en général) au début du XX<sup>e</sup> siècle, période à laquelle l'État Indépendant du Congo de Léopold II, suite aux campagnes internationales contre les atrocités congolaises liées à l'exploitation du *Red Rubber*, jouit d'une très mauvaise réputation, de laquelle Léopold II (jusqu'en 1908) et la colonie du Congo Belge cherchèrent à se libérer en donnant une autre image de leur politique coloniale et des efforts de civilisation dans la lointaine Afrique.

---

1 Je remercie Pierre Halen (Metz) qui m'a fait une photocopie du *Cours* de Joseph Halkin, livre qui était introuvable en Allemagne.

Dans cette perspective, un tout premier rôle revient au Congrès International d'Expansion Économique Mondiale, qui s'est tenu du 24 au 28 septembre 1905 à Mons. C'était un vrai congrès mondial dans le sens que, parmi les 34 États participant, figuraient – à côté des puissances européennes – quelques États latino-américains, les États-Unis, la Chine, le Japon, et même quelques colonies, dont l'E.I.C. Plus de 2 500 participants du monde entier pouvaient écouter plus de 400 'rapports' sur une vaste gamme de sujets qui furent publiés par la suite en neuf gros volumes. Comme l'a bien montré Herren, pour la Belgique il s'agissait aussi et surtout de donner une (nouvelle?) légitimation à l'expansion coloniale belge:

Dieser Punkt führte zur Festlegung eines Expansionsbegriffs, der mit einer kleinstaatlichen Außenpolitik kompatibel erschien, eines Begriffes, der auf öffentlicher Unterstützung basierte und ökonomisch begründet werden konnte. Expansion wurde in Mons nicht als *Gebietsforderung* formuliert, sondern beabsichtigte die Stärkung der *Expansionsfähigkeit* der Bevölkerung. (Herren 2000: 170)

Ce qui nous intéresse, par rapport à notre thématique, c'est le chapitre 2 de la section V du Congrès: «Expansion civilisatrice vers les pays neufs», dans laquelle pas moins que sept rapports cherchèrent à donner une réponse à la question:

Quels sont, dans les pays neufs, les meilleurs modes de faire des observations ethnographiques et sociologiques en vue d'arriver à une connaissance scientifique de l'état social, des mœurs et des coutumes des indigènes et de les élever à une civilisation supérieure? (Aa.Vv. 1905: XXXVI)

Parmi les buts du gouvernement belge figuraient, entre autres, la fondation d'une organisation pour la recherche sur les régions polaires et d'un Bureau international d'ethnographie, ayant son siège dans un Institut mondial, selon les vœux formulés déjà par le roi Léopold II.

Pour se faire une idée des soins avec lesquels ces projets avaient été préparés du côté belge et avec quelle précision de détails ils furent menés, on n'a qu'à lire le rapport du professeur de géographie ethnographique Joseph Halkin de l'Université de Liège, qui présente un projet résultant du chapitre 2 de la section V (11 pages, il n'y pas de pagination du volume entier) destiné à donner corps aux «observations ethnographiques et sociologiques» (*Ibidem*) des indigènes dans les colonies. Dès le premier paragraphe les liens avec le programme général du Congrès deviennent par trop clairs:

Pour gagner du temps et ne pas mettre en péril ses capitaux, l'homme d'affaires avisé, commerçant ou industriel qui veut s'établir dans un pays neuf, doit autant que possible, avant de se mettre en route, savoir quelles sont les ressources et quels sont les besoins de ce pays. D'une part, il cherchera des renseignements sur les productions naturelles: flore, faune et minerais; il déterminera quels sont les produits dont l'exportation serait rémunératrice, soit produits naturels, soit produits indigènes; d'autre part, il se munira des produits européens qui seront là-bas d'une vente facile et qui trouveraient acheteurs chez l'indigène lorsque l'état de civilisation de ce dernier sera amélioré.  
(Halkin 1905a: 1)

Pour bien préparer le «commerçant ou industriel qui veut s'établir dans un pays neuf» Halkin propose de lui établir un guide, fruit des quelques 202 réponses à un questionnaire qui devrait établir un inventaire exhaustif, voire encyclopédique, de tout ce qu'il faut savoir sur les peuplades de «civilisation inférieure», dans la perspective d'une préparation de futures monographies ethnographiques.

## 2. LE PROJET D'UN QUESTIONNAIRE D'ETHNOGRAPHIE DESCRIPTIVE

À l'origine de cette initiative était une intervention du sociologue Achille Camerlynck, *De l'opportunité d'une enquête ethnographique et sociologique sur les peuples incultes* (1905: 207-225) qu'il avait présentée dans la session de la Société Belge de Sociologie du 23 décembre 1904, qui fut discutée le 26 janvier 1905, et dont les propositions furent acceptées dans la réunion du 23 février 1905. C'est suite à cette décision, prise à l'unanimité, que Joseph Halkin fut chargé de l'élaboration du *Questionnaire* (pour lequel on pouvait s'inspirer de plusieurs précurseurs en anglais et en allemand). Le résultat sera publié dans le même tome II des «Annales de Sociologie», éditées par la Société Belge de Sociologie (Halkin 1905b: 229-262), et imprimé comme opuscule à un grand nombre d'exemplaires. La Société belge de Sociologie participera au Congrès de Mons où ses rapporteurs traiteront différents aspects du chapitre 2 de la section V. Le petit opuscule contenant le questionnaire avait «pour but d'attirer l'attention des missionnaires, chefs de poste, agents coloniaux, explorateurs et voyageurs, de résidence chez des peuples de civilisation inférieure, sur un certain nombre de faits qu'ils sont à même de constater facilement» (229).

Les 202 questions du *Questionnaire* sont groupées en sept grandes rubriques et précédées d'un numéro d'ordre. Chaque question est accompagnée d'une page blanche qui servira à la réponse. Les sept rubriques principales

sont les suivantes (entre parenthèse les numéros d'ordre correspondants, qui renvoient aux aspects spécifiques): A. «Renseignements géographiques et ethnographiques généraux» (n. 1-9); – B. «Vie matérielle» (n. 10-64); – C. «Vie familiale» (n. 65-100); – D. «Vie religieuse» (n. 101-122); – E. «Vie intellectuelle» (n. 123-150); – F. «Vie sociale» (n. 151-186); – G. «Caractère anthropologique» (n. 187-202). La rubrique la plus vaste par rapport aux numéros y présents est celle sur la vie matérielle, qui ne contient pas moins de 54 unités divisées en cinq sous-groupes: 1) «Soins donnés au corps et exercices corporels» (n. 10-19); – 2) «Alimentation» (n. 20-30); – 3) «Vêtements» (n. 31-38); – 4) «Habitation» (n. 39-46); – 5) «Moyens d'existence, métiers, occupations» (n. 47-64). Les huit numéros de l'unité «Vêtements», finalement, se distinguent comme suit: 31. «Parure à même le corps, coloriage»; – 32. «Tatouage»; – 33. «Objets suspendus au corps»; – 34. «Vêtements proprement dits, forme»; – 35. «Matière»; – 36. «Chaussure»; – 37. «Coiffure»; – 38. «Ornements et parures».

### 3. LA PLACE DES VÊTEMENTS DANS LE QUESTIONNAIRE

Les questions qui se réfèrent au numéro 34, «Vêtements proprement dits», donnent une première orientation aux chercheurs ayant pris résidence chez les peuples de «civilisation inférieure», pour les initier à une bonne observation et ne pas se contenter du premier regard:

En quoi consistent-ils? Description. Différences suivant le sexe, l'âge, le rang, la fonction; vêtement de deuil, de fêtes, de l'intérieur; vêtements visibles et vêtements cachés. La loi ou la coutume détermine-t-elle la forme du vêtement ou l'espèce à revêtir dans certains cas? Observe-t-on une tendance à varier le vêtement ou bien y a-t-il des règles fixes, traditionnelles? Parties du corps toujours couvertes, découvertes par politesse, découvertes dans certaines circonstances ou fêtes religieuses? (239)

Dans le *Cours d'Ethnographie et de Géographie*, manuel que Joseph Halkin publiera sur la base de son premier *Questionnaire* (d'après le sous-titre il s'agit d'un *Cours donné à la Licence en Géographie et à la Licence en Sciences Commerciales* et qui connaîtra plusieurs éditions (la nôtre est la troisième, s.d.), les questions seront plus détaillées et plus explicitées encore. Les chapitres seront mêmes introduits par des réflexions générales à caractère anthropologique, voire philosophique, qui intéressent notre thématique à plus d'un titre. Au début du chapitre sur les vêtements nous lisons que «le vêtement, avec l'habitation dont il sera parlé ensuite, est le caractère ethnographique le plus important qu'il faille étudier relativement à la vie matérielle» (Halkin s.d.: 15). Cette importance est, certes, en rapport avec l'intérêt pour

la vie matérielle, quotidienne, des ethnies concernées, mais elle vient aussi du fait qu'un regard sur les vêtements, l'habillement chez les «primitifs» permet de poser des questions plus fondamentales, plus proches des origines de tout vêtement, et dans ce sens, de faire la différence de l'usage des vêtements avec les peuples de «civilisation supérieure».

Premier constat: chez les peuples des pays tropicaux (et «primitifs» en plus) l'usage des vêtements ne va pas de soi: «certains peuples ne portent pas de vêtements et [...] il est très probable que beaucoup d'autres n'en portaient pas autrefois» (15). La cause première qui est à l'origine du vêtement semble être la rigueur du climat. Mais comme cette cause n'est pas valable dans les régions intertropicales, il faut rechercher l'origine du port des vêtements ailleurs. Dès le début Halkin exclut l'hypothèse que ce fut à cause d'un sentiment de pudeur, qui pourrait se baser sur la *Genèse*, 3.7, quand le premier couple avait mangé du fruit interdit: «Alors leurs yeux à tous deux s'ouvrirent et ils connurent qu'ils étaient nus; ils cousirent des feuilles de figuier et se firent des pagnes». Hypothèse qui «ne semble pas admissible» (16) pour l'ethnologue-philosophe Joseph Halkin, ce qu'il explique ainsi:

S'il en était ainsi ce seraient les parties génitales qui partout devraient être cachées. Or l'on constate que suivant les peuples, c'est tantôt le visage, tantôt le pied, tantôt le haut de la tête, ici le ventre, là la poitrine qui sont les parties du corps qu'il est considéré comme impudique de laisser voir, et ailleurs le vêtement, au lieu de cacher ce qui ne devrait pas être montré, a pour effet d'attirer l'attention sur ces parties du corps. (*Ibidem*)

Selon Halkin, il ne faut pas confondre deux sentiments: «le sens moral, qui est inné chez l'homme, et le sentiment de la décence, qui est le produit des conditions sociales, et qui [...] est devenu le sentiment de la pudeur» (*Ibidem*). Mais, s'il en est ainsi, quelles sont les motivations – à part un climat rude – qui amènent les humains à se vêtir? Halkin avance deux hypothèses principales: 1) le souci de la distinction, «le désir de plaire, de se faire remarquer, de montrer sa richesse, sa fortune [...] le premier vêtement est la parure qu'elle soit à même le corps ou attachée au corps» (16 sg.); 2) les croyances religieuses, magiques, qui semblent influencer plus que sur les vêtements *strictu sensu* sur des objets auxquels on attribue une force magique, comme des amulettes, des gris-gris, des fétiches et autres accessoires auxquels on prête des forces surnaturelles et qui viennent s'ajouter – dans la suite du *Questionnaire* – aux autres rubriques numérotées de l'unité «Vêtements», les parures à même le corps, telles: 31. «Coloriage»; – 32. «Tatouage»; – 33. «Objets suspendus au corps».

Suite à cette extension du sujet, le paragraphe 34, «Vêtements proprement dits», dans le manuel, prend une autre dimension et présente d'autres aspects encore par rapport aux questions dans la première version du *Ques-*



*tionnaire*, tel qu'il fut présenté dans les *Annales de la Sociologie*. Nous choisissons un aspect qui nous semble particulièrement intéressant, à savoir le paragraphe sur «l'évolution du vêtement de la femme», qui est censée être «plus intéressant, plus que l'évolution de celui de l'homme» (19), ce que l'auteur nous explique par un aperçu d'une typologie des vêtements féminins selon les régions climatiques:

Le costume féminin comprend trois catégories: 1) le costume le plus ancien qui consiste en une étroite ceinture entourant les hanches, qui va s'augmentant en largeur par l'ajoute d'ornements et de parures; 2) le costume des régions tempérées où la ceinture est à la taille et qui se développe en jupon ou robe, laissant libre le haut du corps; 3) le costume des régions arctiques dont la forme la plus ancienne est le pantalon en peau et une jaquette en manches. (*Ibidem*)

Il en va de même de beaucoup d'autres aspects du thème vestimentaire: celui-ci ne se laisse pas enfermer dans le cadre étroit d'une description des vêtements et leur sémiotique par rapport à une quelconque mode. Le thème des vêtements et les sujets liés à celui-ci, les autres objets et accessoires attachés au corps, peut surgir à tout moment à travers les 202 paragraphes du *Questionnaire*.

Il peut figurer dans le chapitre A des renseignements ethnographiques généraux par rapport à la différence de se vêtir entre les ethnies, qui souvent permet de les identifier; dans le chapitre B, sur la vie familiale, quand il s'agit des différentes manières de se vêtir entre hommes et femmes, enfants et adultes, personnes mariées ou nubiles; dans le chapitre C, sur la vie religieuse, quand on présente des vêtements réservés à certaines cérémonies ou des personnes investis de fonctions sacrales; dans le chapitre D, sur la vie intellectuelle, quand une ethnie est caractérisée par sa plus grande réserve et sobriété par rapport à d'autres ethnies, ce qui s'exprime également à travers leur manière de s'habiller ou de se parer; dans le chapitre sur la vie sociale E, quand il s'agit de manifester, à travers l'habit, le rang social et la place dans la hiérarchie du groupe; et même dans le chapitre sur les caractères anthropologiques F, quand on décrit les interventions et les déformations physiologiques que subissent les gens d'une ethnie sur leur corps, à un moment donné de leur vie.

#### 4. LA COLLECTION DE MONOGRAPHIES ETHNOGRAPHIQUES ÉDITÉES PAR CYRILLE VAN OVERBERGH (1907-1913)

Le *Questionnaire* conçu par la Société Belge de Sociologie, présenté à un public international au Congrès de Mons et élaboré en détail par Joseph

Halkin, servit de base également à la grande *Collection de Monographies Ethnographiques* de laquelle parurent pas moins que onze gros volumes (de 400 à 600 pages) entre 1907 et 1913. Le caractère politique de cette entreprise se manifeste déjà dans le fait que l'éditeur de la série n'était pas ethnologue ou africaniste, mais juriste et, depuis 1900, directeur de l'enseignement supérieur des Sciences et Lettres au Ministère de l'Intérieur et de l'Instruction publique. Nous parlons de Cyrille van Overbergh (1866-1959) qui, ensemble avec Paul Otlet (1868-1944), 'l'empereur des tramways de Bruxelles', et le sénateur socialiste Henri La Fontaine (1854-1943), prix Nobel de la Paix en 1913, fut un des 'Internationalistes' belges les plus influents. Leur groupe jouait un rôle important dans le mouvement internationaliste, comme ils avaient réussi «de transformer l'idée abstraite de l'internationalisme en des institutions concrètes et des programmes bien définis» (Herren 2000: 43). Parmi les réalisations concrètes et bien définies figurent sûrement les onze volumes des dix monographies (la dernière est en deux volumes) de *Sociologie Descriptive* dont van Overbergh n'était pas seulement l'éditeur responsable, mais auxquelles il a contribué comme auteur (avec quelques collaborateurs), avec ses «préfaces» et «introductions» qui rappellent, cas pour cas, les visées politiques de l'entreprise et au cours des quelques années de leur existence deviennent un monument de la science ethnographique belge du début du XX<sup>e</sup> siècle, dans le sens du programme défini à Mons.

En 1913, en guise de conclusion de cette entreprise, Cyrille van Overbergh publie un volume de 276 pages qui réunit ses préfaces et autres paratextes des dix monographies sous le titre *Les Nègres d'Afrique (Géographie Humaine)*, avec une «Table coordonnée des matières d'après l'ordre du Questionnaire et des Monographies» et une «Table des matières du contenu des dix premiers volumes de la collection des monographies». Dans son «Introduction» (Overbergh 1913: VII-XII), il s'efforce non seulement «d'attirer la bienveillante attention du monde savant et des Gouvernements sur les dix Monographies africaines» (VII), mais il rappelle également les perspectives à long terme de l'œuvre,

qui se rattache ainsi au mouvement documentaire et encyclopédique qui entraîne le monde vers le progrès et qui y occupe une place d'avant-garde, n'est-elle pas fondée à demander respectueusement l'appui éclairé

- non seulement des personnalités savantes des divers pays [...]
- non seulement des sociétés de géographie [...]
- non seulement des associations internationales et scientifiques [...]
- mais encore des Musées et des Bibliothèques [...]
- mais aussi et surtout des Gouvernements, dont l'intervention éclairée a permis la réalisation de tant d'œuvres collectives dépassant les forces de l'initiative privée. (XII)

Ce «mouvement documentaire et encyclopédique» a pris corps par la fondation de plusieurs institutions qui ont souligné le rôle pionnier de la Belgique dans le domaine: en 1908 fut fondé l'Office central des associations internationales, qui, durant l'Exposition Mondiale en 1910, avait invité à un Congrès mondial des associations internationales qui aboutit à l'Union des associations internationales (UAI), avec siège à Bruxelles, dont la tâche consistait dans la collecte d'informations bibliographiques, basée sur des méthodes sociologiques, tel le *Questionnaire* de Halkin, avec comme but final un *Répertoire bibliographique universel*. Nous allons examiner, à partir des deux premiers volumes des *Monographies Ethnographiques* et en nous appuyant sur les entrées par rapport aux «Vêtements», quels résultats ont donné les questions de la *Sociologie Descriptive* par rapport à ce sujet.

##### 5. L'EXEMPLE DES BANGALA (1907)

Le premier volume a comme auteurs Cyrille van Overbergh et Édouard de Jonghe; à l'«Introduction» (VII-XV) de van Overbergh suit une «Bibliographie» (1-29), une «Iconographie» (31-50), quelques «Cartes» (63-64) et le texte (65-451), avec des feuilles vides pour laisser de la place à de futures entrées. Le texte suit la numérotation du *Questionnaire*, il renvoie à ses questions, en citant les sujets. Les réponses varient, tant par leur nombre que par leur longueur. Elles sont de deux types: 1) des réponses données par les informateurs, donc des témoignages qui sont des réponses directes aux questions, recueillies par van Overbergh et ses collaborateurs; 2) des citations tirées des textes qui figurent dans la Bibliographie. Ainsi, dans le chapitre des vêtements et autres parures, nous trouvons neuf textes par rapport au numéro 32, «Tatouages» (127-131), qui vont d'une seule phrase, dans le genre: «Les femmes Bangala ne sont guère appétissantes avec leur tatouages extravagants» (128), jusqu'à des textes de plusieurs pages, vraies digressions monographiques qui expliquent même la nomenclature des différents tatouages dans la langue du pays, leur description précise et tous les procédés par lesquels s'obtient «cette succession régulière de saillies et de sillons» (128-130).

L'article du n. 34 sur les «Vêtements proprement dits» compte 9 unités textuelles, en français, en anglais et en allemand, qui vont de la description pure et simple, à partir de la matière des vêtements (à laquelle est encore réservée un numéro propre, le n. 35), jusqu'à une appréciation esthétique des vêtements et l'effet qu'ils font sur le regardant, quelquefois en faisant des comparaisons (ou des associations libres) avec le pays d'origine du voyageur / explorateur. Nous présentons deux des descriptions plutôt techniques et deux autres qui se permettent des jugements esthétiques:

Le pagne simple a une longueur qui varie de 20 à 40 centimètres; la femme en superpose un nombre plus ou moins grand (20 à 50) suivant la richesse du mari; ils sont teints en rouge par le *ngula* ou le *lukundac*, graine de rosacée.

Ces pagnes étagés contribuent à donner à la femme bangala son aspect caractéristique... Les enfants courent nus. (136)<sup>2</sup>

Voici une description qui donne une impression de précision (20 à 40 centimètres) et de familiarité avec le pays en employant les termes de la langue indigène, mais qui, de l'autre côté, laisse le lecteur sur sa faim: quel est l'«aspect caractéristique» de la femme *bangala*? Sur quoi se mesure la richesse de leurs maris?

