

*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 I

DAL QUATTROCENTO AL SETTECENTO



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 I
DAL QUATTROCENTO AL SETTECENTO**

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: 978-88-6705-284-4

ILLUSTRAZIONE DI COPERTINA:
Carlo Crivelli, *Madonna in trono con Bambino* [dettaglio], 1472,
New York, Collezione Linsky,
tempera e olio su tavola

n° 10
Collana sottoposta a double blind peer review
ISSN: 2282-2097

Grafica:

Ratíl Díaz Rosales

Composizione:

Ledizioni

Disegno del logo:

Paola Turino

STAMPATO A MILANO
NEL MESE DI GIUGNO 2015

www.ledizioni.it
www.ledipublishing.com
info@ledizioni.it
Via Alamanni 11 – 20141 Milano

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



Direttore

Emilia Perassi

Comitato scientifico

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

Comitato scientifico internazionale

Albert Meier Sabine Lardon
(Christian-Albrechts-Universität zu Kiel) (Université Jean Moulin Lyon 3)
Luis Beltrán Almería Aleksandr Osprovat - Александр Осповат
(Universidad de Zaragoza) (Высшая Школа Экономики – Москва)
Patrick J. Parrinder
(Emeritus, University of Reading, UK)

Comitato di redazione

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

Indice

TOMO I: DAL QUATTROCENTO AL SETTECENTO

Bibliografia delle pubblicazioni di Liana Nissim	XIX
MARCO MODENESI, <i>Introduzione</i>	XXXIII
<i>Il vestito e lo stile del filosofo</i>	9
ELIO FRANZINI	
<i>Montaigne vêtu de noir: le style du gentilhomme</i>	21
JEAN BALSAMO	
<i>Le langage figuré des vêtements dans le Dictionnaire comique de Philibert Joseph Le Roux en 1718</i>	35
MONICA BARSÌ	
<i>La donna, l'amore, l'artificio e l'incostanza nella poesia barocca</i>	49
SARAH BIANDRATI	
<i>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) de Charles Sorel, ou le travestissement de l'anti-roman</i>	365
ANNE SCHOYSMAN	
<i>Il tema dell'abbigliamento nel Livre des trois Vertus di Christine de Pizan</i>	377
ANNA SLERCA	
<i>«Tu veux en vain me cacher tes peines»: veli e visibilità dell'animo di Julie</i>	389
FRANCESCA TODESCO	