L'exemple suivant oscille entre le «primitivisme» et la «simplicité» des costumes des hommes et la «grâce» et l'«l'élégance» des femmes qui ne laisse pas indifférent l'observateur européen:

Le costume est primitif. Les hommes portent une simple bande d'étoffe large de quatre mains, qui leur passe entre les jambes et se rattache devant et derrière à une ceinture en écorce de bananier. Les femmes ont un costume plus gracieux; c'est une triple ou quadruple frange, longue d'un pied à un pied et demi, et qui leur entoure les hanches. Cet élégant jupon dessine tous les mouvements dans la marche et fait vaguement penser aux robes courtes de nos danseuses du corps de ballet. (135)

Le médecin irlandais, Thomas Heazle Parke (1857-1893), qui faisait partie de l'expédition de Henry M. Stanley pour la libération d'Emin Pasha, dans son récit de voyage qui suit de près son journal au jour le jour, *My personal experiences in Equatorial Africa as medical officer of Emin Pasha relief expedition* (1891), sous la date du 30 mai 1887 parle de sa visite de la station Bangala où il décrit l'aspect pittoresque des femmes:

The women appear to be disproportionately numerous here; they wear picturesque fringes of brown bark-fibre cloth, pretty nearly identical in shape and make with a Highland kilt. I could not help thinking at the moment what an attractive ballet costume it would make for our theatres at home. (Parke 1891: 57)

Les missionnaires anglais Comber et Grenfell (1885) se montrent déçus de la pauvreté du pays de Liboko, mais laissent néanmoins apparaître un brin d'admiration pour la beauté des femmes:

---

<sup>2</sup> Les références des citations sont prises de la Bibliographie des volumes de la série des *Monographies Ethnographiques*; entre parenthèses la page de la citation du volume en question.

Although said to be great traders, we saw no signs of wealth at Liboko, scarcely a gun, no brass ornaments, and very little cloth, all the women wearing a thick fringe dyed in various colours, round their loins, which was very becoming and the men, many of them, wearing bark cloths. (Overbergh 1907a: 135-136)

Charles Lemaire qui a publié un livre sur les *Africaines* (1897), fait, lui aussi, l'éloge des femmes *bangala*:

De l'avis général, c'est la femme Bangala qui porte le costume le plus gracieux; son pagne est fait d'une corde de fibres de bambous, garnie de franges longues d'une trentaine de centimètres. En superposant vingt et vingt-cinq de ces pagnes, la Bangala se fait un véritable tutu de bayadère, d'où émergent un buste souvent impeccable et des jambes aux fines attaches. (Lemaire 1897: 136)

Il ne doit pas étonner qu'un des textes qui traite des aspects économiques des suites du régime colonial (E.I.C.) et du contact prolongé avec les 'civilisés' par rapport aux habits soit de la plume d'Albert Thys, homme d'affaires au service du roi Léopold. Dans son essai sur *La reconnaissance commerciale du Haut Congo* (1889) nous trouvons cette observation sur les effets du service passé chez les Blancs:

Aujourd'hui ils se font frotter le corps d'huile de palme et les beaux pagnes économisés pendant les deux années de service passés à Boma sortent des coffres. Il y en a qui en ont jusque trois l'un au-dessus de l'autre; le premier en américani, le deuxième en statellite, le troisième en velours noir. (Overbergh 1907a: 135-136)

Et il n'est pas étonnant non plus que l'entrée la plus 'actuelle' parmi les réponses au *Questionnaire* de Halkin (anonyme, signé seulement: *Bangala*. CONGO. B. 34) relative aux «Vêtements» évoque également quelques aspects 'actuels' des affaires:

Actuellement les hommes portent tous le pagne en tissus d'Europe et se drapent dans des couvertures plus ou moins imprégnées de *ngula*.

1) Le tissu *kongo* fabriqué avec les fibres du *mansomi*, palmier. Il reste encore des tisserands à Binga, village de l'intérieur situé au Nord-Est;

2) L'*ikutu*, liber battu d'une variété de figuier..

Les femmes portent encore le pagne, *eboka*, en fibres, provenant de l'écorce d'un arbrisseau (*djele*).

Ces deux réponses qui évoquent l'effet de l'influence des Européens sur les habits chez les *Bangala* sont à voir en rapport avec le n. 186 du *Questionnaire*: «Contact avec les civilisés: Avantages; désavantages. Modifications produites dans tous les éléments de la civilisation par ce contact qui souvent pousse l'indigène à abandonner ses anciennes coutumes» (Halkin s.d.: 72).

Les quelques exemples précédents montrent les difficultés résultant d'un système de collecte d'informations sur la base d'un *Questionnaire* comme celui de Joseph Halkin. Les informations tirées des publications citées dans la bibliographie précédant le volume sur les Balongo sont d'une très grande variété: par rapport à leurs auteurs – chercheurs, explorateurs, voyageurs littéraires, aventuriers, missionnaires, hommes d'affaires, administrateurs des colonies et autres encore –; leur intérêt et leur regard sur les indigènes et leurs vêtements sont en rapport direct avec leur curiosité professionnelle ou scientifique; la diversité concerne aussi les genres littéraires ou formes de présentation: un court article dans une revue populaire, illustré en plus, présente son sujet différemment qu'une note scientifique dans un «Bulletin» d'une société savante, une enquête d'un homme d'affaires à la recherche de nouveaux marchés a d'autres priorités qu'un rapport de missionnaires sur la vie de nouveaux convertis dans une commune récemment christianisée, les 'impressions' personnelles dans un récit de voyage comme *My personal experiences in Equatorial Africa* du médecin de Stanley, l'irlandais Thomas Heazle Parke, sont comme noyées dans ce texte de plus de 600 pages. L'exemple cité ci-dessus sur le pittoresque des femmes *balongo* n'a aucune prétention scientifique, mais, visiblement, veut amuser et distraire ses lecteurs. Il suffit de regarder les mots repère du chapitre III (c'est une moitié seulement), dans lequel se trouve la citation présentée pour comprendre que cela ne peut être qu'un bref regard – en passant:

Arrival of the steamers at Mswata – Kwamouth Station – Tobacco cultivations – Elaborate hair-dressing of the men – Colour of the Kwa River – Stalking game in the early morning – I shoot a hippo – The *Stanley* steamer – We reach Bolobo – My uncomfortable quarters on board the *Henry Reed* – Lukolela Mission Station – Illness of Jameson and Nelson – Zanzibari grievances – Profuse vegetation on the Upper Congo banks – The Mohammedan fast of Ramadán – Equator Station – The 'Black River' – The natives of Uranga village – Entertainment at Bangala Station – Death of Fathel Mohammed – Our Somalis again ill – Orchids and monkeys in the forest – Hostile demonstration at Upoto – The rite of 'blood brotherhood' – Stanley's epithet, 'Bula Matari' – Upoto women. (Parke 1891: 49)

De l'autre côté, il est vrai aussi, qu'une petite remarque comme celle citée peut bien amuser le lecteur et remplir une fonction précise dans l'économie de la présentation des multiples 'expériences personnelles' du jeune docteur irlandais.

## 6. L'EXEMPLE DES MAYOMBE (1907)

Il semble que, dès le deuxième volume de la série des *Monographies Ethnographiques des Nègres d'Afrique*, l'éditeur soit revenu sur la méthode à bien remplir les cases du *Questionnaire*, dans le souci de leur donner une plus grande cohérence et homogénéité. Ceci est dû à deux facteurs qui sont thématiques depuis l'introduction: 1) le plus grand nombre de renseignements oraux, recueillis par des entrevues directes avec les explorateurs et autres spécialistes; les informateurs ne sont plus anonymes, mais présentés avec leurs noms et leurs fonction / spécialisation; les articles sont signés; 2) il s'est établi un dialogue entre l'éditeur / auteur du premier volume et ses lecteurs qui interviennent avec des critiques, corrections, conseils et suggestions par rapport au choix des thèmes et l'importance qu'il faudrait leur accorder dans la systématique et le déploiement de la monographie des ethnies en question. On pourrait parler d'une 'courbe d'apprentissage' (*learning curve*) avec une progression assez régulière d'un volume à l'autre.

La préférence donnée aux renseignements oraux dans le volume sur les *Mayombe* est dû au fait que, contrairement aux *Bangala*,

[qui] à cheval sur le grand fleuve, entraient en relations avec quiconque remontait le Haut-Congo, les Mayombe, à l'écart des routes, cachés dans la forêt farouche, se laissaient à peine entrevoir par les commerçants de la côte ou les chefs d'expéditions de reconnaissance. (VII)

Ce qui explique le nombre plus restreint de publications par rapport aux *Bangala*: 205 pour ces derniers, 70 pour les *Mayombe*. Les chercheurs et explorateurs qui sont nommés dans l'«Introduction» (XII-XV) sont au nombre de neuf: M. Diederich, Directeur de l'Agriculture de l'E.I.C, et depuis 1900 Directeur Général du chemin de fer de Mayombe; M. Cabra, Commissaire du Gouvernement belge, chargé d'une mission scientifique au Mayombe et de l'étude du pays en vue de la construction d'un chemin de fer; M. Claessens, 34 ans, ingénieur agricole; Le R.P. De Clercq, des Pères missionnaires de Scheut, séjourne au Congo de 1896 à 1906; M. Jullien, médecin de la Compagnie du Chemin de fer du Congo, chef du service médical de la Compagnie; M. Cornet, géologue, responsable de la reconnaissance géologique du sud-est du bassin du Congo; M. Louwers, docteur

en droit, greffier au Conseil supérieur de l'E.I.C.; M. Morrissens – séjourna au Congo de 1896 à 1899 – professeur de géographie et d'ethnographie à l'École coloniale de Bruxelles; M. De Wildeman, conservateur, spécialiste de botanique coloniale. Avec ces 'collaborateurs d'élite' M. van Overbergh peut être sûr que – ayant devant les yeux «les lignes entrecroisés de leurs explorations» – celles-ci «apparaissent comme les mailles d'un filet, sinon régulier du moins sans vide béant et parfaitement apte à capter tous les renseignements désirables» (XVI).

De cette proximité des informateurs à leur sujet de 'vouloir savoir' s'explique le fait que deux des fiches du *Questionnaire* prennent beaucoup plus d'importance que dans le premier volume, ce sont les n. 2 et 186, la première traitant du milieu naturel, la deuxième du contact avec les 'civilisés'. Pour le n. 2 c'est surtout la forêt qui demande à être décrite: «elle est le cadre dans lequel se meut toute la vie de notre peuplade; elle est sa nourricière comme son horizon, sa défense et sa sauvegarde» (IX). Pour ce qui concerne le contact avec les civilisés, «Presque tout est intéressant: la manière dont l'indigène accueille le civilisé, la façon dont il subit son influence ou dont il la repousse, la partie des usages qu'il imite en premier lieu, etc.» (X). Il n'est pas étonnant que notre thème des vêtements trouve sa place aussi dans le cadre des deux fiches en question, quelques produits textiles font déjà le sujet de certains articles de la bibliographie, par exemple dans les «Notices sur des plantes utiles ou intéressantes du Congo» (II); il est naturel que, «voyageant dans ces montagnes, on est saisi par le froid et partant obligé de se vêtir chaudement» (45). À côté des plantes qui pourraient donner des fibres textiles (48) on trouve des bois servant à la teinture. Dans la société traditionnelle ce sont les femmes qui «préparent les aliments, cultivent la terre, pêchent, tissent des étoffes, des nattes, fabriquent des poteries» (67). Ce qui reste encore de la métallurgie des *Mayombe* se réduit à «la fonte du cuivre, de l'étain et de l'argent pour en faire des bracelets, des colliers et des anneaux de chevilles» (197).

Le contact avec les Européens n'a donc pas seulement eu des effets bénéfiques de 'civilisation'; il a aussi contribué à faire disparaître les métiers traditionnels:

Les forgerons du Mayombe n'ont donc plus à fournir du métal; ils ne font plus que transformer les objets métallurgés de provenance européenne; et encore, pour leurs besoins rudimentaires trouvent-ils souvent plus avantageux de se procurer du neuf que de refaire du vieux. (197)

De même, le voisinage des Européens leur permet de se procurer des étoffes, ou bien ils «s'affublent des vieilles défroques du Blanc» (133). Au lieu des femmes, ce sont maintenant d'anciens *boys* des Blancs qui, au cours



de leur service ont appris à coudre des vêtements, et, avec leurs économies, ont acheté une machine à coudre, se sont établis comme tailleur du village, métier, semble-t-il, assez lucratif. Le but d'intégrer les 'primitifs' dans le circuit d'une économie de l'argent semble atteint, «des besoins nouveaux se sont créés dans le vêtement [...] et il a fallu travailler pour les satisfaire» (135). Il n'y a que de rares moments hors de la routine de tous les jours où les vieilles coutumes (et costumes!) reprennent leur droit et leur fonction: ainsi, c'est pendant les danses que «toute la garde-robe est déballée et les coffrets à bijoux ouverts» (132), dans les cérémonies qui entourent la mort et l'enterrement «on habille le mort de sa plus belle redingote et de son plus beau pagne et on l'enroule» (273 sg.).

Le jugement sur le comportement vestimentaire des Noirs reste partagé: d'un côté l'esprit artistique des *Mayombe* se distingue nettement du nôtre, qui «aimons l'harmonie des tons et des couleurs», tandis que «eux [ils] préfèrent les tons heurtés, criards. Ils font leurs délices des parasols à six couleurs fabriqués à leur intention, de vieux uniformes rouge brique de soldats anglais» (329). De l'autre côté, parmi les traits de leur «Caractère anthropologique» nous lisons sous le n. 196, «Attitude du corps»:

Les femmes surtout ont des attitudes remarquables. L'ensellure des reins, le port altier de la poitrine et de la tête, impriment à leur démarche une troublante majesté. Elles passent impassibles et fières, avec leur long regard qui penche et roule sans un geste de la face, tandis que la ligne du corps subit sous le frôlement des étoffes une torsion d'une incomparable suggestion. (459)

Les vêtements, dans ce «port altier» et les «attitudes remarquables», ne semblent jouer qu'un rôle secondaire.

## RÉFÉRENCES BIBLIOGRAPHIQUES

- Aa.Vv., 1905, *Congrès International d'Expansion Économique Mondiale* (Mons, 24-28 septembre 1905, sous le haut patronage de sa Majesté le Roi Léopold II, et du Gouvernement Belge). Rapports, Section V. *Expansion civilisatrice vers les pays neufs*, Bruxelles, Hayez, en ligne: <http://www.archive.org/details/congrsinternati52unkngoog> (consultation: 12/09/2013).
- Camerlynck A., 1905, *De l'opportunité d'une enquête ethnographique et sociologique sur les peuples incultes*, «Annales de Sociologie» II: 207-225.
- Halkin J., 1905a, *Rapport*, in Aa.Vv., *Congrès International d'Expansion Économique Mondiale* (Mons, 24-28 septembre 1905), Section V. *Expansion civilisatrice vers les pays neufs*, Bruxelles, Hayez. 11 pages (sans pagination du volume entier).

- , 1905b, *Questionnaire ethnographique et sociologique*, «Annales de Sociologie» II: 229-262.
- , s.d. [1909?], *Cours d'Ethnographie et de Géographie*, donné à la Licence en Géographie et à la Licence en Sciences Commerciales, Liège, Cormaux.
- Herren M., 2000, *Hintertüren zur Macht. Internationalismus und modernisierungsorientierte Außenpolitik in Belgien, der Schweiz und den USA 1865-1914*, München, Oldenbourg (Studien zur internationalen Geschichte, 9).
- Lemaire Ch., 1897, *Les Africaines*, Bruxelles, Bulens.
- Overbergh C. van, 1913, *Les Nègres d'Afrique (Géographie Humaine)*, Bruxelles, Dewit.
- Overbergh C. van-Jonghe E. de, 1907a, *Les Bangala (État Indépendant du Congo)*, Bruxelles, Dewit (Monographies Ethnographiques, 1), en ligne: <http://www.archive.org/details/lesbangalatatinoojonggoog> (consultation: 12/09/2013).
- , 1907b, *Les Mayombe (État Indépendant du Congo)*, Bruxelles, Dewit (Monographies Ethnographiques, 2), en ligne: <http://www.archive.org/details/lesmayombetatinoojonggoog> (consultation: 24/08/2013).
- Parke Th.H., 1891, *My Personal Experiences in Equatorial Africa as Medical Officer of the Emin Pasha Relief Expedition*, New York, Charles Scribner's Sons, en ligne: <http://www.archive.org/details/mypersonalexperiooparkuoft> (consultation: 14/09/2013).
- La Sainte Bible*, 1972, trad. de l'École Biblique de Jérusalem, Paris, Éditions du Cerf.



## «CARNEVALE» DI CHAMPFLEURY: GLI ABITI DAI COLORI DELL'ANIMA

Cettina Rizzo

UNIVERSITÀ DEGLI STUDI DI CATANIA

Gusto per il collezionismo<sup>1</sup> e per le arti minori segnano trasversalmente la scrittura di Champfleury<sup>2</sup>: sulla scia della *Comédie humaine* di Balzac<sup>3</sup>, ma con il talento innato per il frammento piuttosto che per le grandi concezioni romanzesche, egli crea dei veri e propri capolavori del *petit genre*, come i numerosi *récits excentriques*<sup>4</sup> dimostrano. L'osservazione della 'tipologia' umana varia e bizzarra, tra Parigi e la provincia, diviene il suo pretesto di scrittura creativa; l'ammirazione per Daumier<sup>5</sup>, di cui egli è il primo e più accreditato collezionista e divulgatore, conferisce alla sua descrizione dei fatti quella prospettiva naturalmente satirica e stridente che caratterizza la sua prosa. Il senso dell'ironia mordace lo spinge a interessarsi della caricatura considerata, all'epoca, arte marginale<sup>6</sup>, non degna delle istituzioni accademiche, espressione popolare della quale egli diviene strenuo difensore, come la sua straordinaria ricerca sulla *Caricature ancienne et moderne* mette in rilievo<sup>7</sup>, estendendo la raccolta non solo all'Occidente ma alla Tunisia, Algeria, Turchia e al Giappone. La sua collezione di *faïence parlante*, del periodo della Rivoluzione francese<sup>8</sup>, è una

---

1 Cf. Pety-Cabanès (2001).

2 Cf. Eudel (1891).

3 Champfleury (1875; 1878; 1879).

4 *Les Excentriques* sono una serie di racconti raccolti in un volume nel 1852 e pubblicati presso la casa editrice Michel Lévy; «Carnevale» esce dapprima su «L'Artiste», nell'ottobre 1846 con il nome di «Carnaval», viene successivamente pubblicato nel volume *Faintaises d'Hiver* (Paris, Martinon, 1847) con il titolo di «Biographie de Carnaval» e successivamente inserito ne *Les Excentriques*; nel nostro testo faremo riferimento all'edizione moderna del 1993.

5 Champfleury pubblicò nel 1878 il *Catalogue de l'œuvre lithographié et gravé de H. Daumier* et la *Notice biographique* per l'*Exposition des peintures et dessins de H. Daumier*.

6 Cf. Vouilloux (2009).

7 Champfleury (1865a; 1865b; 1867; 1869; 1870).

8 «Ses tableaux et faïences furent vendus les 28-29 avril 1890 et le 20 janvier 1891 sa

ulteriore dimostrazione dell'interesse verso il popolo e verso il linguaggio dei colori e dei simboli che la ceramica rappresentava<sup>9</sup>.

La sua produzione è, dunque, un punto di incontro tra gli interessi in campo artistico e l'omaggio ai suoi maestri, Balzac e Hoffmann (1856) per il sentimento del dettaglio inconsueto e fuori dalle regole<sup>10</sup>, elementi che invadono anche *Les Excentriques*, 'collezione' straordinaria di *types*, delineati con il senso del paradosso e del *grossissement des effets*, dalla cui raccolta è tratto il racconto «Carnevale» e nella cui premessa l'autore così si esprime a proposito *du chien Berganza* di Hoffmann:

Sous un certain rapport, chaque esprit, quelque peu original, est prévenu de folie, et plus il manifeste de penchants excentriques en cherchant à colorer sa pâle existence matérielle du reflet de ses visions intérieures, plus il s'attire des soupçons défavorables.  
(Champfleury 1993a: 169)

Hoffmann è difeso a oltranza contro coloro i quali lo considerano un autore *fantastique*, mentre quel fantastico è solo la «réalité la plus réelle» (170) e da questa angolazione di ambivalenza, tra fatto e paradosso, tra *charge* e *portrait*, tra ironia e malinconia, ci inoltriamo verso la descrizione di uno dei personaggi più estrosi e commoventi della ricca galleria dei tipi di Champfleury: Carnevale, il nome ci conduce in Italia, per ambientazione e origine; ed è una delle poche volte in cui l'Italia è presente, con il suo complesso *mélange* di creatività e istituzione, eccentricità e senso di appartenenza ad antiche famiglie, commedia dell'arte e importanza dell'araldica nobiliare. Gli opposti si incontrano: il nome Carnevale, che richiama nell'immaginario l'atmosfera di mascheramento, appartiene in realtà ad una delle famiglie più prestigiose di Napoli. La città partenopea è la culla della pantomima, come spettacolo popolare e spontaneo, determinante anche negli interessi e nelle ricerche di Champfleury<sup>11</sup>.

## I. L'INCIPIT NEL SEGNO DELL'EXCENTRIQUE

«Carnevale» è dunque un breve racconto che contiene tutti gli elementi che tessono la scrittura dell'autore: le arti minori e il senso del colore come simbologia, lo schizzo caricaturale, l'omaggio all'universo dei *bateleurs*, il

---

collection de gravures et de dessins fut mise aux enchères» (Tillier 1996: 13-17, nota 12).

<sup>9</sup> Cf. Haskell (1993: 378-382).

<sup>10</sup> A proposito della fantasia post-romantica si rinvia al bel volume di Cabanès-Saïdah (2003).

<sup>11</sup> Cf. le pantomime *Pierrot valet de la mort* (Champfleury 1848a); *La Reine des carottes* (Champfleury 1848b); *Les trois filles à Cassandre* (Champfleury 1849); *Les deux Pierrots* (Champfleury 1851).

senso dell'osservazione esatta dei luoghi e delle coordinate temporali, con riferimenti sistematici ai periodi rivoluzionari e alle idee repubblicane<sup>12</sup>.

Omaggio quindi alla Parigi degli anni Trenta, ma riconoscimento innanzi tutto del mito dell'amore oltre la morte, della gioia, del travestimento e dello spirito di creatività legati all'immaginario italiano: mascherata dell'anima, dissimulazione del dolore attraverso la farsa e superamento della tristezza, grazie all'estro degli abiti e del loro sfarzo spettacolare.

Parigi è la città degli artisti di strada e si è presto abituata alle bizzarrie di Carnevale, elegante e colto personaggio che, per sfuggire alle melanconie dell'amor perduto, si traveste con i colori più accesi e sfoggia i tessuti più appariscenti, al fine di rappresentare 'une fête pour les yeux'.

La sua formazione lo porta a frequentare i luoghi di cultura istituzionali, quali la *Bibliothèque royale*, dove solo *les étrangers*, o i provinciali approdati nella capitale, possono stupirsi della sua *mise*; il popolo parigino sembra del tutto aperto ad accogliere la fantasia e l'estro di chiunque voglia fare spettacolo. Gli *habitués* della Biblioteca sono ormai avvezzi alla tenera follia di Carnevale:

Cet homme est habillé d'une petite veste rouge éclatant, d'un pantalon étroit, court, à pont, rouge et de pantoufles, rouges aussi. Autour de son cou flotte une décoration inconnue, – un grand cordon bleu moiré. Près de ses papiers, de ses livres et de ses journaux sur la table, gît un chapeau de paille dont le ruban est remplacé par une chaînette d'acier; à cette chaîne pendent quelques fleurs artificielles aussi fanées que des fleurs naturelles, des grains d'Amérique, des verroteries, du clinquant, enfin les ornements chéris des sauvages ou des bourgeois du temps des breloques de montre, ou des paysans qui reviennent en pèlerinage de Notre-Dame de Liesse. (Champfleury 1993a: 170-171)

Dalla descrizione emerge il senso della commistione delle arti e delle civiltà passate e presenti, dell'incontro tra Occidente ed Oriente; simboli appartenuti ai «bourgeois du temps des breloques de montre» e a culture primitive, spazi che si aprono dall'America ai luoghi di pellegrinaggio a Notre-Dame de Liesse, cattedrale rappresentativa della fede cristiana e, dai tempi delle crociate, dell'iconografia della Vergine nera, la sudanese Isméria figlia del sultano del Cairo che salva la vita a numerosi cavalieri francesi e sposa Robert d'Eppes, figlio di Guglielmo II di Francia.

Cronaca, aneddoto, leggenda, storia, arte si incrociano nella foggia dei vestiti di Carnevale e nei suoi accessori che ricreano un tessuto 'palinsesto' del mondo.

Dall'apparente paccottiglia senza valore, emerge il profondo sentimento di rispetto dei tempi e dei popoli, del loro riconoscimento attraverso una

---

12 Cf. Champfleury (1993b).

sorta di ricordo visivo, di apologia del costume e di una ricerca di equilibrio tra la vita e la morte (l'esempio dei fiori appassiti appare emblematico).

L'abito che Carnevale sfoggia interpreta, di volta in volta, uno stato d'animo, diventa mosaico di culture, tessuto della Memoria, omaggio a Civiltà remote o moderne.

Il gusto del collezionismo eccentrico dell'autore, si rileva dalla sottigliezza dei dettagli, dall'importanza conferita ad ogni *bibelo*<sup>13</sup>: il personaggio stesso diventa oggetto d'arte, ma di quell'arte derisa e spesso incompresa che l'autore difende ad oltranza, basti l'esempio della pittura di Courbet, delle illustrazioni di Daumier o dei disegni di Grandville<sup>14</sup>.

## 2. LE COSTUME EST DANS LA GAMME DU NOM

Il popolo parigino possiede abbastanza «esprit pour se faire le parrain d'un original» (Champfleury 1993a: 171); Champfleury ha una conoscenza diretta e dettagliata della provincia, oggetto di scherno dei suoi romanzi e dei racconti, e una esperienza personale dello spirito di apertura della capitale, basti pensare alla pubblicazione dei romanzi *Les bourgeois de Molinchart*, *Les souffrances du professeur Delteil*.

Ne *Le Violon de faïence* (Champfleury 1862), egli aveva messo in rilievo proprio la dicotomia di costumi tra i collezionisti parigini e quelli che abitano in provincia, deridendone le patologie e le ossessioni.

Il gusto per l'osservazione dei fatti spinge l'autore a ricercare eventi e personaggi nella società contemporanea: Carnevale è infatti un nome autentico, che appartiene ad una famiglia italiana illustre, per nulla risibile malgrado le apparenze:

Carnevale est un nom sérieux, un nom réel; Carnevale est bien le fils de Carnevale père. Son frère est un des prêtres les plus remarquables de l'Italie; il réside à Naples et s'appelle aussi Carnevale. (Champfleury 1993a: 172)

Questo stravagante personaggio giunge a Parigi nel 1826, accolto con gioia dai suoi compatrioti italiani, portandosi dietro il retaggio culturale del suo popolo, ovvero il sentimento tragico e sublime dell'Amore, di un legame che va oltre la Morte; non accettando infatti la perdita della donna amata, egli si reca giorno dopo giorno al cimitero, sperando di intraprendere un dialogo epistolare con il mondo dell'al di là:

AMIE: Vous ne répondez pas. Vous savez cependant que je vous aime... Est-ce que les distractions de l'autre pays vous font ou-

---

<sup>13</sup> Cf. il volume di Ginisty (1888).

<sup>14</sup> Champfleury ha dedicato una sezione importante a Grandville in Champfleury (1865b).

blier? Ce serait mal, bien mal. Voilà déjà cinq jours, cinq longs jours que j'attends de vos nouvelles. Je ne dors plus, ou, si je m'assoupis un peu, c'est pour rêver de vous. (172-173)

In questa corrispondenza di amorosi sensi il pensiero ancora una volta va agli abiti:

Pourquoi ne m'avez-vous laissé votre adresse? Je vous aurais envoyé vos robes, vos habits [...] ou bien plutôt, ne me les demandez pas, laissez-les-moi, de grâce. Je les ai mis sur des chaises, et il me semble que vous êtes là, dans une pièce à côté, et que vous allez entrer pour vous habiller. Et puis ces vêtements, qui vous ont touchée, embaument ma petite chambre; alors je suis heureux en rentrant. (173)

Simbolo illusorio, eppure delicatissimo, di un rapporto d'amore, gli abiti occupano lo spazio dell'assente, ma la *chambre* si popola anche di fantasmi del passato dai quali è difficile liberarsi. Ecco dunque che la strategia di sopravvivenza è ancora una volta legata agli abiti, alle *étouffes aux couleurs gaies*; per sfuggire alla profonda e devastante malinconia, Carnevale si costruisce un altro universo fatto sempre di stoffe e di colori:

C'est alors que, passant sur le boulevard, il s'arrêta devant un marchand de nouveautés qui avait à son étalage des étoffes d'un ton vif. [...] Huit jours après, il parut sur le boulevard tout habillé de rouge. [...] Le lendemain, il traversa le même boulevard, vêtu entièrement de jaune. [...] Le surlendemain, il était habillé bleu-de-ciel. (174)

### 3. LA RIVOLUZIONE DEL 1830: NON CONVIENE VESTIRSI DA PRINCIPE DI BORBONE

Con i suoi abiti variopinti, Carnevale riprende a vivere piacevolmente, impegnato a mostrare i colori più vivaci e le fogge più accattivanti in quel palcoscenico a cielo aperto che è la strada di Parigi. Da vero *chineur*, egli raccoglie tutti i *bibelots* e le cianfrusaglie, generosamente offerti dalle dame, per decorare i cappelli o impreziosire gli accessori, conferendo però, nell'assemblaggio dei pezzi sparsi, una ricomposizione simbolica e allestendo una trama significativa, come un collezionista farebbe ricomponendo gli oggetti più svariati in una prospettiva di completamento, per offrire una visione storica e artistica.

I travestimenti diventano un vero e proprio tessuto connettivo di tipo segnico; le sue *parades* possono considerarsi come pagine di scrittura. Ma



la rivoluzione invade le strade della città e Carnevale viene duramente sottratto al suo universo incantatorio e parallelo:

La révolution de 1830 arriva; le 28 juillet, Carnevale traversait les quais à peu près habillé comme Henri IV. Il ne voyait personne à cette époque, ne lisait pas les journaux, et était loin de se douter que Paris était en pleine révolution. Il fut tout d'un coup arrêté par une bande d'insurgés armés de fusil et de sabres –  
– Voilà un carliste, enfin. – C'est un prince, dit-on.  
Carnevale les regardait fixement.  
– Il faut le mener au poste. – Non, nous n'avons pas le temps, il faut le descendre. – À la Seine, le prince! crièrent plusieurs voix.  
(174-175)

Isolato dalle problematiche politiche della sua epoca, abitando solo il suo spazio immaginario che non sfiorava nemmeno quello turbolento dei fatti del '30, Carnevale appare agli occhi dei rivoluzionari come un nostalgico difensore della dinastia dei Borbone; il suo abito rischia di perderlo definitivamente se non fosse per l'intervento di un uomo del popolo, avvezzo alle eccentricità del personaggio, pronto a tirarlo fuori da quel mortale equivoco:

Vous ne voyez donc pas, dit le brave cocher, que cet homme est fou? Il se promène comme ça sur les boulevards, dans cet harnachement, depuis un temps infini. (175)

L'episodio costringe Carnevale a riconoscere un cambiamento dello stato del suo palcoscenico preferito e a dover mutare costume, ancora una volta, per sopravvivere:

Aussi, le lendemain, reprit-il ses anciens habits noirs, mais la tristesse avec. Il sentit son cerveau se troubler. Il se rappela la mort de son amie. (*Ibidem*)

La salvezza del corpo mette a repentaglio quella dell'anima; comprendendo questa pericolosa variazione d'umore, Carnevale si indirizza verso il luogo che può accoglierlo e indicargli una via di fuga: *l'hôpital de Bicêtre*.

#### 4. I LUOGHI ISTITUZIONALI DELLA FOLLIA: LO SPAZIO DEI COLORI

Il colore nero lo spinge inevitabilmente verso *l'effet du réel*, verso l'assunzione di responsabilità, l'accettazione della perdita, del lutto che egli non vuole elaborare. Per non soccombere alla disperazione, Carnevale decide il

percorso dell'ospedale psichiatrico, convinto che l'interlocuzione con gli specialisti del mestiere potrà offrirgli uno spiraglio di luce.

Ma nei luoghi deputati a curare la 'follia', i medici restano stupiti della lucidità del loro paziente: «Le médecin était tout étonné d'entendre un fou raisonner avec autant de sang froid sur sa position» (*Ibidem*). *Bicêtre*, in quanto spazio istituzionalmente riconosciuto, gli offre quella protezione in grado di garantirgli l'incolumità e la possibilità di riprendere i suoi spettacoli multicolore. Senza indugio, egli chiede che tutta la sua collezione di abiti venga portata in ospedale, per poter continuare le sue splendide parate:

Ce sont les habits noirs, dit-il qui m'avaient rendu malade. Je ne peux pas voir le noir. Vous êtes bien *fous*, dit Carnevale, de sacrifier à une mode aussi laide. Vous avez toujours l'air d'aller à un enterrement. Moi, quand je suis très joyeux, je mets mon habit rouge. Il me va si bien... d'autant plus que mes amis sont avertis. On se dit: Tiens, Carnevale est de très bonne humeur aujourd'hui. Si je suis moins folâtre, vite l'habit jaune [...]. Il ne va pas mal non plus. On sait ce que ça veut dire. Quant à l'habit bleu, je le porte les jours où le soleil est moins brillant, où je suis un peu mélancolique. (176, il corsivo è dell'autore)

Il rapporto dinamico e coinvolgente tra stati d'animo e simbologia cromatica viene portato avanti con una lucida e sistematica procedura dimostrativa, al punto che i medici dichiarano il loro paziente del tutto sano di mente, quasi un saggio che guarda alla vita dalla giusta prospettiva.

##### 5. *UNE NOUVELLE MÉTHODOLOGIE D'ENSEIGNEMENT*: COLORI, FORME E TESSUTI ALLA BASE DELL'APPRENDIMENTO

Da uomo di cultura, Carnevale pensa di mettere a frutto il suo sapere e vivere impartendo lezioni di italiano alle giovinette di buona famiglia; ecco allora che sperimenta una nuova metodologia per premiare o redarguire le allieve, a seconda del loro impegno e rendimento: niente rimproveri o punizioni, solo lo splendore dei suoi abiti potrà rappresentare la giusta gratificazione per l'impegno profuso, come solo il nero delle sue *mises* saprà essere la severa ammenda per la svogliatezza:

Vous savez bien votre leçon, disait-il aux demoiselles ses élèves, à la bonne heure; demain je mettrai mon costume vert-pomme. Ou bien, comme punition:  
– Ah! vous n'avez pas fait votre thème, je ne mettrai pas mon habit café au lait.

Il récompensait avec ses habits, et cela lui était facile, car il possède près de soixante costumes, chacun d'une couleur appropriée, tous étiquetés et appendus, avec le plus grand soin, dans une chambre où nul autre que lui entre. (176-177)

La ricompensa è lo spettacolo della sua collezione, che egli mostra con generosità e orgoglio, pezzi catalogati e custoditi con estrema cura, nel sacrario segreto della sua *chambre*, come oggetti d'arte rari e richiesti.

All'eccentricità degli abiti corrisponde inoltre l'*étrangeté* del suo portamento: sicuro di sé e al braccio dei più noti compositori italiani, quali Bellini, o delle mitiche cantanti d'opera come la Malibran, senza mai considerare il loro avvenuto decesso.

Le coordinate spaziali, così dettagliate su Parigi, si frantumano quando il narratore evoca il tempo nella percezione di Carnevale, un tempo senza interruzione, come un *unicum* tra le varie epoche:

Je sais bien que je vous parais fou, mais vous vous trompez. Seulement je suis doué de sens que vous n'avez pas. Vous croyez, pauvres gens, fit-il en haussant les épaules, que Napoléon est mort, et Marie Malibran, et Bellini. Ils sont morts pour vous, je le veux bien; mais pour moi jamais. Je vous assure, disait-il avec la plus grande conviction, qu'ils ne sont pas morts, qu'ils m'aiment et qu'ils me fréquentent. (179)

L'epilogo è affidato ad una testimonianza di Pierangelo Fiorentino, il più noto traduttore in lingua francese di Dante all'epoca, e ad un suo incontro con Carnevale nel giardino delle *Tuileries*.

Lo scrittore, imbarazzato per lo stravagante modo di vestire del suo conterraneo, spinge il bizzarro interlocutore in un angolo nascosto e gli chiede le ragioni che lo trattengono a Parigi, stimolandolo ad un rientro in patria, nella sua terra d'origine, a Napoli per la precisione.

Carnevale gli appare determinato a restare nella capitale che lo ha accolto, ora divenuta la sua patria ideale, la culla dei suoi amori, del terribile lutto e del suo estro creativo.

Parigi rappresenta il luogo per eccellenza dell'apertura al gusto raffinato del collezionismo, quello eccentrico e stravagante, in cui è possibile formare il gusto del popolo alla comprensione delle raccolte fuori dalle regole, anzi delle collezioni che frantumano ogni regola: il palcoscenico all'aperto, per esibire le sue straordinarie pantomime, inventando di volta in volta i suoi costumi e le pose, unendo in modo esclusivo Arte e Vita e sfidando i confini della Morte. Parigi è il luogo in cui essere se stesso senza più rischiare l'epiteto di folle:

Non, non, je resterai à Paris, le peuple ne s'inquiète plus de mes vêtements de si jolies couleurs, mais il m'a fallu dix ans pour lui faire son éducation. (179)

Parigi rimane lo spazio di tutte le collezioni possibili, reali e immaginarie, istituzionali e trasgressive.

## RIFERIMENTI BIBLIOGRAFICI

- Cabanès J.-L.-Saïdah J.-P., 2003, *La Fantaisie post-romantique*, Toulouse, Presses Universitaires du Mirail.
- Champfleury J., 1848a, *Pierrot valet de la mort*, Paris, Imprimerie de Gerdès.
- , 1848b, *La Reine des carottes*, Paris, Imprimerie Dondey-Dupré.
- , 1849, *Les trois filles à Cassandre*, Paris, Dechaume.
- , 1851, *Les deux Pierrots*, Paris, Imprimerie J. Juteau.
- , 1862, *Le Violon de faïence*, Paris, Librairie Claye (J. Hetzel).
- , 1865a, *Histoire de la caricature antique*, Paris, Dentu.
- , 1865b, *Histoire de la caricature moderne*, Paris, Dentu.
- , 1867, *Histoire des faïences patriotiques sous la Révolution*, Paris, Dentu.
- , 1869, *Histoire de l'Imagerie populaire*, Paris, Dentu.
- , 1870, *Histoire de la caricature au Moyen âge*, Paris, Dentu.
- , 1875, *Documents pour servir à la biographie de Balzac. Balzac propriétaire*, Paris, Typographie Cerf et fils.
- , 1878, *Documents pour servir à la biographie de Balzac. Balzac au collège*, Paris, Patay.
- , 1879, *Documents pour servir à la biographie de Balzac. Balzac, sa méthode de travail, étude d'après ses manuscrits*, Paris, Patay.
- , 1993a, «Carnevale», in *Les Excentriques*, Bassac, Plein Chant.
- , 1993b, «L'Homme aux figures de cire», in *Les Excentriques*, Bassac, Plein Chant.
- Eudel P., 1891, *Catalogue des eaux-fortes, lithographies, caricatures, vignettes romantiques, dessins et aquarelles formant la collection de Champfleury*, Paris, Léon Sapin.
- Ginisty P., 1888, *Le Dieu Bibelot*, Paris, Dupret.
- Haskell F., 1993, *History and its Images: art and the interpretation of the past*, Yale University Press.
- Hoffman E.T.A., 1856, *Contes posthumes*, trad. et introduction de J. Champfleury, Paris, Lévy.
- Pety D.-Cabanès J.-L. (eds.), 2001, *La collection, «Romantisme» 112*.
- Tillier B., 1996, *Champfleury, érudit et historien de la caricature*, «Gavroche» sept.-oct. 89: 13-17.
- Vouilloux B., 2009, *Champfleury et les arts mineurs. Un art sans art*, Lyon, Fage.



# VELOURS, SOIES, DENTELLES: LA SYMPHONIE DES TISSUS DANS *AU BONHEUR DES DAMES* DE ZOLA

Simonetta Valenti

UNIVERSITÀ DEGLI STUDI DI PARMA

## I. UN ROMAN DE SENS INVERSE

Très tôt, dès la conception première de son cycle romanesque, Zola avait songé à la rédaction d'une œuvre sur la commercialisation de masse<sup>1</sup>; néanmoins, l'écrivain ne commence à travailler au roman, qui prendra le titre de *Au Bonheur des Dames*, qu'une décennie plus tard, vers 1878. Au cours des années immédiatement suivantes, il consacre en effet à l'étude sociologique et psychologique des employés de grands magasins parisiens une série d'articles qui lui serviront de base pour la rédaction du onzième tome de la *saga* monumentale qui, dans l'imaginaire de son créateur, devait concurrencer *La Comédie Humaine* de Balzac<sup>2</sup>.

Au point de vue biographique, le romancier traverse une grave crise physique et morale, due essentiellement à la perte de trois figures fondamentales, tant dans sa vie personnelle, que dans sa carrière littéraire: sa mère et les auteurs Flaubert et Duranty, décédés tous les trois en 1880. À la mélancolie suscitée chez le jeune littéraire par ces morts, viennent par ailleurs s'ajouter les troubles nerveux et les angoisses qui ne cessent de le bouleverser pendant cette période, s'accompagnant à une kyrielle de doutes quant à la réussite de son gigantesque projet romanesque. En outre, sous le profil proprement culturel, Zola assiste tristement à la fortune des idées philosophiques de Schopenhauer en France, lesquelles contribuent de manière déterminante à instaurer un climat où dominent le pessimisme intégral, l'absence de toute valeur et le manque de sens de l'existence humaine.

---

1 Voir à cet égard Zola (2002: 297-298).

2 Il s'agit des articles suivants: Zola (1968a; b; c).

Lorsqu'en 1881 il s'apprête à rédiger son roman, Zola éprouve alors le besoin de créer une œuvre positive, lui permettant d'affirmer, contre la réalité et contre son propre questionnement intérieur, qu'il est possible de suivre avec succès le rythme frénétique du monde moderne. Dans une telle perspective, l'univers des grands magasins lui offre l'exemple emblématique d'une réussite économique et sociale sans pareille. Voilà pourquoi l'histoire d'Octave Mouret constitue, au sein des *Rougon-Macquart*, un cas spécial, voire une exception fortunée, dans la mesure où elle présente un récit de sens inverse, par rapport à la grande majorité des intrigues que Zola se complait à peindre dans son cycle romanesque, nous révélant un univers de rivalités mesquines, de haines ataviques, de maladies nerveuses et, en dernière instance, de déchéance<sup>3</sup>.

À cet égard, les critiques ont souvent insisté sur la singularité du roman, mettant en relief le succès personnel et social de l'héroïne qui, à la fin du récit, triomphe de toute adversité<sup>4</sup>. Ainsi Denise Baudu arrive-t-elle à s'imposer par son sérieux et par son désir de vivre, proclamant la victoire de la vertu sur le vice, de la force intérieure sur la prépotence, de la bonté sur l'égoïsme, du travail acharné sur l'argent facile. C'est bel et bien un renversement de perspective axiologique qui a lieu dans *Au Bonheur des Dames*, renversement qui semble prélude et anticiper les valeurs fondamentales desquelles Zola s'inspirera pour créer les *Quatre Évangiles*.

Tout en s'achevant sur un final heureux qui le distingue nettement – comme on l'a dit – des romans qui le précèdent et qui le suivront, l'œuvre s'insère néanmoins à plein titre dans le plan général du cycle romanesque zolien, visant à reproduire de la manière la plus fidèle possible la réalité contemporaine, dans le but d'en dévoiler les principaux mécanismes économiques et sociaux, conformément aux théories scientifiques et médicales en vogue à l'époque. Zola y montre en fait une volonté acharnée de 'représenter', c'est-à-dire de rendre transparent ce qu'il observe autour de lui, une volonté qui a été désignée par Philippe Hamon sous l'appellation de «complexe d'Asmodée» (1983: 36).

Or, si l'avènement de la commercialisation de masse paraissait, aux yeux de l'écrivain, une formidable réussite économique, les grands magasins offraient d'ailleurs au romancier l'opportunité d'enquêter sur une sphère de la société, encore relativement inexplorée. En outre, la profusion des marchandises vendues dans les magasins de nouveautés s'accommodait bien du goût incontestable de l'écrivain naturaliste pour la description des lieux, constituant la toile de fonds de l'intrigue amoureuse de Denise et Mouret, ainsi que la 'vitrine' littéraire des articles et des produits qu'on y exposait<sup>5</sup>.

3 Voir à ce propos Thorel-Cailleteau-Bérat-Esquier (2007).

4 Cet aspect a été mis en évidence surtout par Naomi Shor, qui tend à interpréter le roman en question comme une version moderne de la fable traditionnelle (1992).

5 Cf. à ce propos Dubois (2000: 88).

En particulier, dans un magasin conçu dès son origine comme le temple de la femme et l'endroit – unique au monde – où elle pourrait satisfaire son désir de plaire, la représentation des vêtements et des étoffes constitue un aspect incontournable, sur lequel évidemment l'auteur de *Au Bonheur des Dames* revient à plusieurs reprises. On pourrait même dire que la progression diégétique de cette œuvre est scandée par les différentes mises en vente qui attirent en toute saison les clientes dans l'engrenage tentateur et fatal du grand magasin: grande vente des nouveautés d'hiver au chapitre IV, grande exposition des nouveautés d'été au chapitre IX, grande exposition de blanc au chapitre XIV.

Parmi les nombreux articles qui sollicitent l'ambition et la convoitise féminines, les étoffes occupent certainement une place spéciale, étant donné que Zola leur consacre une série de descriptions qui – nous semble-t-il – s'accordent réciproquement pour véhiculer la même conception, ambiguë et complexe, de la femme, que nous essaierons d'étudier dans les pages suivantes.

## 2. TISSUS ET PERCEPTION DE LA FEMME

Au sein des recherches concernant le roman naturaliste, la description a fait l'objet d'une série d'études, visant à faire émerger les caractères propres de cette typologie textuelle, dont le risque majeur, lorsqu'elle est insérée dans le tissu narratif, est constitué – comme chacun le sait – par un ralentissement excessif du récit, au point que ce dernier paraît s'arrêter pour céder le pas à de grandes scènes qui, chez les romanciers les moins habiles, deviennent de véritables 'tranches de vie' presque totalement déliées du récit<sup>6</sup>.

Dans *Au Bonheur des Dames*, Zola se montre particulièrement attentif à éviter ce problème, ce qui le pousse à tenter d'enchâsser les données recueillies à propos du grand magasin, des employés qui y travaillent et de la vie qu'on y mène, dans le flux narratif, de sorte à créer un équilibre harmonieux entre les pauses descriptives et l'ensemble du récit. Ainsi, Zola parvient à «mettre en place une succession de situations et de personnages susceptibles de faire passer le plus d'informations possible de manière vraisemblable et variée: rencontres, conversations, présentations, etc. Les personnages bougent, vont d'un endroit à l'autre du théâtre qu'il 'donnent' par leurs déplacements», note à juste titre Colette Becker (2002: 151).

Cette remarque s'avère extrêmement pertinente à propos de *Au Bonheur des Dames*, où toute description est narrativisée, ayant lieu uniquement grâce à l'intervention d'un personnage, ce qui permet entre autres à l'auteur d'alter-

---

6 Nous ne mentionnons ici que les études les plus importantes: de Lattre (1975); Dezalay (1983); Mitterrand (1987; 1990); Cabanès (1991); Hamon (1993); Mitterrand (1994); Pierre-Gnassounou (1999); Adam (2001); Becker (2002); Brooks (2005).



ner sans cesse les points de vue, en donnant par ce biais l'impression d'un récit impersonnel<sup>7</sup>. Si une telle stratégie structurelle finit par conférer aux héros et aux héroïnes une importance extrême au sein du roman zolien (Becker 2002: 153), dans le roman, une telle place privilégiée est sans l'ombre d'un doute l'apanage de Denise: son arrivée soudaine dans la capitale à la recherche d'un emploi, lui assigne *ipso facto* la fonction de l'*outsider* qui observe lieux et situations d'un regard naïf et par là même capable d'étonnement.

En fait, la figure de Denise Baudu, orpheline et pauvre au début du roman, entre en contact avec toutes les classes sociales, car elle passe à travers toutes les couches de la société peintes à l'intérieur du grand magasin: de la haute bourgeoisie, incarnée par la perfide Mme Desforges, à la bourgeoisie marchande, représentée par l'altière Mme Aurélie, à la bourgeoisie entreprenante et vitale, dont Octave Mouret exhibe un portrait inoubliable, jusqu'à la petite bourgeoisie commerçante, de laquelle l'oncle Baudu et les autres boutiquiers du quartier offrent à leur tour autant d'exemples. Héroïne courageuse et déterminée, fidèle à son échelle de valeurs, Denise, qui demeure au centre de l'intérêt de Zola tout au long du roman, explore et balise alors chaque endroit de l'univers féroce et impitoyable des grands magasins, nous permettant de 'voir' avec elle, de découvrir les vérités cachées sous les apparences, de dé-codifier ce que nous dévoilons à sa suite, afin de connaître et de comprendre.

Toute accrochée qu'elle soit à son monde de valeurs, Denise ne cesse pour autant de subir, en tant que femme, la fascination du grand magasin et des marchandises qu'il contient. La jeune protagoniste du roman est par-dessus tout attirée par les tissus précieux et par les nombreuses étoffes exposées au *Bonheur des Dames*, marque d'aisance, certes, au sein d'une société vouée aux apparences, mais encore davantage signe de la duplicité foncière que la culture *fin-de-siècle* attribue à la figure féminine. Toutes les descriptions présentes dans *Au Bonheur des Dames* véhiculent en effet l'ambiguïté profonde de la femme, son mystère abyssal qui, pour Zola, est à l'origine de son charme<sup>8</sup>.

Voyons ce qu'il en est dans la première image du grand magasin, dont la façade rutilante de couleurs et de lumières se détache nettement parmi le pâté d'anciens immeubles du quartier, frappant Denise et ses frères:

Mais Denise demeurait absorbée, devant l'étalage de la porte centrale. Il y avait là, au plein air de la rue, sur le trottoir même, un éboulement de marchandises à bon marché, la tentation de la porte, les occasions qui arrêtaient les clientes au passage. Cela partait de haut, des pièces de lainage et de draperie, mérinos, cheviottes, molletons, tombaient de l'entresol, flottantes comme des drapeaux, et dont les tons neutres, gris ardoise, bleu marine, vert

7 À propos de cet aspect, cf. Heschberg Pierrot (2003: 141 sg.).

8 Pour tout approfondissement à cet égard, consulter Bertrand-Jennings (2001).

olive, étaient coupés par les pancartes blanches des étiquettes. À côté, encadrant le seuil, pendaient également des lanières de fourrures, des bandes étroites pour garnitures de robe, la cendre fine des dos de petit-gris, le neige pure des ventres de cygne, les poils de lapin de la fausse hermine et de la fausse martre. Puis, en bas, dans des casiers, sur des tables, au milieu d'un empilement de coupons, débordaient des articles de bonneterie vendus pour rien, gants et fichus de laine tricotés, capelines, gilets, tout un étalage d'hiver, aux couleurs bariolées chinées, rayées, avec des taches saignantes de rouge. Denise vit une tartanelle à quarante-cinq centimes, des bandes de vison d'Amérique à un franc, et des mitaines à cinq sous. C'était un déballage géant de foire, le magasin semblait crever et jeter son trop-plein à la rue. (Zola 1980: 30-31)

Le foisonnement de marchandises qui accueille les clientes sur le trottoir de la porte centrale et à l'entrée du grand magasin ressemble bien à une avalanche qui, se jetant sur elles, risque de les ensevelir, de les anéantir, de les submerger complètement, suffoquant même leurs désirs: les différentes étoffes exposées paraissent en effet attirer les femmes, grisées par une telle profusion, dans la bouche infernale du *Bonheur des Dames*, avide de les posséder, de les manipuler, de les capturer. On assiste alors dans cet extrait à un bizarre, voire paradoxal renversement de rôles, car précisément les lainages et les fourrures exhibés, qui devraient solliciter la convoitise des acheteuses, tels de véritables appâts, sont soudain métamorphosés en autant de prédateurs qui, se jetant brutalement sur elles, s'en emparent. Dès le tout début du roman, Zola lance déjà l'un des *leitmotive* thématiques qui reviendront sans cesse au fil de la narration, dont la source initiale est représentée par la métaphore filée – ici à peine suggérée, mais explicitement énoncée et reprise par la suite – du monstre insatiable, de l'ogre violent dévorant les femmes qui s'approchent de lui, et qui en deviennent inconsciemment sa proie.

À cette première image, il faut par ailleurs ajouter le trait chromatique dominant dans cette description où, comme sur la palette d'un peintre impressionniste expérimenté, l'on passe d'une série de tons souples – le gris cendre et ardoise, le vert olive, le bleu marine –, aux différentes nuances du blanc, couleur centrale et révélatrice<sup>9</sup>, non seulement du goût exquis de l'époque, mais surtout de l'élégance ambiguë de la figure féminine, «cygne, lapin, fausse hermine et fausse martre» qui, comme ces animaux, séduit par son apparente pureté et par son manque de protection.

Un aspect s'impose pourtant dans cette description, à savoir le fait que l'élégance féminine est strictement liée, au tournant du siècle, au luxe et que ce dernier, signifié par la surabondance de détails composites qui dis-

9 Michaël Riffaterre a montré de façon magistrale la fonction matricielle de la couleur blanche dans le roman zolien (1992).

tinguent le style Napoléon III, est la prérogative exclusive des classes aisées, la marque privilégiée de la distinction sociale qui consent de reconnaître à première vue une demi-mondaine, une lorette, une aristocrate ou une haute bourgeoise<sup>10</sup>.

Ainsi Denise, simple vendeuse venant de la province, se sent impérieusement attirée par le spectacle du luxe, étalé et exhibé dans les vitrines du grand magasin de Mouret, comme par un mirage. Elle, la petite «sauvageonne» (193) venue de Valognes, est, comme la plupart des clientes du *Bonheur des Dames*, inexplicablement envahie par le désir d'en franchir le seuil pour découvrir l'univers splendide et fermé qu'il resserre et qui promet un 'bonheur', une excitation nouveaux: l'ivresse de l'achat, l'exaltation de la possession, annonçant désormais l'ère de la commercialisation de masse, dont le magasin de nouveautés est indiscutablement le temple. En ce sens, Denise se montre donc parfaitement insérée dans le système culturel de son temps, n'échappant pas au conditionnement de plus en plus pressant de la mode. C'est pourquoi le roman zolien pourrait être vu comme le récit d'initiation de la jeune fille, qui sera amenée par ses expériences à résister à l'attrait néfaste du luxe, afin d'aboutir à une aisance qui, tout en lui permettant de vivre dans une certaine richesse, signale cependant le triomphe de sa simplicité sur l'hypocrisie d'autres figures féminines (telles Mme Desforges, Clara, Mme Aurélie, Mme de Boves, etc.), qui cachent derrière la somptuosité des vêtements une profonde corruption morale, indice d'une société pourrie, où l'argent est la mesure de toute chose, même de l'amour. Quoiqu'attirée par l'apparence splendide de ces dames, dès le tout début du récit, Denise réagit prestement contre la fausseté qui caractérise la conception de la femme qu'elles incarnent, réaffirmant par son comportement et par son succès final le bien-fondé de la conception zolienne de la femme: travailleuse, amie généreuse, épouse fidèle et charitable, et bientôt mère dévouée à l'éducation de ses enfants.

Il y a pourtant davantage. Si le luxe est le lot des dames riches, trop souvent convoité par celles qui veulent l'être, c'est qu'il confère à la femme un charme unique, puisqu'il la rend séduisante, c'est-à-dire digne du regard de l'homme. Grâce à sa toilette luxueuse, la femme aspire en effet à captiver l'attention masculine, afin de s'affirmer sur cette scène théâtrale qu'est la société du tournant du siècle (cf. Shattuck 1990: 37-39). Le luxe est donc, non seulement un signe de distinction, mais aussi l'instrument de l'affirmation sociale de la femme qui a lieu, au sein de la France de la seconde moitié du XIX<sup>e</sup> siècle, uniquement en fonction de son aspect extérieur qui, lui aussi, devient vite l'objet de transactions commerciales<sup>11</sup>.

Parmi les différents types de tissus vendus par Mouret dans son grand magasin, la soie est assurément celui qui, mieux que tout autre, se charge d'adornner la figure féminine, de sorte à lui conférer cet art de séduction qui

10 Voir à cet égard Coste (2001: 217-218).

11 Consulter à ce sujet Shor (1992).

la rend si intéressante aux yeux de l'homme. Vers la fin du siècle, la soie est employée en particulier pour fabriquer les vêtements intimes de la femme à la page; c'est donc le tissu qui exalte au plus haut degré sa féminité. Or, l'extrait suivant met en relief la puissante attraction exercée par les étoffes raffinées que les vendeurs du *Bonheur des Dames* ont pliées afin de les exposer dans la vitrine; c'est bien en vertu de leur maîtrise que velours, satins et soies semblent acquérir une existence autonome, subjuguant par la mélodie suave des couleurs le regard de Denise et des autres clientes:

Mais la dernière vitrine surtout les retint. Une exposition de soies, de satins et de velours, y épanouissait, dans une gamme souple et vibrante, les tons les plus délicats des fleurs: au sommet, les velours, d'un noir profond, d'un blanc de lait caillé; plus bas, les satins, les roses, les bleus, aux cassures vives, se décolorant en pâleurs d'une tendresse infinie; plus bas encore, les soies, toute l'écharpe de l'arc-en-ciel, des pièces retroussées en coques, plissées comme autour d'une taille qui se cambre, devenues vivantes sous les doigts savants des commis; et, entre chaque motif, entre chaque phrase colorée de l'étalage, courait un accompagnement discret, un léger cordon bouillonné de foulard crème. C'était là, aux deux bouts, que se trouvaient, en piles colossales, les deux soies dont la maison avait la propriété exclusive, le Paris-Bonheur et le Cuir d'Or, des articles exceptionnels, qui allaient révolutionner le commerce des nouveautés. (Zola 1980: 31-32)

Là encore, on peut admirer la savante construction verbale bâtie par Zola, qui organise sa description à l'instar d'un tableau où il est possible de retracer trois plans. En haut, l'opposition entre les velours noirs et blancs fournit une sorte de toile de fond à l'évocation d'espèces florales variées, suggérées à l'aide d'une série de synecdoques, qui associent chaque fleur à une nuance chromatique différente; au deuxième plan, les diverses colorations des satins, déclinant toute la gamme des bleus et des roses, débouchent une fois de plus sur la couleur «crème», variante raffinée du blanc, qui constitue «l'accompagnement discret» de cette palette où toutes les tonalités chromatiques de l'arc-en-ciel sont représentées. Or, non seulement le blanc contient toutes les couleurs, mais par surcroît renvoie, dans sa variante «crème», à la peau délicate de la femme, si bien que l'élégante lingerie en soie de cette teinte, exhibée sur le mannequin comme une «taille qui se cambre», devient le véhicule de la sensualité féminine qui s'offre malicieusement à la contemplation et à l'appétit de l'homme.

Par un jeu raffiné d'expressions et d'images se superposant les unes aux autres, les précieuses soies exposées dans la vitrine du *Bonheur des Dames*

évoquent donc subrepticement une vision de la femme qui, tout en exaltant apparemment ses appas, en diminue en réalité la valeur, la réduisant à l'état d'un objet vendu et marchandé, comme tout autre article qui y est commercialisé.

Néanmoins, à la brutale réification de la femme qui a lieu dans la société française de la seconde moitié du XIX<sup>e</sup> siècle<sup>12</sup>, dont les magasins de nouveautés sont l'expression la plus évidente, s'oppose évidemment la figure de Denise, disposée même à renoncer à sa passion pour Mouret, pour montrer à son fascinant patron qu'elle ne consentira jamais à une telle, insultante vision de la femme. Autant dire que son amour profond pour Octave Mouret n'est pas en vente et que le fameux *Paris-Bonheur*, la soie artificiellement créée par ce dernier afin de percer dans le marché parisien, en asseyant définitivement son succès commercial, ne sert qu'à en multiplier les gains, mais certes non pas à en édifier le bonheur.

### 3. «SYMPHONIE EN BLANC MAJEUR»

Le blanc, dans sa variante «crème», constitue – comme on l'a dit – la marque chromatique dominante du roman, puisqu'il fait référence aux sous-vêtements féminins et par voie de conséquence à une conception réductrice, si ce n'est blessante de la femme, qui paraît être dominante dans la société française de la fin du siècle. À cet égard, il faut noter que la couleur blanche est associée dans le roman zolien, non seulement à la soie, mais bien à un autre type de tissu, particulièrement à la mode à cette époque: la dentelle. C'est encore une fois quelques heures après son arrivée à Paris que Denise «découvre» pour la première fois la magie des dentelles:

Et jamais elle n'avait vu cela, une admiration la clouait sur le trottoir. Au fond, une grande écharpe en dentelle de Bruges, d'un prix considérable, élargissant un voile d'autel, deux ailes déployées, d'une blancheur rousse; des volants de point d'Alençon se trouvaient jetés en guirlandes; puis, c'était, à pleines mains, un ruissellement de toutes les dentelles, les malines, les valenciennes, les applications de Bruxelles, les points de Venise, comme une tombée de neige. À droite et à gauche, des pièces de drap dres-

---

12 Cf. à ce propos Martine-Agathe Coste, qui affirme entre autres, en commentant les descriptions des étoffes dans *La Curée*: «Zola, en moraliste de la nature, tranche contre une mode où le corps devient décor, et où le décor finit par vampiriser le corps. [...] Au moment où Renée se découvre réifiée comme une poupée dont le son s'échappe, c'est ce décor qui semble avoir aspiré à lui tout son sang et sa vitalité [...]. Le contact de la chair avec les étoffes précieuses est même donné comme la cause de l'inconduite de Renée; jamais le luxe des tissus n'a été plus impliqué dans la luxure qui s'empare des corps» (2001: 219-220).

saient des colonnes sombres, qui reculaient encore ce lointain de tabernacle. Et les confections étaient là, dans cette chapelle élevée au culte des grâces de la femme. (Zola 1980: 32-33)

Satisfaisant évidemment son goût de l'énumération, Zola parvient à citer dans ce morceau de bravoure les nombreux types de dentelles qui embellissaient les toilettes féminines au tournant du siècle: dentelles de Bruges, points d'Alençon, malines, valenciennes, applications de Bruxelles, points de Venise, etc., qu'il retraçait dans les catalogues de sa femme Alexandrine. Cependant, l'intérêt du romancier, filtré comme avant à travers la perception visuelle et la sensibilité délicate de Denise, transfigure immédiatement la description des objets, en leur attribuant une puissante valeur symbolique, fonctionnelle en dernière instance à construire le personnage de l'héroïne<sup>13</sup>. Plus spécifiquement, l'isotopie sémantique que l'on peut retracer dans cette description, grâce à une riche séquence métaphorique, est celle qui renvoie au tabernacle, en tant que lieu où est gardé un précieux mystère (*i.e.* le corps du Christ), évoqué ici à l'aide des parements en dentelles qui généralement garnissent l'autel où se trouve le ciboire. Mais, par un habile glissement sémantique, Zola arrive à appliquer tout ce qu'on dit à propos du tabernacle – et du secret qui y est gardé – à la femme, dont la féminité est le signe d'un mystère profond, divin, insondable: le mystère de la vie procédant de l'union sexuelle. La femme est donc pour Zola le temple de la vie et le grand magasin devient, dans l'imaginaire de Mouret qui se fait ici le porte-parole de son créateur, l'immense cathédrale érigée en son honneur, comme le montrent clairement du reste les longues citations qui suivent, où est décrite la grande exposition de blanc qui clôt le roman:

Ce qui arrêtait les dames, c'était le spectacle prodigieux de la grande exposition de blanc. Autour d'elles, d'abord, il y avait le vestibule, un hall de glaces claires, pavé de mosaïques, où les étalages à bas prix retenaient la foule vorace. Ensuite, les galeries s'enfonçaient, dans une blancheur éclatante, une échappée boréale, toute une contrée de neige, déroulant l'infini des steppes tendues d'hermine, l'entassement des glaciers allumés sous le soleil. On retrouvait le blanc des vitrines du dehors, mais avivé, colossal, brûlant d'un bout à l'autre de l'énorme vaisseau, avec la flambée blanche d'un incendie en plein feu. Rien que du blanc, tous les articles blancs de chaque rayon, une débauche de blanc, un astre blanc dont le rayonnement fixe aveuglait d'abord, sans qu'on pût distinguer les détails, au milieu de cette blancheur unique. Bientôt les yeux s'accoutumaient: à gauche, la galerie Monsigny allongeait les promontoires blancs des toiles et des calicots, les roches blanches

---

13 Voir à cet égard Hamon (1993: 228-229).

des draps de lit, des serviettes, des mouchoirs; tandis que la galerie Michodière, à droite, occupée par la mercerie, la bonneterie et les lainages, exposait des constructions blanches en boutons de nacre, un grand décor bâti avec des chaussettes blanches, toute une salle de lumière. Mais le foyer de clarté rayonnait surtout de la galerie centrale, aux rubans et aux fichus, à la ganterie et à la soie. Les comptoirs disparaissaient sous le blanc des soies et des rubans, des gants et des fichus. Autour des colonnettes de fer, s'élevaient des bouillonnées de mousseline blanche, noués de place en place par des foulards blancs. Les escaliers étaient garnis de draperies blanches, des draperies de piqué et de basin alternées, qui filaient le long des rampes, entouraient les halls, jusqu'au second étage; et cette montée du blanc prenait des ailes, se pressait et se perdait, comme une envolée de cygnes. Puis, le blanc retombait des voûtes, une tombée de duvet, une nappe neigeuse en larges flocons: des couvertures blanches, des couvre-pieds blancs, battaient l'air, accrochés, pareils à des bannières d'église; de longs jets de guipure traversaient, semblaient suspendre des essaims de papillons blancs, au bourdonnement immobile; des dentelles frissonnaient de toutes parts, flottaient comme des fils de la Vierge par un ciel d'été, emplissaient l'air de leur haleine blanche. Et la merveille, l'autel de cette religion du blanc, était, au-dessus du comptoir des soieries, dans le grand hall, une tente faite de rideaux blancs, qui descendaient du vitrage. Les mousselines, les gazes, les guipures d'art, coulaient à flots légers, pendant que des tulles brodés, très riches, et des pièces de soie orientale, lamées d'argent, servaient de fond à cette décoration géante, qui tenait du tabernacle et de l'alcôve. On aurait dit un grand lit blanc, dont l'énormité virginale attendait, comme dans les légendes, la princesse blanche, celle qui devait venir un jour, toute-puissante, avec le voile blanc des épousées. (Zola 1980: 456-457)

Et encore:

Sous l'écroulement de ces blancheurs, dans l'apparent désordre des tissus, tombés comme au hasard des cases éventrées, il y avait une phrase harmonique, le blanc suivi et développé dans tous ses tons, qui naissait, grandissait, s'épanouissait, avec l'orchestration compliquée d'une fugue de maître, dont le développement continu emporte les âmes d'un vol sans cesse élargi. Rien que du blanc, et jamais le même blanc, tous les blancs, s'enlevant les uns sur les autres, s'opposant, se complétant, arrivant à l'éclat même de la lumière. Cela partait des blancs mats du

calicot et de la toile, des blancs sourds de la flanelle et du drap; puis, venaient les velours, les soies, les satins, une gamme montante, le blanc peu à peu allumé, finissant en petites flammes aux cassures des plis; et le blanc s'envolait avec la transparence des rideaux, devenait de la clarté libre avec les mousselines, les guipures, les dentelles, les tulles surtout, si légers, qu'ils étaient comme la note extrême et perdue; tandis que l'argent des pièces de soie orientale chantait le plus haut, au fond de l'alcôve géante. (458)

On retrace dans les deux extraits mentionnés la plupart des éléments notés plus haut: les innombrables tissus exposés à dessein pour la gigantesque vente: dentelles, soies, velours, lainages, cotons, gazes, satins, tulles, etc.; les réseaux isotopiques déjà partiellement remarqués dans les citations précédentes lesquels, tout en s'appuyant sur le blanc, mettent en relief les nombreuses et souvent inattendues valeurs métaphoriques associées à cette couleur, évoquant tour à tour: un paysage boréal et enneigé; les lueurs d'un incendie; une envolée de cygnes; un essaim de papillons; les frissonnements d'une pâle Vierge; un autel paré; enfin, l'attente d'une princesse somptueusement habillée pour les noces. Grâce à l'apothéose de la blancheur qui éblouit les clientes du grand magasin, le lecteur subit alors la même fascination qu'elles, parvenant, en vertu de l'ensorcellement verbal qui émane de la description, à céder à la puissance d'une telle représentation, où le commun dénominateur de la candeur sert de tremplin à la création d'un univers 'autre', totalement fantastique, qui n'est pas sans rappeler certaines visions hallucinatoires des «Tableaux parisiens».

Et pourtant, au sein de cet entassement d'étoffes qui célèbre à la fois l'agrandissement du magasin de Mouret et son succès de ventes, on retrouve l'harmonie de la 'phrase' musicale qu'on avait déjà eu l'occasion d'observer au premier chapitre du roman et qui révèle enfin toute la prégnance de sa signification. La foisonnante exposition de blanc, où toutes les nuances de cette couleur qui n'en est pas une sont convoquées, engendre en effet une merveilleuse symphonie de tons. À cette dernière, répond une fois de plus l'harmonie verbale suscitée par la page zolienne où la blancheur, déclinée dans toutes les teintes délicates qui la composent, devient alors prétexte à d'autres envolées de l'imagination: de la candeur des voiles du navire déployées au vent, à l'éclat des satins moirés, auquel fait écho la parfaite clarté des dentelles, soudain métamorphosées en ailes scintillantes. Sur la parfaite harmonie de cette «symphonie en blanc majeur»<sup>14</sup>, une note s'impose qui chante de plus

---

<sup>14</sup> L'expression reprend évidemment le titre d'un poème célèbre des *Émaux et Camées* (1852) de Théophile Gautier. Il serait intéressant d'étudier l'influence des théories parnassiennes sur l'œuvre de Zola, tout particulièrement, dans *Au Bonheur des Dames*, mais les limites imposées au présent article nous obligent à renvoyer une telle analyse. Ce qui nous paraît évident, c'est que



en plus haut: c'est la nuance délicate et sensuelle de la blancheur de l'alcôve nuptiale, qui n'attend que l'arrivée radieuse de la jeune mariée. La machine tentaculaire du grand magasin qui, au début du récit, paraissait s'apprêter à engloutir Denise, à l'instar de la masse anonyme des clientes, se transforme ainsi à la fin du roman en une immense, étincelante demeure nuptiale prête à accueillir la jeune fille, devenue une femme à part entière, chez qui la sensibilité aiguë se mêle à une puissante charge sensuelle.

Ainsi, lorsqu'on considère le roman dans son ensemble, on comprend que cette note, à peine audible dans les premières pages, acquiert à la fin de l'œuvre toute sa signification, puisqu'elle renvoie avant tout à Denise et à sa force intérieure, victorieuse en raison de sa vertu sur toutes les formes de pourriture morale à travers lesquelles elle est passée. Victorieuse surtout, en tant qu'incarnation d'un modèle de femme qui rejette d'être reléguée au simple statut d'objet commercial, pour réaffirmer en revanche sa valeur en tant que personne capable de relations.

Denise, que Mouret attend à la fin du *Bonheur des Dames* comme la seule princesse digne de régner à ses côtés, s'avère donc le centre focal du roman, celle qui insuffle la véritable note vitale dans le grand magasin et celle qui apporte l'harmonie de fond dans l'existence de Mouret, la transformant radicalement. Loin de correspondre au seul succès économique, le bonheur de l'homme dynamique et fort qu'est Mouret réside au contraire dans le mariage, que seule une femme honnête comme Denise peut lui offrir. Et, d'autre part, le bonheur de la femme moderne qu'elle personnifie et que le grand magasin de nouveautés est censé lui procurer, s'enracine dans une relation de couple où tendresse et sensualité, union spirituelle et union physique, passion et complicité tissent la mélodie du quotidien, ainsi que l'alcôve et l'autel se trouvent alliés par la candeur qui les distingue.

Là est l'authentique symphonie surgie grâce à Denise, la «symphonie en blanc majeur» qui engendre et imprègne tout le roman.

## RÉFÉRENCES BIBLIOGRAPHIQUES

Adam J.-M., 2001, *Les textes. Types et prototypes*, Paris, Nathan.

Becker C., 2002, *Zola. Le saut dans les étoiles*, Paris, Presses de la Sorbonne Nouvelle.

---

là où la conception parnassienne appliquée de façon emblématique dans le recueil de Gautier prêchait l'impersonnalité de l'auteur par rapport à son œuvre et, par conséquent, l'introduction d'images, de tournures, de tropes, de rimes, et de figures rhétoriques, ayant pour but le seul embellissement de cette dernière, Zola préfère au contraire conférer à certains éléments – tels, par exemple, la couleur blanche – une valeur symbolique qui éclaircit et amplifie le réseau des significations du roman. L'approche zolienne nous semble donc différer sensiblement de la vision parnassienne illustrée dans *Émaux et Camées*, quoique plusieurs images présentes dans le poème de Gautier reviennent dans la description zolienne prise en examen.

- Bertrand-Jennings C., 2001, *L'Éros et la femme chez Zola. De la chute au paradis retrouvé*, Paris, Klincksieck.
- Brooks P., 2005, *Realist Vision*, Yale University Press.
- Cabanès J.-L., 1991, *Le Corps et la maladie dans les récits réalistes (1856-1893)*, Paris, Klincksieck.
- Coste M.-A., 2001, *Vêtir l'hypocrisie: La haute couture sous les Second Empire à travers «La Curée» d'Émile Zola*, in F. Monneyron (ed.), *Vêtement et Littérature*, Saint-Estève, Presses Universitaires de Perpignan: 215-223.
- Dezalay A., 1983, *L'Opéra des Rougon-Macquart. Essai de rythmologie romanesque*, Paris, Klincksieck.
- Dubois J., 2000, *Les Romanciers du réel*, Paris, Seuil.
- Hamon P., 1983, *Le Personnel du roman. Le système des personnages dans les Rougon-Macquart d'Émile Zola*, Paris, Droz.
- , 1993, *Du Descriptif*, Paris, Hachette.
- Heschberg Pierrot A., 2003, *Stylistique de la prose*, Paris, Belin.
- Lattre A. de, 1975, *Le Réalisme selon Zola. Archéologie d'une intelligence*, Paris, PUF.
- Mitterrand H., 1987, *Le Regard et le signe*, Paris, PUF.
- , 1990, *Zola. L'histoire et la fiction*, Paris, PUF.
- , 1994, *L'illusion réaliste. De Balzac à Aragon*, Paris, PUF.
- Nissim L., 2001, *Les Vêtements d'Emma: sexe ambigu ou frénésie des modes?*, in F. Monneyron (ed.), *Vêtement et Littérature*, Saint-Estève, Presses Universitaires de Perpignan: 193-212.
- Pierre-Gnassounou C., 1999, *Zola. Les Fortunes de la fiction*, Paris, Nathan.
- Riffaterre M., 1992, *Paradigmes et paroxysmes: les fantasmes de Zola*, in P. Hamon-J.-P. Leduc-Adine (eds.), *Mimésis et Sémiosis, Littérature et représentation*, Paris, Nathan: 247-257.
- Shattuck R., 1990, *Gli anni del banchetto. Le origini dell'avanguardia in Francia (1885-1918)*, Bologna, Il Mulino.
- Shor N., 1992, *Devant le château: femmes, marchandises et modernité dans «Au Bonheur des Dames»*, in P. Hamon-J.-P. Leduc-Adine (eds.), *Mimésis et Sémiosis, Littérature et représentation*, Paris, Nathan: 179-186.
- Thorel-Cailleteau M.-Béat-Esquier F. et al., 2007, *Destinées féminines dans le roman naturaliste européen. Zola, Hardy, Fontane*, Paris, PUF.
- Zola É., 1968a, *La jeunesse française contemporaine*, in *Œuvres complètes*, t. 14, Paris, Cercle du Livre Précieux, (1878): 326-327.
- , 1968b, *Types de femmes en France*, in *Œuvres complètes*, t. 14, Paris, Cercle du Livre Précieux, (1878): 326.
- , 1968c, *Femmes honnêtes*, in *Œuvres complètes*, t. 14, Paris, Cercle du Livre Précieux, (1881): 326.
- , 1980, *Au Bonheur des Dames*, H. Mitterrand (ed.), Paris, Gallimard.
- , 2002, *Notes préparatoires aux Rougon-Macquart*, in C. Becker (ed.), *Zola. Le saut dans les étoiles*, Paris, Presses de la Sorbonne Nouvelle.



# DES ANGES EN ROBE DE LAINE: L'ÂME NUE D'ARTHUR RIMBAUD<sup>1</sup>

Marisa Verna

UNIVERSITÀ CATTOLICA DEL SACRO CUORE DI MILANO

## I. LES TISSUS DANS L'ŒUVRE DE RIMBAUD

Du paletot idéal de «Ma Bohème» à la robe de laine des anges de «Mystique», les tissus se dématérialisent dans la poésie de Rimbaud. La portée du champ sémantique des étoffes et des vêtements dans l'œuvre du poète de Charleville structure, avec d'autres thèmes, l'esthétique de la Voyance. Le monde s'habille, en effet, d'âme, tandis que l'âme n'aspire qu'à sa nudité essentielle. Les «cordons de soie», les «gazes grises», les «velours verts», les «bouquets de satin blanc» de «Fleurs» (Rimbaud 2009: 306) s'accompagnent aux «voiles» que l'enfant enlève à l'«Aube» pour se dissoudre en elle et renaître dans la vie absolue et parfaite de la poésie. L'échange entre les deux dimensions, spirituelle et physique, passe aussi à travers les tissus qui habillent le réel. Notre essai vise à démontrer la pertinence de ce thème dans la création de la nouvelle langue du jeune Voyant. Nous nous proposons donc d'analyser d'un point de vue stylistique les poèmes à notre avis les plus pertinents à cet effet, pour revenir enfin à la réflexion sur la 'langue' que Rimbaud a, en effet, trouvée.

### 1.1. OCCURRENCES

Le nombre des occurrences relevant du champ sémantique des tissus et des vêtements dans l'œuvre de Rimbaud est surprenant. Contrairement à

---

<sup>1</sup> Nous remercions le Bandy Center de la Vanderbilt University de Nashville (TN) pour nous avoir accordé la possibilité de consulter les nombreux et précieux ouvrages possédés par la Bibliothèque du Centre pour la rédaction de cette étude.

ce que l'on pourrait s'attendre, il est assez important; nous avons compté 174 unités linguistiques ainsi distribuées: 121 dans les *Poésies*, 8 dans les *Déserts de l'amour*, une dans les *Proses Évangéliques*, 4 dans *Une Saison en Enfer*, 40 dans les *Illuminations*. 21 parmi ces occurrences font la fonction de métaphorisants, uniquement dans les *Poésies*. Nous allons voir que ce n'est pas un hasard.

Les images liées aux étoffes et aux vêtements s'organisent en effet en trois sous-ensembles et dessinent une courbe précise, qui va de la 'rugueuse réalité' à la plénitude de la vision. Avant d'entrer dans ce parcours poétique, précisons que le terme d'image nous servira ici dans toute l'extension de sa dimension sémantique. Comme l'a observé Marc Eigeldinger, le terme d'image littéraire reste incontournable

en tant que création de l'imagination, que représentation concrète du monde et rapport de type analogique, qui s'introduit dans le tissu de l'écriture poétique [...]. Si la notion d'image est dépourvue de pertinence scientifique, elle conserve le mérite d'être reliée au fonctionnement de l'imagination, dont elle apparaît comme le produit immédiat ou volontaire, qui agit par sa charge affective sur la sensibilité du lecteur. (1991: 7-8)

## 2. DES FOUFFES. CHIFFONS ET TOILES GRISES

Les vêtements dans la poésie rimbaldienne sont pour la plupart grossiers et pauvres. Deux types de grossièreté se dessinent toutefois dès les premières *Poésies*: la grossièreté liée aux intentions parodiques (les hommes d'église, les bourgeois, l'Empereur, la dimension érotique) et la grossièreté liée à l'«essentialité» de la voyance.

### 2.1. LA PARODIE

Des métaphorisants macabres du «Bal des pendus», où Belzebuth «tire par la cravate / Ses petits pantins noirs grimaçant sur le ciel», qui tous ont quitté «leur chemise de peau» (Rimbaud 2009: 80-81), à la «chaste robe noire», la «main gantée» et les «rabats» du «Châtiment de Tartuffe» (93) la connotation parodique des vêtements dans les *Poésies* est évidente. Le clergé et la dévotion comptent notoirement parmi les cibles préférées de la poésie rimbaldienne: les «haillons de crasse» (123) du frère Milotus en sont peut-être le plus célèbre exemple, même si la portée de la dimension idéologique est fréquemment surestimée chez Rimbaud. Déjà dans ce poème de 1871, en effet, Rimbaud confère «au tableau une existence hallucinée» (remarque Guyaux: 852) et le réalisme brutal de ses tableaux se colore d'une

atmosphère de mauvais rêve. Dans «Les Pauvres à l'église», par exemple, les trois occurrences relevées sont toutes relatives au monde misérable évoqué dans le poème (les femmes tordent dans «d'étranges pelisses / des espèces d'enfants qui pleurent à mourir»; les gamines s'affublent de «chapeaux déformés», alors que Jésus reste «loin des senteurs de viande et d'étoffe moisie»: 132-133). Comme le remarque Guyaux, cependant, dans ce monde misérable Rimbaud crée une nouvelle «espèce humaine» (855), qui rappelle les «Petites Vieilles» et les «Aveugles» de Baudelaire.

L'un des poèmes les plus significatifs de ce point de vue est probablement «Les Premières Communions», dont les neuf occurrences se distribuent selon un *climax* ascendant d'onirisme morbide, qui va bien au-delà du simple anticléricalisme. Parmi les neuf occurrences, une se présente sous forme de métonymie pour le personnage du prêtre (l'habit noir). Deux sont des métaphorisants se référant aux images célestes («moirés de vert», «linges neigeux»), toutes les deux de registre très élevé mais en fonction dysphorique. Une occurrence a une simple fonction de notation réaliste, mais combien cette blouse qui sèche dans la cour ajoute au tragique quelque peu maladif de la scène. Les deux autres, tout en étant de simples référents du domaine sémantique de la religion chrétienne (les «célestes tuniques» et le «linge» qui couvre les nudités de Jésus) sont celles qui plus violemment impriment au poème sa tonalité de révolte. L'enfant frustrée dans ses instincts naturels les tourne vers les seuls objets d'amour qu'on lui laisse: les anges et le bon Jésus (139-148).

Dans l'emploi caricatural de l'image vestimentaire le domaine de l'érotisme est visé avec une virulence particulière: à la sensualité seulement allusive du «fichu moitié défait» de la «Maline» (110) s'opposent les deux images, non seulement grossières mais dégradantes, de «Mes petites amoureuses» (155-156). Les «genouillères» et les «fouffes» dont se couvrent les «laidérons» du poème ne renversent pas uniquement le cliché Romantique de l'amour<sup>2</sup>, mais dépassent, à un moment de l'histoire littéraire où il est encore en plein essor, le thème Symboliste de la femme artificielle. Aucun bijoux, aucune étoffe précieuse ne pourront élever ces jeunes filles de leur condition 'naturelle'; leurs seins sont «plaqués de fouffes», c'est-à-dire de «chutes de tissus récupérés lors de la coupe des vêtements» (*TLFi*: s.v. *fouffe*). Des loques et des chiffons ornent la femme rimbaldienne; comme Liana Nissim l'avait déjà observé en 1992: «Rimbaud, ricorrendo alla spietata crudezza che ormai gli conosciamo, sbarazza il campo con un solo violentissimo colpo di spugna» (1992: 103)<sup>3</sup>.

2 La reprise de la strophe hétérométrique utilisée par Musset dans la «Chanson de Fortunio» est une allusion claire à l'esthétique romantique, que Rimbaud attaque d'ailleurs dans la célèbre *Lettre du Voyant*, dans laquelle il insère ce poème.

3 Sur le thème de l'artificiel dans la poésie symboliste cf. Cigada (2011: 1-42).

## 2.2. TISSER DES MÉTAPHORES: DES ÂMES PERCALISÉES

Le «tout petit chiffon d'azur sombre» de «Roman» (Rimbaud 2009: 89-90), les «haillons d'argents» accrochés aux herbes dans «Le Dormeur du Val» (112), l'«exquise borderie» de verdure dans laquelle se cache le faune de «Tête de faune» (165) ouvrent le deuxième volet de la thématique des tissus et des vêtements du premier Rimbaud. Utilisées en fonction de métaphorisants, les étoffes de l'univers rimbaldien restent pour la plupart des étoffes pauvres et rudes. Le sens de cette rudesse est toutefois complètement renversé par rapport à la dimension satirique que nous venons d'analyser: la pauvreté des tissus évoqués devient fonction d'une essentialité primitive qui annonce l'expérience de la Voyance.

Les guenilles et les loques du jeune poète («Moi, je suis, débraillé comme un étudiant»: «À la Musique»: 94-95) sont assumés comme les vecteurs analogiques du ciel et de la liberté essentielle qui s'annonce dans «Sensation».

Le long poème «Les Assis» nous paraît particulièrement significatif de ce point de vue: nous y avons compté sept occurrences du domaine sémantique textile et vestimentaire, dont trois en fonction de métaphorisant et une en fonction de métaphorisé. La typologie de vêtements et tissus qui est évoquée ici est encore du type grossier et pauvre, mais la tonalité du texte est rien moins que visionnaire. Comme le remarque justement Guyaux dans son édition Gallimard, ce poème est un «étonnant tableau où la vieillesse bourgeoise et la mort qui rôde est enveloppée de bercements, de libellules et de promesses de vie» (865). Le réalisme caricatural acquiert ici une dimension magique et mystérieuse, grâce à une association thématique qui croise les éléments humains avec les éléments inanimés du mobilier. Ce croisement se réalise justement à travers l'isotopie du vêtement (la peau se «percalise», les sièges sont «culottés», l'âme des vieux Soleils est «emmaillottée» dans les tresses d'épis des chaises, tandis que les boutons des habits deviennent des «prunelles fauves»: 155-156). L'âme s'habille, mais n'a pas besoin de soies et de gazes. Elle jouit du Luxe de l'Esprit.

## 3. DERRIÈRE LA GAZE DES RIDEAUX. LE DÉNOTATIF VISIONNAIRE

Dans *Les Déserts de l'amour* le champ sémantique du textile s'organise en deux directions: les vêtements grossiers (dont s'affuble le poète: «en haillons, moi»: 191-193) habillent le malaise de frustration sexuelle du protagoniste de la narration, auquel s'opposent des références oniriques presque surréelles (elle est mondaine, les coussins, les toiles de navire et le tapis sont sans lumière). Dans la *Saison*, au contraire, l'habillement est assumé dans un sens absolu: le fait de s'habiller, considéré comme la

malédiction échu à celui qui est «l'esclave de [son] baptême» (255). Les seules occurrences du lexique vestimentaire relevables dans la *Saison* (quatre au total) correspondent en effet à une forme de constriction dans laquelle le poète Voyant se voit prisonnier.

La libération, linguistique et poétique, va venir dans les *Illuminations*. Les quarante occurrences du lexique du textile que nous avons relevées dans les derniers textes de Rimbaud vont toutes dans la même direction, que nous avons dénommée le 'dénotatif visionnaire'. Parler de métaphores dans les *Illuminations* serait en effet abusif: le Voyant a regardé l'absolu et il l'habilte de mots<sup>4</sup>. «Pas de comparaison» dans la langue enfin trouvée («Parade»: 293), où le jeune monstre 'décrit' ce qu'il a vu. Inutile donc de chercher des analogies et des instruments rhétoriques. Les «oripeaux» nous trompent, comme le mot le dit lui-même («ornement trompeur, faux éclat masquant la réalité»: *TLFi*: s.v. *oripeau*). Le «luxe dégoûtant» dont sont affublés les quelques «drôles très solides» fait référence selon certains critiques à des expériences pédérastiques, mais au fond, qu'importe? Le 'travestissement' est ici la règle, les «costumes» cachent la clé<sup>5</sup>.

Nous allons nous concentrer sur quelques-unes des occurrences présentes dans les *Illuminations*, qui nous ont paru particulièrement significatives pour la définition de ce 'tissu' de mots que nous avons posé comme hypothèse initiale de notre essai.

### 3.1. «ENFANCE» ET «VEILLÉE». DE LA NUDITÉ À LA BRODERIE

Ce poème faisant partie du «cycle autobiographique» des *Illuminations* (Rimbaud 2009: 949) représente l'enfance selon cinq différentes 'versions'. Il la représente au sens transitif du terme: «Rendre présent sous la forme d'un substitut, en recourant à un artifice; être cet artifice, ce substitut» (*TLFi*: s.v. *représenter*). Cet artifice est la langue, cette langue 'trouvée' que le poète ne partage pas avec son lecteur:

Contrairement au poème en prose baudelairien, qui aime à mettre en scène des communications entre différents partenaires, inscrivant souvent une figure du lecteur au niveau de l'énoncé, le poème de Rimbaud semble dénier une telle communication entre 'auteur' et 'lecteur'. Plutôt que de présenter le rapport 'auteur' – 'lecteur' sous forme polémique, il semble exclure le 'lecteur' de la communication. Privé d'une position

4 Notre propos n'est pas de soutenir la position de certains rimbaldiens, qui voient dans la poésie de Rimbaud un 'texte illisible'. L'écriture des *Illuminations* est lisible et se sert souvent des instruments de la rhétorique classique. Nous sommes toutefois convaincus que ces instruments n'achèvent pas l'interprétation et que ce que Rimbaud nous met sous les yeux va très au-delà de ce qu'une analogie pourrait faire (Cf. Claes 2003).

5 Cf. Mathieu (1979).



avec laquelle il puisse s'identifier en tant que 'lecteur', il ne reste pas d'autre choix à l'énonciataire que celui de 'jeter le livre' – ou d'assumer le rôle de sujet de l'énonciation et d'actualiser de cette manière le Discours poétique. (Gantert 2002: 111)

L'Enfance est incarnée en des images féminines dans le premier volet du poème et c'est ici qu'elle est nue<sup>6</sup>, soit habillée d'arcs-en-ciel, de fleurs, de mer:

À la lisière de la forêt – les fleurs de rêve tintent, éclatent, éclairent, – la fille à lèvres d'orange, les genoux croisés dans le clair déluge qui sourd des prés, *nudité qu'ombrent, traversent et habillent les arcs-en-ciel, la flore, la mer.* (Rimbaud 2009: 290; nous soulignons).

Comme l'aurore, l'enfance s'institue dans la parole rimbaldienne en tant qu'expérience absolue des origines. Après s'être habillée de l'extase primitive, originelle, elle s'habillera de «costumes tyranniques», s'incarnera en des «bijoux» anthropomorphisés et deviendra malheureuse. Encore, dans le troisième volet, la voiture «enrubannée» et les petits comédiens «en costumes» semblent figurer l'imaginaire enfantin, que la dernière phrase détruit et résout dans l'échec final: «il y a enfin, quand l'on a faim et soif, quelqu'un qui vous chasse». Mais le «maître du silence» (292) ne cesse pas pour autant de tisser des mots.

Dans «Veillée» (305) nous trouvons trois occurrences de lexique du textile, toutes visionnaires. Les lampes et les tapis sont assimilés à la «mer de la veillée» et «font le bruit des vagues», ce qui ne signifie pas qu'ils soient 'comparés' à la mer. Ils sont dans la mer de la vision. À tel point que les «tapisseries [...] des taillis» sont brodées en une délicate dentelle de verdure, par un mouvement de synthèse radicale typique de la langue du dernier Rimbaud, que Sergio Cigada a défini une «réduction du plan émotif [...] au pur énoncé éthique et sémantique» (1994: 1402)<sup>7</sup>. Juste après cette évocation, une ligne de points «figure le silence, le repos, l'intermède, le vide, l'absence, entre deux séquences de la “veillée”, comme si les yeux se fermaient quelques instants» (Guyaux 2013: 121).

### 3.2 «MYSTIQUE» ET «AUBE». DE LA LAINE DES ANGES À LA TRANSPARENCE DE L'ABSOLU

C'est dans «Mystique» et dans «Aube» que le 'dénotatif visionnaire' nous paraît le plus signifiant. «Les anges qui tournent leur robe de laine» constituent la seule présence du textile dans «Mystique» (Rimbaud 2009: 305). Les

6 La nudité paraît huit fois dans les *Poésies*, toujours avec une connotation euphorisante.

7 Nous traduisons.

deux dimensions sémantiques véhiculées par le thème de l'habillement rimbaldien fusionnent dans cette seule occurrence, qui pourrait servir de parangon, au double sens de comparaison et de bijou, de toutes les autres: ces robes de laine sont grossières, en effet, comme la plupart des tissus évoqués dans l'œuvre de Rimbaud. Pauvres et rudes, elles tournent dans le mouvement circulaire des anges: spirituelles et simples, d'une beauté réduite à son essence. Comme le remarque Sergio Sacchi, en effet,

leur matérialité pèse bien lourd: n'est-ce pas quelque chose de plus [le petit tableau rimbaldien] qu'un simple message ou qu'une simple représentation? Quelque chose comme, précisément, un *objet* – une entité autonome et accomplie? [...] Le génie heureux peut bien jouer: grâce à l'irruption d'un 'nous' et d'un 'abîme' ce bibelot 'mystique', petit et lourd, ce 'talisman' [...] a bien fini par contenir [...] tout l'espace condensé en un seul point. (1990: 184)

Dans «Aube» (Rimbaud 2009: 306) le 'dénotatif visionnaire' des tissus rimbaldiens prend tout son sens. Les deux occurrences relevables dans le poème en prose sont dénotatives, car les voiles de l'aurore ne renvoient à rien d'autre qu'à eux-mêmes, ils décrivent un 'réfèrent': le tissu qui habille l'Absolu. Le mot «voiles», au pluriel, est répertorié dans les dictionnaires avec une acception érotique («Vêtement léger et qui recouvre le corps de la femme»: *TLFi*: s.v. *voile*), confirmée et presque définie par sa négation «sans voiles», qui renvoie ouvertement à la nudité. Le sens des voiles du poème serait déjà éclairci par cette brève analyse sémantique, qui a satisfait quelques-uns des critiques qui se sont occupés de ce texte: l'enfant rencontre l'Aube, anthropomorphisée en une figure de femme, et consume avec elle un rapport sexuel, dont il se souvient «au réveil», «à midi»<sup>8</sup>.

Si on considère le mot au singulier le sens du poème toutefois se complique, sans que cette première lecture soit effacée. «Voile» peut indiquer en français une «pièce d'étoffe qui recouvre, protège ou masque», une «pièce d'étoffe qui déroboit aux regards un objet de culte», ou encore une «pièce d'étoffe légère et transparente dont les femmes se couvrent la tête, le visage et parfois une partie du corps, soit de façon habituelle, soit à l'occasion de certains événements ou de certaines cérémonies» (*TLFi*: s.v. *voile*). La sacralité de l'expérience est donc renfermée dans le mot même qui sert à décrire les deux gestes 'rituels' de l'enfant; dans ce poème magique entre tous, Rimbaud célèbre en effet son mythe préféré, l'Aube. Les voiles, tissus précieux et légers, dérobent sa nudité essentielle, que le poète découvre et recouvre, une fois la divinité atteinte. Comme le rappelle Marc Eigeldinger, «pour Rimbaud, l'aurore signifie le temps de la résurrection et

<sup>8</sup> Cf. Pierre Brunel, qui définit ce poème «une mystérieuse et impossible hiérogamie» (1973: 110).

du retour à la transparence des origines, l'heure de toute nouvelle genèse, de l'ouverture sur la multiplicité des possibles» (1987: 74). Ce n'est certes pas un hasard, si l'un des rares tissus précieux qui soient mentionnés dans l'œuvre rimbaldienne est le voile, dont la transparence est la qualité essentielle, dans tous les sens du mot.

#### 4. CONCLUSIONS

Arrivée à la fin de notre parcours, il est temps de nous poser la question que l'on se serait peut-être attendu à trouver au début de cet essai: est-il légitime de considérer les tissus et l'habillement comme un thème dans l'œuvre rimbaldien? Or, il est vrai qu'un thème existe dans une œuvre littéraire quand il «costituisce il vettore metaforico scelto per evocare, per illustrare, per significare la struttura profonda dell'opera stessa», et que «per essere tale, il tema deve [...] costituire la traduzione semantica della visione del mondo che l'opera sottende» (Nissim 1992: 76). Il est notoire d'ailleurs que les tissus et la mode constituent l'un des thèmes privilégiés pour les poètes Symbolistes, amoureux du luxe et de l'artificiel, dont ils habillent leurs personnages prisonniers du *Spleen*.

Rimbaud ne s'occupe pas de mode. Il a dépassé d'un bond ce stade de l'élaboration esthétique. Cependant, il n'est pas étranger au besoin de 'tisser' les mots, et ne manque pas de confirmer ce que Mallarmé – qui, lui, s'est bel et bien occupé de mode – a caché dans les pages 'frivoles' de son journal:

qu'une langue, loin de livrer au hasard sa formation, est composée à l'égal 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 uni à celui-là; tous s'assemblent en un dessin, complexe ou simple, idéal et que retient à jamais la mémoire, non! l'instinct d'harmonie que, grand ou jeune, on a en soi. (Mallarmé 1978: 57)

Interrogées, les occurrences du lexique des tissus se révèlent cohérentes avec l'esthétique rimbaldienne, mais surtout elles dessinent en clair cette métaphore de l'écriture qu'est l'action de tisser. «Texture», mais aussi «tessiture», au sens du registre de la voix, les étoffes constituent l'image adéquate de l'écriture. Comme c'est toujours le cas avec Rimbaud, les images s'imposent avec la violence de l'existence matérielle; ce sont des 'objets', tout en étant prises dans le vortex d'une vision. Comme on l'a observé à propos de l'écriture de Nietzsche, «the use of textiles in language is of great value, because it always offers more than just a metaphorical content, it offers a blissful form of textual materiality» (Venohr 2009: 165).

## RÉFÉRENCES BIBLIOGRAPHIQUES

### BIBLIOGRAPHIE GÉNÉRALE

#### ŒUVRES LITTÉRAIRES

Mallarmé S., 1978, «La Dernière Mode: gazette du monde et de la famille», (6 septembre 1874 – 15 mai 1875, n. 14), J.-P. Amunatgui (ed.), Paris, Ramsay (Je cite de l'exemplaire de la Vanderbilt University Library, Collection Professor Robert Green Cohn).

#### BIBLIOGRAPHIE CRITIQUE SUR LE SYMBOLISME

- Bivort O. (ed.), 2012, *La littérature symboliste et la langue*, Paris, Garnier Classique.
- Cigada S., 1994, *Rimbaud, «Une saison en enfer», «Adieu», o dell'essenzialità*, in E. Mosele (ed.), *George Sand et son temps. Hommage à Annarosa Poli*, t. 3, Genève, Slatkine: 1395-1404.
- , 2011, *Etudes sur le Symbolisme*, Milano, EduCatt, (1992).
- Cigada S.-Verna M. (eds.), 2006, *Simbolismo e Naturalismo. Un confronto*, Milano, Vita e Pensiero.
- , 2010, *Simbolismo e Naturalismo fra lingua e testo*, Milano, Vita e Pensiero.
- Nissim L., 1980, *Storia di un tema simbolista. Gli interni*, Milano, Vita e Pensiero.
- , 1992, *L'artificiale come via verso l'assoluto*, in S. Cigada (ed.), *Il Simbolismo francese*, Carnago, SugarCo: 75-133.

### L'AUTEUR

#### ŒUVRES DE RIMBAUD

- Rimbaud A., 2009, *Œuvres complètes*, A. Guyaux (ed.), Paris, Gallimard (Bibliothèque de la Pléiade), (1898).
- , 2010, *Œuvres complètes*, J.-L. Steinmetz (ed.), Paris, Flammarion, (1898).

#### BIBLIOGRAPHIE SUR RIMBAUD. MONOGRAPHIES

- Brunel P., 1973, *Rimbaud*, Paris, Hatier.
- Etiemble R., 1954, *Le Mythe de Rimbaud. Genèse du mythe 1869-1949. Bibliographie analytique et critique*, Paris, Gallimard (NRF).
- Matucci M., 1986, *Les deux visages de Rimbaud*, Neuchâtel, À la Baconnière (Langages).
- Moquet J., 1934, *Rimbaud raconté par Paul Verlaine*, Paris, Mercure de France.
- Robb G., 2000, *Rimbaud*, New York / London, W.W. Norton & Company.
- Sacchi S. (ed.), 1988, *Rimbaud, le poème en prose et la traduction poétique*, Tübingen, Günter Narr.
- Sacchi S., 2002, *Études sur les «Illuminations»*, Presses de l'Université Paris-Sorbonne (Mémoire de la critique).

#### ŒUVRES SUR RIMBAUD. ESSAIS EN VOLUME OU EN PÉRIODIQUE

- Bivort O., 1988, *Pour une lecture textuelle des «Illuminations»*, in S. Sacchi (ed.), *Rimbaud, le poème en prose et la traduction poétique*, Tübingen, Günter Narr: 39-49.
- , 1990, *Écriture de l'échec, écriture du désir*, in S. Murphy-C. A. Hackett (eds.), *Rimbaud à la loupe, «Parade Sauvage» hors série*: 207-215.

- Bordeau C., 2008, *The prose poem as puzzle: letter patterns in Rimbaud's «Mystique», «The Free Library»* 1, January, en ligne: [http://www.thefreelibrary.com/The prose poem as puzzle: letter patterns in Rimbaud's "Mystique".-a0202311695](http://www.thefreelibrary.com/The+prose+poem+as+puzzle:+letter+patterns+in+Rimbaud's+Mystique) (consultation: 05/11/2013).
- Chambon J.-P., 1994, *Pour un inventaire des particularismes lexicaux dans l'œuvre et la correspondance de Rimbaud*, in Guyaux A. (ed.), *Rimbaud 1891-1991*, Paris, Champion: 125-153.
- Claes P., 2003, *L'Hermétisme des «Illuminations», «Parade Sauvage»* 19: 99-109.
- Eigeldinger M., 1987, *Mythologie et intertextualité*, Genève, Slatkine.
- , 1991, *L'image de l'heure indicible*, in S. Murphy-C. A. Hackett (eds.), *Rimbaud à la loupe*, «Parade Sauvage» hors série: 74-80.
- Gantert R., 2002, *Lecture métapoétique d'«Enfance» de Rimbaud*, «Versants» 41: 87-111.
- Guiraud P., 1954, *L'évolution statistique du style de Rimbaud et le problème des «Illuminations», «Mercure de France»* 1094, 1 oct. 1954: 200-234.
- Guyaux A., 2013, *Rimbaud et le point multiple*, in M. Verna-G. Bernardelli (eds.), *Entre linguistique et littérature*, Berne, Peter Lang: 109-133.
- Mathieu B., 1979, *Illuminations*, New York, BOA.
- Sacchi S., 1990, *Rimbaud peintre 'mystique'*, in S. Murphy-C. A. Hackett (eds.), *Rimbaud à la loupe*, «Parade Sauvage» hors série: 178-186.

#### BIBLIOGRAPHIE CRITIQUE SUR MODE ET LITTÉRATURE AU XIX<sup>e</sup> SIÈCLE

- Benoît É., 2007, *Néant sonore. Mallarmé ou la traversée des paradoxes*, Genève, Droz.
- Bohac B., 2007, *La vie parisienne dans «La Dernière Mode» de Mallarmé*, in Av.Vv., *La Vie parisienne, une langue, un mythe, un style*, Actes du Congrès tenu à Paris du 7 au 9 juin 2007, en ligne: <http://etudes-romantiques.ish-lyon.cnrs.fr/vieparisienne.html> (consultation: 01/08/2013).
- Douglas M., 1998, *Solid Objects. Modernism and the test of production*, Princeton University Press.
- Harvey J., 1995, *Men in black*, University of Chicago Press.
- Noland C., 1999, *Poetry at stake. Lyric Aesthetics and the challenge of technology*, Princeton University Press.
- Razek R., 1999, *Dress Codes: Nineteenth Century Fashion*, «Stanford Honor Essay in Humanities» XLIII.
- Velours et Guipure. Mallarmé et «La Dernière Mode»*, 2003, Pont de Valvins, Musée Départemental Stéphane Mallarmé, Catalogue de l'Exposition *La Dernière Mode*, 15 juin-14 septembre 2003.
- Venohr D., 2009, *Signs of Bliss in Texture and Textiles*, in P. McNeil-V. Karaminas et al. (eds.), *Fashion in Fiction, Text and Clothing in Literature, Film, and television*, Oxford / New York, Berg: 161-165.

#### DICTIONNAIRES

- TLFi – *Trésor de la Langue Française informatisé*, en ligne: <http://atilf.atilf.fr/tlf.htm>.

## LE FEUTRE, DU CAUDEBEC AU BORSALINO: HOMMAGE AU CHAPEAU

Maria Teresa Zanola

UNIVERSITÀ CATTOLICA DEL SACRO CUORE DI MILANO

Bonnet, tricorne, toque, petit béret bleu de montagnards, casquette, canotier, haut-de-forme, melon, autant de chapeaux pour se couvrir, pour se faire identifier, pour se présenter à la mode:

On ferait sans doute un ouvrage curieux & important à l'histoire, si l'on pouvait recueillir & faire connaître toutes les sortes de coëffures que les hommes de tous les tems & de toutes les parties du monde ont imaginées, pour défendre leur tête contre les injures de l'air, pour se décorer, ou pour leur servir de marques distinctives [...]. Mais ce n'est point là mon objet: je me propose uniquement de consigner dans cet écrit les matieres qu'on emploie, & les différentes façons qu'on leur donne, pour fabriquer cet espèce de bonnet à large bord, que nous appellons *chapeau*, & qui fait lui seul l'objet d'un art assez étendu, & distingué dans le commerce. (Nollet 1777: 230)<sup>1</sup>

Dans son traité sur l'art du chapelier – un des volumes des *Descriptions des arts et métiers, faites et approuvées par Messieurs de l'académie Royale des sciences de Paris* (voir la planche relative à ce métier) –, l'abbé Nollet illustre le plan de son ouvrage dans l'introduction dont nous venons de lire un extrait.

En 1865 Eugénie de Guérin soulignait l'effet d'élégance et de distinction d'un geste fait par un feutre: «Le duc De Nemours est passé sous nos fenêtres venant de la chasse. Il saluait avec toute la grâce qu'il pouvait trouver dans son feutre gris. On en mettait bien peu à lui répondre» (1865: 485). Le mo-

---

<sup>1</sup> Dans ce tome figure la description de plusieurs métiers, parmi lesquels l'art de la draperie par Duhamel du Monceau, l'art de l'épinglier par Réaumur.

dèle de ce feutre était le haut-de-forme: c'est pourquoi en mars 1923 la revue «Monsieur – Revue des élégances» publie un article de Paul Sentenac (Sentenac 1923: 7-8)<sup>2</sup> à propos de la manière d'utiliser le chapeau: le chapeau de feutre ne permettrait plus de gestes de politesse, il faut rétablir le haut-de-forme si plus de courtoisie doit accompagner la vie quotidienne.

Parmi ces chapeaux, nous nous limiterons à l'histoire du feutre mou, qui change de nom suivant la forme de ses ailes et de sa coiffe. Nous allons flâner au milieu de ces chapeaux d'engouement, à partir du feutre dit caudebec jusqu'au feutre borsalino, et nous proposons au même temps une promenade dans le monde d'un métier – celui du chapelier – aussi bien que le parcours terminologique et culturel de la tradition chapelière et les traces de quelques images littéraires.

#### I. L'HISTOIRE D'UN OBJET DU QUOTIDIEN: CAUDEBEC, FEDORA ET BORSALINO, HISTOIRE DE MAISONS ET DE PRODUCTIONS

Le métier de chapelier se divisait au Moyen-Âge en plusieurs branches, l'une desquelles était celle des chapeliers de feutre; leurs premiers statuts datent de la fin du règne de Saint-Louis (cf. Étienne Boileau)<sup>3</sup>. L'obligation est de faire du feutre avec du poil d'agneau, puis à partir du XIV<sup>e</sup> siècle on permet qu'on se serve du castor, plus tard on use du poil de lapin, et au XVIII<sup>e</sup> même du poil de chameau.

Chazelles-sur-Lyon est un des tout premiers sièges de la chapellerie de feutre, très connue pour la production de chapellerie de feutre de poil, mais nous allons suivre l'histoire de la chapellerie de feutre grâce à l'histoire d'une autre ville éponyme, Caudebec, en Normandie, telle qu'elle nous est racontée par Georges Dubosc (1854-1927)<sup>4</sup>, flaubertiste de la province normande, membre de l'Académie de Rouen et écrivain érudit du terroir.

La tannerie est anciennement établie à Caudebec, alors que la chapellerie de feutre fut une industrie nouvelle, qui devint rapidement florissante. À Caudebec la confection d'un chapeau était considérée comme le chef-d'œuvre dans les statuts de 1578 des Chapeliers de Paris. À la fin du XVI<sup>e</sup> siècle, on y fabriquait pour les femmes les hautes coiffes cauchoises, ornées de dentelles et de barbe et pour les hommes le bonnet de coton traditionnel. À cette production se substitue le caudebec, un chapeau de pluie en laine d'agneau ou poil de chameau:

---

<sup>2</sup> La revue «Monsieur – Revue des élégances, des bonnes manières et de tout ce qui intéresse Monsieur», fondée en décembre 1919 à Paris par Jacques Hébertot et Paul Poirer, est l'une des premières revues traitant exclusivement de mode masculine de l'époque art-déco.

<sup>3</sup> Louis IX confie au prévôt de Paris Étienne Boileau la mission de recenser les différents métiers de la capitale et d'en codifier les règlements et les usages: voir son ouvrage (1879).

<sup>4</sup> Dubosc (1922).

À ces modes, se substitua, tout d'abord en pays normand, puis dans le pays entier, le chapeau de feutre, fabriqué à Caudebec, surtout par les maîtres et les ouvriers protestants. Bientôt, tous les Huguenots coiffèrent le feutre noir de Caudebec, orné d'une plume verte, et par l'intermédiaire de la petite ville cauchoise, toute la France porta ensuite le chapeau de Caudebec. Louis XIV lui-même, sur sa majestueuse perruque, arborait un feutre rond et noir, orné d'une longue plume blanche. (Dubosc 1922: 2)

C'est l'apogée de l'industrie caudebécaise, de son commerce et de sa réputation partout répandue<sup>5</sup>. Le chapeau cauchois se bâtit une popularité, à tel point – rappelle Dubosc – qu'on le trouve cité par Boileau dans son «Épître à Lamoignon», avec cette note écrite de sa main: «Caudebec, sorte de chapeaux de laine, qui se font en Normandie»:

Pradon a mis au jour un livre contre vous,  
Et chez le chapelier du coin de notre place,  
Autour d'un caudebec j'en ai lu la préface. (*Ibidem*)

Le caudebec est décrit par Savary dans son *Dictionnaire du Commerce*: pour sa fabrication on «y employait de la laine d'agnelin, du ploc, du duvet d'autruche ou du poil de chameau. Ils [ces chapeaux] ont pris ce nom de la petite Ville de Caudebec, où ont été fabriqués les premiers Chapeaux de cette forme» (Savary des Bruslons 1748: 205). Dubosc corrige la composition ainsi décrite pour la fabrication du caudebec, parce que si le poil de chameau y est présent étant résistant et luisant, le duvet d'autruche n'a jamais été utilisé<sup>6</sup>.

Cette fabrication, aussi bien à Caudebec, qu'à La Rochelle, que dans le Dauphiné et dans la Provence, était entre les mains des Protestants. Dès la fin du XVII<sup>e</sup> siècle, la concurrence dans l'industrie du feutre de la part de Lyon, du Dauphiné et de la Provence se fait sentir à Caudebec. La Révocation de l'Édit de Nantes détermine surtout un exode dont les conséquences arrivent jusqu'à la disparition rapide de l'industrie chapelière:

Bon nombre de Réformés avaient fait filer, avant eux, leurs femmes ou leurs enfants à l'étranger, puis envoyaient plomber leur matériel d'industrie à Paris, où la douane ne regardait pas

5 Thomas Corneille, dans son *Dictionnaire universel géographique et historique*, après avoir donné une description de la petite ville, rappelle la fabrication des chapeaux de Caudebec, «fort estimez, dit-il, en 1704, parce qu'ils résistent à la pluie» (1708: t. 1, 575). Ce sont les qualités qu'on leur reconnaissait aussi en Angleterre et en France, où on les utilisa aussi pour les troupes, comme chapeaux de pluie.

6 «L'abbé Nollet, dans son *Art du Chapelier*, est formel là-dessus et il explique qu'on a confondu le duvet d'autruche avec les résidus de laines d'Autriche» (Dubosc 1922: 2). Il s'agit de l'ouvrage de Jean-Antoine Nollet, *L'art de faire les chapeaux* (1777).



de très près. Ensuite, avec de faux passeports, ils trouvaient des permis d'embarquer pour l'Angleterre ou pour la Hollande, d'où les réformés pouvaient se rendre en Allemagne et surtout dans le Brandebourg [...].

On envoyait, autrefois, dit-il, de ces pays-ci, un grand nombre de chapeaux en Hollande, dans tout le Nord, même en Angleterre, malgré la défense qu'il y avait d'en laisser entrer, mais depuis dix ou quinze ans, il est passé plusieurs chapeliers dans les pays étrangers, où ils ont établi cette manufacture, en sorte que tous les chapeaux qui se font à Caudebec ou à Rouen ou ailleurs, ne se consomment actuellement que dans le royaume. (Dubosc 1922: 4)<sup>7</sup>

La liste des chapeaux disponibles au XIX<sup>e</sup> siècle – et de chapeaux de feutre – est longue: pour n'en rester qu'au haut-de-forme, qui devient le symbole de l'homme séducteur, de l'homme important dans son rôle social reconnu, du fonctionnaire scrupuleux, tous les hommes gagnent d'importance avec un haut de forme bien porté<sup>8</sup>.

Il suffirait de suivre les adaptations de ce chapeau dans les caricatures pour comprendre le rôle symbolique qu'il a atteint, sans arriver aux chapeaux-symboles du cinéma, sur lesquels on reviendra. Tout le monde a un chapeau, tout le monde a son chapeau: chapeau d'utilité, chapeau de magicien, c'est le chapeau qui fait l'homme.

Le chapeau prend donc son nom – on l'a vu avec le caudebec – du nom de la ville où il est fabriqué, du nom de la marque de la fabrique. Alors que la mode française du Second Empire triomphe et que les chapeaux haut-de-forme règnent en maître, l'histoire du chapeau Borsalino ouvre une nouvelle voie au chapeau. C'est le milieu du XIX<sup>e</sup> siècle qui marque la fin de la période artisanale et des petits ateliers, lorsque la mécanisation de certaines étapes de fabrication gagne la chapellerie (Bolomier 1996; Bolomier 2005).

Le premier Borsalino sort de l'usine d'Alexandrie, au sud de Turin, le 4 avril 1857, grâce à l'invention de Giuseppe Borsalino (cf. Carrieri 1957: 75-87). Une cour de rue Schiavina à Alexandrie fut le premier laboratoire de Borsalino en 1857, puis dans un hôtel de rue du Vescovado jusqu'à l'usine du Corso Cento Cannoni en 1890, où elle reste jusqu'au milieu du XX<sup>e</sup> siècle.

7 «Les fabricants de Caudebec tâchèrent aussi d'établir le commerce de leurs chapeaux en Portugal. Déjà vers 1672, les Portugais avaient attiré à Lisbonne, des ouvriers chapeliers, sur le conseil du consul français Desgranges, mais Colbert déconseille l'installation de ces manufactures, comme impropres au climat et on dut réembarquer un sieur Tesson, qui avait été chargé de cette installation», et plus loin: «En résumé, d'après un mémoire de 1720, la cause de la diminution de la fabrication des chapeaux, ne fut pas exclusivement le départ des Protestants, ce fut surtout la concurrence des fabriques de Rouen, de Paris, de Bolbec et du Havre, où on fabriquait des chapeaux qui se vendaient sous le nom de 'Caudebecs', quoi qu'ils fussent moins étoffés que ceux qui sont de véritable fabrique de cette ville, et que d'ailleurs il y ait plus d'apprêt, qui est un défaut considérable et essentiel» (Dubosc 1922: 5).

8 Pour approfondir l'histoire du chapeau, voir aussi Terras (1982); Muller (1993).

Giuseppe Borsalino avait appris le métier à Paris, dans une chapellerie de rue du Temple de la maison Berteil, qui ne produisait que des chapeaux de luxe en poil de castor. Mais il avait compris que si l'art de la production des chapeaux était français, l'art de sa commercialisation était anglais<sup>9</sup>. Le 8 décembre 1856 Borsalino revient en Italie et exalte les principes de qualité dans cette production grâce à un chapeau dont le feutre est constitué de poils de lapin ou de castor. De par ces nouvelles matières, le couvre-chef gagne en finesse et souplesse et par là même en allure, notamment grâce au creux sur le haut de sa couronne.

Il paraît que les origines de la forme du Borsalino sont redevables aux émeutes pendant lesquelles tous ceux qui y prenaient partie portaient un feutre melon et en sortaient après les bagarres avec leurs chapeaux rabattus et écrasés à cause des coups pris sur la tête. Giuseppe Borsalino fit de cette 'vaga' – ainsi appelait-on le creux du chapeau – sa trace distinctive. N'étant pas encore satisfait de la forme de son chapeau, il le modela davantage, et ajouta encore deux petits creux, dits 'bozze', qui devinrent le point de prise en main du chapeau pour le soulever et pour le remettre en tête. De cette manière, on pouvait soulever le chapeau pour saluer une femme, ainsi que l'élégance de manière prêchée par Sentenac le rappelait.

De là la fortune d'un chapeau qui a su réunir le côté pratique et l'élégant en sauvegardant l'importance d'une production – celle du chapeau de feutre. Son coup de génie vaudra au Borsalino d'être consacré «Grand Prix» à l'exposition universelle de Paris en 1909, et en 1911 commencera une collaboration avec Marcello Dudovich pour le lancement d'affiches publicitaires. Lorsque son fondateur meurt en 1900, la maison Borsalino produit près 750 000 chapeaux par an, dont 450 000 mille destinés à l'exportation. Entre soufflage, faufilage, refouillage, mouillage, foulage, un feutre Borsalino passe par près de soixante-dix étapes de fabrication et la plupart des machines datent de la création de la maison.

## 2. LES MOTS DE LA FABRICATION DU CHAPEAU: LA DÉFENSE D'UN SAVOIR-FAIRE

L'histoire de la fabrication des chapeaux de feutre au cours du XIX<sup>e</sup> siècle permet de parcourir les raisons d'un savoir-faire qui a été surtout français – né en France, émigré en partie en Angleterre suite à la fuite des artisans huguenots à la fin du XVII<sup>e</sup> siècle, et puis revenu en France. Nous allons suivre la présentation de Dubosc qui énumère les phases de fabrication du chapeau de feutre:

---

<sup>9</sup> Pour ce qui sera de sa diffusion, les nouvelles machines qui remplacent l'archet traditionnel avec l'arçon mécanique des machines de Denton, de Stockport et de Manchester. Il faut rappeler que Borsalino ouvre sa production à l'exportation dans les quatre continents, surtout en Australie et aux États-Unis.

Avant de couper et raser les poils sur les peaux de lapin, d'agneau, de lièvre, il fallait d'abord passer les poils au secret! C'était un des arcanes, des mystères de la chapellerie. Les poils, n'ayant guère de propriété feutrante, on la leur donnait en les soumettant à une infusion de guimauve et de grande consoude, puis, par un procédé mystérieux, un secret importé d'Angleterre par les ouvriers chapeliers, qui n'était autre que le secrétage au nitrate de mercure, on leur donnait encore cette propriété. Il suffisait de frotter les peaux avec des brosses de sanglier, enduites de la dissolution mercurielle. Après cette préparation, des femmes coupaient le poil avec des couteaux très rasants. On commençait alors l'arçonage, opération extrêmement bizarre qui se faisait avec l'arçon, une sorte d'énorme archet de plusieurs mètres de long, suspendu par une corde au plafond. L'arçonneur promenait cet archet au-dessus des poils étendus sur une claie. Il faisait alors vibrer la corde métallique de l'arçon, tenu au-dessus des poils coupés et, par la vibration, les poils se mélangeaient. Ne jouait pas de l'arçon qui voulait. C'était une opération qui demandait du tour de main et de la dextérité.

Avec ce premier mélange, on formait une sorte de tissu grossier, qu'on appelait les capades; on les roulait, les malaxait; on les pétrissait à la main. Quand les capades étaient ainsi marchées, on les feutraient en les faisant passer sur des plaques de cuivre, tour à tour chauffées et humectées d'eau. Avec quatre capades réunies, on commençait à former... la manière d'un chapeau. Il passait ensuite à la foule, dans de l'eau chauffée dans des chaudières, avec de la lie de vin. Alors, on dressait définitivement le chapeau sur une forme en bois, avec un instrument en bois, le choque, on dressait les bords. Tous les chapeaux passaient ensuite à l'étuve, pour être séchés. Restaient encore: la teinture; le lavage; un apprêt à la colle; un passage à la pierre ponce ou à la peau de chien marin, façon d'Angleterre, qui les lustrait, puis la mise en tournure qui cambrait les bords, enfin la garniture avec le bourdaloue et une coiffe en tabis. Parfois, on lustrait, au coup de fer, comme faisaient alors les chapeliers parisiens. (Dubosc 1922: 3)

La préoccupation de la sauvegarde de cet art et de ce métier qui de producteur d'articles de luxe a su se transformer en producteur d'articles de mode pour tous est présente dans l'intention de la collection des manuels Roret<sup>10</sup>, conçus pour fixer les notions et pour répandre les acquis du temps

---

<sup>10</sup> Cette collection a su autant relever le défi de décrire l'état des connaissances dans la civilisation industrielle, commerciale, manufacturière et agricole que proposer une source de documentation terminologique incontournable: ces ouvrages se terminent dans la plupart des

aux ouvriers, aux fabricants et producteurs jusqu'aux savants. Le recours à une analyse systématique des principes du travail aussi bien que la tentative d'approfondir leur compréhension ont permis de dépasser le seuil réservé aux maîtres vers les secrets appris du métier, rendant de plus en plus accessible un système ouvert d'entraînement et d'apprentissage.

Julia de Fontenelle rédige le manuel Roret consacré à la chapellerie, le *Manuel complet des fabricans de chapeaux en tous genres*,<sup>11</sup> et divise l'ouvrage en quatre parties: la première avec la description de toutes les matières employées pour la fabrication des chapeaux, la deuxième décrit tous les chapeaux feutrés et toutes les opérations nécessaires à leur confection, la troisième passe en revue les chapeaux de soie, de coton, d'étoffes filamenteuses et la quatrième tous les types de chapeaux de paille (d'osier, de bois, etc.). Il expose les meilleurs modes de fabrication suivis en France et à l'étranger pour tous ces genres de chapeaux, il illustre les brevets connus d'invention des différentes branches de la chapellerie. Il met en évidence les améliorations de cette production grâce aux applications des progrès de la chimie, de même que la documentation principale provenant des techniciens français et étrangers (Zanola 2012: 47-58). On lit dans l'introduction:

La fabrication des chapeaux est une des branches de l'industrie qui exige le plus l'application des progrès de la chimie. Cette fabrication embrasse une foule d'opérations diverses dont quelques unes réclament de nombreuses améliorations, tant sous le rapport de l'art que sous celui de la santé des ouvriers. Nous nous bornerons à parler de l'opération connue sous le nom de *sécrétage*, qui se pratique au moyen du nitrate de mercure. Ce sel, comme on sait, est un poison violent; aussi les vapeurs et les particules qui se dégagent des poils sont-elles très nuisibles aux ouvriers. Les procédés de teinture sont loin aussi de répondre à ce qu'on devait attendre du grand pas qu'ont fait les arts chimiques. Il est en effet démontré qu'on obtient souvent des noirs qui, avec le temps, tournent au bronze, au brun, et même au rougeâtre. On attribue généralement ce grave inconvénient au sulfate de fer, auquel on a proposé de substituer le tartrate, et mieux encore l'acétate de ce métal. La Société d'encouragement pour l'industrie nationale, dont

---

cas par un glossaire complet de la matière traitée, avec les termes suivis de leur définition (cf. Zanola 2010).

<sup>11</sup> Jean-Sébastien-Eugène Julia de Fontenelle (1780-1842), professeur de chimie à l'École de Médecine de Paris, écrit vingt-deux manuels Roret entre 1826 et 1841, consacrés à la description technologique des arts industriels. Il se propose de résoudre les problèmes de l'éducation technique et de rénover les manières de transmettre le savoir-faire. Il publie en 1830 le *Manuel complet des fabricans de chapeaux en tous genres, Tels que feutres divers, schakos, chapeaux de soie, de coton et autres étoffes filamenteuses, chapeaux de plumes, de cuir, de paille, de bois, d'osier, etc., mis au niveau des progrès des arts chimiques, et enrichi de tous les brevets d'invention qui ont été pris sur la fabrication des chapeaux*, à la Librairie Encyclopédique de Roret (Julia de Fontenelle 1830).

l'œil vigilant se porte sur toutes les branches des arts chimiques, économiques, mécaniques et industriels, qui réclament les bienfaits des sciences, n'a pas manqué de porter son attention sur les diverses opérations de la chapellerie, dont plusieurs ont déjà fait l'objet des prix qu'elle a proposés. (Julia de Fontenelle 1830: V-VI)

L'ouvrage se termine par le *Vocabulaire des principales opérations et instruments employés dans la fabrication des chapeaux* (227-241). Nous citons quelques-uns des termes recensés, des entrées qui montrent les modalités de présentation du vocabulaire, choisies entre la description des phases du travail du feutre (*appropriage des chapeaux, assortiment, dressage, enficelage, flambage, foule, sécrétage*) et celle des types de feutre (*chapeaux mi-poils, chapeaux oursons, chapeaux plumets, feutre, feutres dits poils flamands, feutres dorés, feutres grigneux, feutres écaillés, feutres à plume*):

*Appropriage des chapeaux.* Les chapeaux parvenus au point de fabrication convenable, n'ont ni ce brillant, ni cette douceur qui en constituent la beauté. Ce sont ces qualités qu'on leur donne par l'*appropriage*. Quant aux feutres destinés à la coiffure, on se borne à les passer au fer ou à les mettre en presse afin de les *ca-tir*, comme les tissus de laine.

*Assortiment.* Assortir un chapeau, c'est le placer dans une forme semblable à celle qu'il doit avoir, en ayant soin de prendre une forme un peu plus haute que celle du dressage à la foule, afin que la ficelle n'occupe pas le même point que celui où elle se trouvait à la foule, et d'éviter ainsi les compressions du feutre qui produisent des espèces d'étranglemens. C'est ce qu'en termes de l'art on appelle baisser le lien.

*Chapeaux mi-poils.* Le mot demi-poil annonce que cette dorure est supérieure à celle des feutres dorés ordinaires et inférieure à celle des oursons. Cette qualité tient donc un juste milieu entre les deux autres. Les deux dorures qu'on applique sur ce feutre se nomment, en termes de l'art, *première* et *seconde pose*.

*Chapeaux oursons.* Ces chapeaux ont une dorure plus belle et plus longue. Le mot ourson vient de ce que ces chapeaux, pour le velu, sont comparés à la peau de l'ours, quoiqu'il s'en faille de beaucoup que leur poil soit aussi long.

*Chapeaux plumets.* Les chapeaux dits *plumets*, ainsi que les *bor-dés*, etc., ne diffèrent des oursons qu'en ce qu'on ne les dore comme ceux-ci que d'un côté ou seulement sur les bords, etc.

*Dressage.* C'est mettre les chapeaux sur la forme, afin de leur donner la forme convenable.

*Enficelage (l').* Après avoir fait entrer en partie les chapeaux sur les formes convenables et les avoir arrêtés avec une ficelle, on les plonge dans un bain d'eau bouillante pure pour les dégorger et extraire la crème de tartre que le poil peut contenir; après les avoir tenus quelques instants dans la chaudière couverte, on les retire et on les pose sur des plateaux semblables à ceux de la foule, et ayant à leur extrémité inférieure un rebord qui porte l'eau qui s'écoule des feutres hors de la chaumière. C'est alors qu'on tire le feutre sur la forme, jusqu'à ce qu'il y soit bien appliqué et qu'il n'offre aucun pli. On fait alors deux tours de ficelle vers le milieu de la forme au moyen d'un noeud coulant qu'on serre médiocrement.

*Feutres.* Matières employées pour la fabrication des chapeaux qui ont été converties par le bâtissage en une sorte d'étoffe qu'on nomme feutre.

*Feutres dits poils flamands.* Cette dénomination leur vient de ce que primitivement ce mode de préparation a été importé des fabriques de Flandre. Ce feutre est le plus souvent fait avec du poil de lièvre pur et est brossé avec le *frottoir*, pendant la *foule*, ce qui en dégage un poil très long et uni, qui en constitue la qualité et en fait la principale beauté.

*Feutres dorés.* On donne le nom de *feutres dorés* à ceux d'une qualité ordinaire ou inférieure, dont l'on recouvre la surface externe d'une couche mince de matière ou poils plus fins.

*Feutres grigneux.* Nous avons déjà fait connaître ce qu'on doit entendre par grigne; nous ajouterons ici qu'on nomme feutres grigneux ceux qui, après avoir été écoulés et pressés entre les doigts, en les faisant glisser horizontalement l'un sur l'autre, offrent encore ces aspérités et ce grain qui constituent la grigne. Ce défaut reconnaît pour cause: 1. un bâtissage trop court donné au feutre par l'ouvrier, afin de le faire arriver plus promptement à la dimension désirée; 2. un vice du mélange qui a produit une étoffe trop tendre pour être bâtie plus grand.

*Feutres écaillés.* Ces feutres, après leur confection, et pressés entre les doigts comme ci-dessus, offrent des points où l'étoffe a si peu de consistance qu'elle est sur le point de se *défeutrer* ou, si l'on veut,

de voir cesser l'adhérence et l'entrecroisement du duvet qui est le résultat du bâtissage et du foulage [...].

*Feutres à plume.* Les feutres dits à *plume* sont une dorure plus riche pour laquelle on fait usage du plus beau poil de lièvre et de celui de castor. En général, on n'applique cette dorure que lorsque le feutre a été foulé, avec cette différence du procédé des feutres dorés, que pour ceux à plume on applique plusieurs couches de poil ou dorure.

*Flambage.* Les chapeaux à plume, de quelque genre qu'ils soient, sont *flambés* avant de recevoir la première pose. Pour cela, quand l'ouvrier a réduit le fond à la taille où il doit être *posé*, il l'égoutte le plus possible à l'aide du roulet, et fait passer au-dessus d'un feu de paille ou de copeaux, les surfaces sur lesquelles les poses doivent être appliquées, afin de les débarrasser des poils qui les couvrent et qui nuiraient à l'introduction de ceux qui composent la plume. On donne après ce flambage, un léger coup de frottoir, pour bien nettoyer ces surfaces.

*Foule (de la).* Le feutre, après l'opération du bâtissage, est bien loin d'avoir la consistance, la force et la solidité convenables pour lui assurer quelque durée; on lui donne ces qualités au moyen de la *foule*, qui fait rentrer en tous sens les poils sur eux-mêmes et resserre ainsi le tissu en le rendant plus consistant, beaucoup plus fort, ou, en termes de l'art, plus étoffé. Les poils, en prenant ce nouvel arrangement, occupent un espace moindre qu'auparavant; aussi l'étoffe se rétrécit-elle en tous sens; aussi le feutre, en sortant du bâtissage, doit avoir un tiers ou double de l'étendue qu'il aura après la foule. Ce nouveau feutrage s'opère toujours à chaud au moyen de quelques agens qui augmentent la qualité feutrante des matières sans qu'on ait encore déterminé chimiquement ce nouveau mode d'action.

*Sécrétage.* Le secrétage est une opération qu'on fait subir aux poils pour augmenter leur propriété feutrante. Dès le principe on employait en France à cet effet, mais avec un faible succès, une décoction de racine de guimauve et de symphitum ou grande consoude. Ce fut vers 1730 qu'un ouvrier chapelier, nommé Mathieu, porta d'Angleterre le procédé du secrétage des peaux au moyen du nitrate de mercure.

Jules Verne aussi décrit les opérations de préparation du feutre, lorsque Cyrus Smith s'occupe du foulage de la laine pour la confection de «vêtements

chauds et solides» (Verne 2010: 222): c'est ainsi que dans son île Lincoln de bons vêtements sont produits pour les colons qui survivront sans crainte l'hiver romanesque:

Il va sans dire que Cyrus Smith n'ayant à sa disposition ni cardeuses, ni peigneuses, ni lisseuses, ni étireuses, ni retordeuses, ni «mule-jenny», ni «self-acting» pour filer la laine, ni métier pour la tisser, dut procéder d'une façon plus simple, de manière à économiser le filage et le tissage. Et, en effet, il se proposait tout bonnement d'utiliser la propriété qu'ont les filaments de laine, quand on les presse en tous sens, de s'enchevêtrer et de constituer, par leur simple entrecroisement, cette étoffe qu'on appelle feutre. Ce feutre pouvait donc s'obtenir par un simple foulage, opération qui, si elle diminue la souplesse de l'étoffe, augmente notamment ses propriétés conservatrices de la chaleur. Or, précisément, la laine fournie par les mouflons était faite de brins très courts, et c'est une bonne condition pour le feutrage. [...] C'était du «feutre lincolnien», et l'île Lincoln comptait une industrie de plus. (222-223)

### 3. LE CHAPEAU DE FEUTRE ENTRE IMAGES FILMIQUES ET LITTÉRAIRES

Feutre ou caudebec, c'est ce modèle que nous retrouvons dans l'habillement de Cyrano quand Ragueneau, le pâtissier rôtisseur aimant la poésie, le décrit pour la première fois (c'est nous qui soulignons):

Certes, je ne crois pas que jamais nous le peigne  
 Le solennel monsieur Philippe de Champagne;  
 Mais bizarre, excessif, extravagant, falot,  
 Il eût fourni, je pense, à feu Jacques Callot  
 Le plus fol spadassin à mettre entre ses masques  
*Feutre à panache triple* et pourpoint à six basques,  
 Cape, que par derrière, avec pompe, l'estoc  
 Lève, comme une queue insolente de coq,  
 Plus fier que tous les Artabans dont la Gascogne  
 Fut et sera toujours l'alme Mère Gigogne,  
 Il promène, en sa fraise à la Pulcinella,  
 Un nez!... Ah! messeigneurs, quel nez que ce nez-là!...

(*Cyrano de Bergerac*, I.2, Ronstand 1999: 14-15)

Si le Caudebec reste aujourd'hui dans un musée, et que les modèles de feutre varient depuis, on a dit à quel point le feutre dans les modèles Borsalino a beaucoup influencé la suite.



Borsalino donna son nom à sa création, et sa renommée a arboré plusieurs noms. On l'a appelé aussi *fedora* à partir de 1882, d'après une pièce de théâtre de Victorien Sardou dans laquelle joua Sarah Bernhardt. L'actrice interprétait la princesse Fedora, qui portait un chapeau du type Borsalino: ce terme est entré dans l'emploi en 1891 et la mode féminine s'en est servie jusqu'à la première moitié du XX<sup>e</sup> siècle. Le *fedora* est aussi le nom anglais du *borsalino*: la différence entre les deux est dans les ailes, qui sont plus larges dans le *fedora* par rapport au *borsalino*, comme on le voit dans le film *Le Grand Gatsby* (1974). Indiana Jones ne se sépare jamais de son *fedora* brun, qui de son rôle d'accessoire accède au rang d'objet de culte.

La maison Borsalino pour identifier chaque modèle utilise trois qualités de leur création: le modèle *Q.S.* (qualité supérieure) – font partie de cette catégorie des chapeaux d'anniversaire (par ex: *Virgilio*, *Giuseppe* du nom du fondateur), le *Vivax* (feutre non rasé, distribué en Allemagne), l'*Icaro* (feutre plus léger, des finitions très soignées), le *Guanaco* –, puis *Alessandria* (qualité Alessandria) et enfin *Marengo* (qualité Marengo). Mais la galerie des modèles Borsalino la plus importante reste celle des films qui ont vu le *borsalino* protagoniste: Bogart dans *Casablanca*, Delon dans le film éponyme de Jacques Deray en 1970, pour en citer quelques-uns.

Hemingway et Fellini étaient fan des *borsalinos*, Al Capone et ses acolytes en font leur signature, même Michael Jackson est coiffé d'un *borsalino* en 1983. Le *borsalino* est le seul apte à faire de son porteur un incroyable aventurier ou un voyou dandy, jouant un rôle majeur dans l'imaginaire du public.

#### 4. CONCLUSION

René Bizet, rédacteur de la revue «Monsieur», insistant sur l'intégrité de la mode masculine parisienne, est heureux de remarquer que les melons sont rares, et qu'ils ne concurrencent pas l'élégance distincte du haut-de-forme<sup>12</sup>. C'est cette revue même qui commence à introduire les *borsalinos* et les *fedoras* dans les dessins de ses couvertures à partir de l'année 1921, pour lancer l'image d'un homme élégant et sportif à la fois.

Diderot avait bien vu que le chapeau garde les pensées secrètes de celui qui le choisit et le porte. Son conte «Mystification ou Histoire des portraits» – écrit en 1768, resté inédit jusqu'en 1954 lorsqu'il fut publié aux Éditeurs Français Réunis par Yves Benot, avec une préface de Pierre Daix et des illustrations de Picasso –, raconte l'histoire du prince Galitsine qui, le lendemain de son mariage, demande au conte Diderot de l'aider à récupérer des portraits compromettants offerts à son ex-maîtresse Mlle Dornet, danseuse d'opéra de l'époque proche de Diderot. Mlle Dornet exprime ses inquiétudes soulignant que ses pensées les plus cachées ne restent qu'entre elle et son bonnet, dans

12 Cf. «Monsieur – Revue des élégances» 18, juin 1921: 2.

cette intimité de possession entre le couvre-chef et celui qui le porte, à tel point que ce couvre-chef se personnifie et agit suivant ses décisions et ses caprices:

DIDEROT – Il en a bien le jeu. Et que vous a-t-il donc appris, montré de si incompréhensible et de si effrayant?

MADemoiselle DORNET – Le fond de mon cœur; mes actions les plus ignorées, mes pensées les plus secrètes, ce que personne ne sait que mon bonnet et moi.

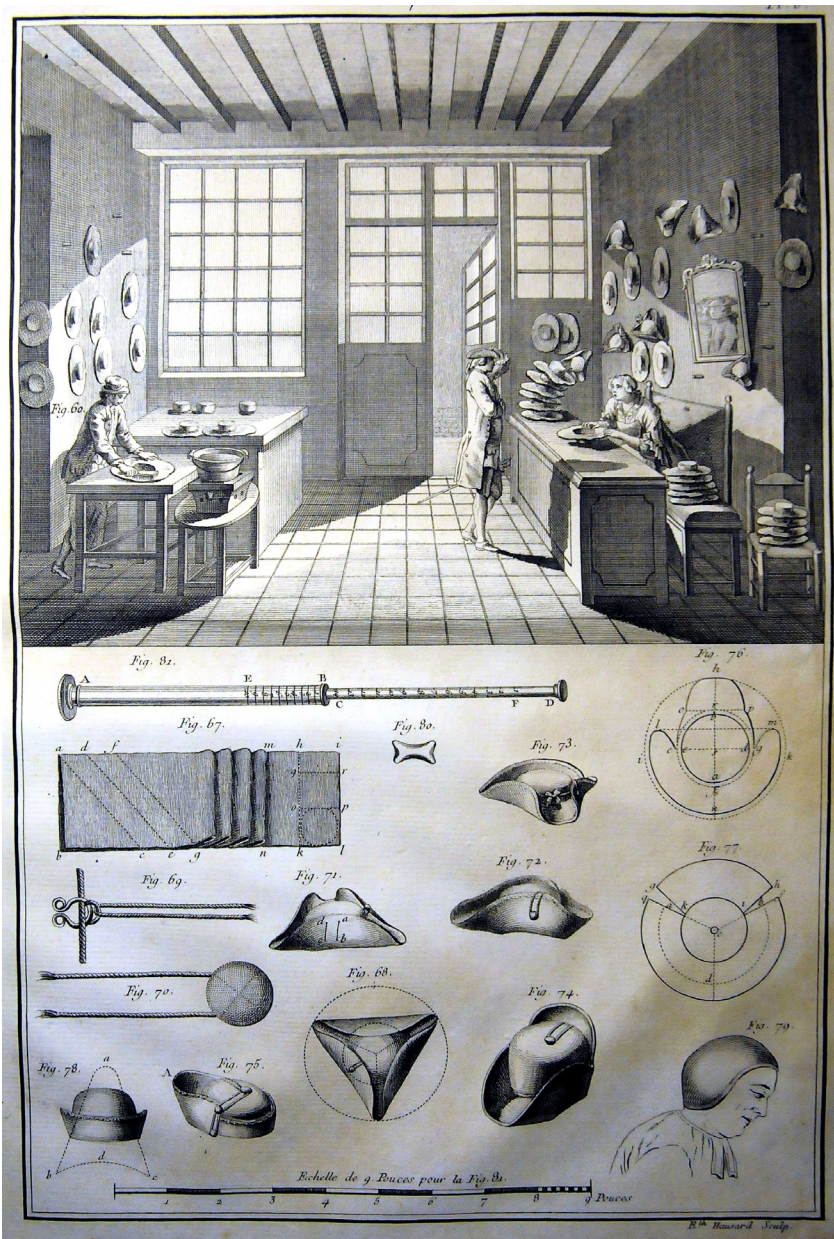
DIDEROT – Il aura causé avec votre bonnet qui n'aura pas été discret.

Ce chapeau qui est devenu un personnage est identifié par des noms propres qui restent cachés dans la production de la maison, alors que ce sont les termes plus génériques qui se répandent dans la mode de tous les jours. Si les chapeaux de feutre les plus courants sont la *casquette*, le *chapka*, la *cloche*, le *fedora*, le *feutre*, le *chapeau melon*, il ne faut pas oublier le *béret en feutre*, la *casquette*, la *casquette à visière*, le *chapeau haut-de-forme*. Mais après avoir fêté les 150 ans du chapeau en 2007, le *borsalino* est revenu à la mode...

## RÉFÉRENCES BIBLIOGRAPHIQUES

- Boileau E., 1879, *Le livre des métiers*, R. de Lespinasse-F. Bonnardot (eds.), Paris, Imprimerie nationale, (1268).
- Bolomier E., 1996, *Le chapeau, grand art et savoir-faire*, Paris, Somogy.
- , 2005, *Du poil de lapin au chapeau de feutre, la chapellerie à Chazelles-sur-Lyon*, Chazelles-sur-Lyon, édition Atelier-Musée du Chapeau.
- Carrieri M.-Trevisani G. et al., 1957, *Omaggio al cappello 1857-1957*, Milano, Arti Grafiche A. Pizzi.
- Corneille T., 1708, *Dictionnaire universel géographique et historique*, 3 t., Paris, Coignard.
- Dubosc G., 1922, *Les 'Caudebecs' de Caudebec*, «Journal de Rouen» 3 juillet 1922: 1-5.
- Guérin E. de, 1865, *Lettres (1841-1847)*, Paris, Lecoffre.
- Julia de Fontenelle J.-S.-E., 1830, *Manuel complet des fabricans de chapeaux en tous genres*, Paris, Librairie Encyclopédique de Roret.
- Muller F., 1993, *Les chapeaux: une histoire de tête*, Paris, Syros.
- Nollet J.-A., 1777, *L'art de faire les chapeaux*, in Académie des Sciences (ed.), *Descriptions des arts et métiers*, t. 7, Neuchâtel, Imprimerie de l'art typographique.
- Ronstand E., 1999, *Cyrano de Bergerac*, Paris, Gallimard, (1897).
- Savary des Bruslons J., 1748, *Dictionnaire universel du commerce*, t. 2, Paris, Estienne.
- Sentenac P., 1923, *De l'influence du chapeau sur la politesse*, «Monsieur – Revue des élégances, des bonnes manières et de tout ce qui intéresse Monsieur» 39: 7-8.

- Terras L., 1982, *L'histoire du chapeau*, Paris, Damase.
- Verne J., 2010, *L'île mystérieuse*, Paris, Hachette, (1875).
- Zanola M.T., 2010, *Histoire des sciences et des techniques, histoire des dictionnaires: quelques réflexions*, «Les Cahiers du dictionnaire» 2: 37-52.
- , 2012, *Ordre et désordre dans le dictionnaire technique*, in G. Dotoli-P. Ligas (eds.), *Ordre et désordre dans le dictionnaire*, Paris, Hermann.
- , 2014, *Arts et métiers au XVIII<sup>e</sup> siècle. Essais de terminologie diachronique*, Paris, L'Harmattan.



Nollet J.A., 1765, *L'art de faire des chapeaux*,  
 [Paris, s.n.d'é.] (Description des arts et métiers)