TOMO II: L'OTTOCENTO E IL TOURNANT DU SIÈCLE

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

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

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

TOMO III: DAL NOVECENTO ALLA CONTEMPORANEITÀ

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

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

BIBLIOGRAFIA DELLE PUBBLICAZIONI DI LIANA NISSIM

LETTERATURA FRANCESE

L'OTTOCENTO – STUDI GENERALI

- Storia di un tema simbolista: gli interni*, 1980, Milano, Vita e Pensiero.
- L'artificiale come via verso l'Assoluto*, 1992, in S. Cigada (ed.), *Il Simbolismo francese*, Carnago, SugarCo: 75-133.
- Il peccato della conoscenza. Studio sul mito della Sfinge nel Simbolismo francese*, 1993, in P. Carile (ed.), *Parcours et Rencontres, Mélanges de langue, d'histoire et de littérature françaises offerts à Enea Balmas*, t. 2, XVIII^e-XX^e siècle, Paris, Klincksieck: 1271-1291.
- Noia romantica, noia decadente: proposte per la definizione di un concetto*, 1994, in E. Mosele (ed.), *Sotto il segno di Saturno. Malinconia, spleen, nevrosi nella letteratura dell'Ottocento*, Atti del Seminario di Malcesine, 7-9 maggio 1992, Fasano, Schena: 23-47.
- Meccanismi di differenziazione delle strutture letterarie all'interno dello stesso codice*, 1995, «L'Analisi Linguistica e Letteraria» I.III: 211-223.
- L'amore secondo la prima via della 'double postulation': la donna angelicata nella poesia simbolista*, 1999, in E. Mosele (ed.), *Variazioni sul tema d'amore nella letteratura francese del secondo Ottocento*, Atti del Seminario di studio di Malcesine (23-25 maggio 1996), Fasano, Schena: 59-88.
- Abbigliamento e arredamento fra Simbolismo e Naturalismo*, 2006, in A. Brudo-L. Grasso (eds.), *À la croisée des chemins, Miscellanea di Studi per Anna Maria Rubino*, Fasano, Schena: 341-359.
- "Shakespeare aveva ragione di accostare poesia e delirio". Riflessioni sulla presenza della letteratura nell'opera di Sigmund Freud*, 2006, in S. Cigada-M. Verna (eds.), *Simbolismo e naturalismo: un confronto*, Milano, Vita e Pensiero: 163-191.
- Forme del meraviglioso cristiano nella lirica simbolista*, 2010, in S. Cigada-M. Verna (eds.), *Simbolismo e naturalismo fra lingua e testo*, Milano, Vita e Pensiero: 171-196.
- Paysages symbolistes, allégories de l'âme*, 2012, «Revue d'Histoire Littéraire de la France» 2, avril: 393-408.

L'OTTOCENTO – AUTORI

Gustave Flaubert

- Flaubert dalla prima alla seconda «Éducation sentimentale»*, 1975, in «Contributi dell'Istituto di Filologia Moderna, serie francese» VIII: 196-261.
- Un manoscritto inedito di Gustave Flaubert: «Notes sur le "Port-Royal" de Sainte-Beuve»*, 1980, «Studi Francesi» 72, settembre-dicembre: 453-479.

- «Salammbô» e il Simbolismo: un esempio di scrittura analogica, 1985, in R. Debray-Genette et al. (eds.), *Flaubert e il pensiero del suo secolo*, Università di Messina, Accademia Peloritana dei Pericolanti: 189-208.
- «L'Éducation Sentimentale» o l'universo della parola, 1989, in Aa.Vv., *Il Linguaggio metafonologico*, Brescia, La Scuola: 131-178.
- L'inimitable magnificence de Flaubert', guida all'immaginario decadente, 1992, in E. Mosele (ed.), *Joris-Karl Huysmans e l'immaginario decadente*, Atti del Seminario di studio di Malcesine 2-4 maggio 1991, Fasano, Schena: 41-62.
- Spazio vissuto, spazio alienato. Misurazioni della perdita della felicità in «Madame Bovary», 1994, «Il Confronto Letterario, Quaderni del Dipartimento di Lingue e Letterature Straniere Moderne dell'Università di Pavia» supplemento al n. 20: 37-58.
- «Une Nuit de Don Juan» di Gustave Flaubert, 1996, in A.M. Finoli (ed.), *Don Giovanni a più voci*, Milano, Cisalpino (Quaderni di Acme): 77-96.
- “Ce fut une existence complètement dévouée à l'idéal”: la «Préface» de Gustave Flaubert aux «Dernières Chansons» de Louis Bouilhet, 1996, «Bulletin Flaubert-Maupassant» 4: 41-52.
- Le lecture / la lettura di Flaubert. Qualche riflessione conclusiva, in L. Nissim-A. Preda (eds.), 2000, Milano, Cisalpino: 387-393.
- Flaubert e la musica, 2001, «Materiali di Estetica» 4: 241-262.
- “Car j'y crois, à Port-Royal, et je souhaite encore moins y vivre qu'à Carthage”. Flaubert lecteur de «Port-Royal» de Sainte-Beuve, 2001, in Y. Leclerc (ed.), *La Bibliothèque de Flaubert*, Publications de l'Université de Rouen: 249-277.
- Les vêtements d'Emma: sexe ambigu ou frénésie des modes?, 2001, in F. Monneyron (ed.), *Vêtement et littérature*, Presses Universitaires de Perpignan: 191-213.
- Veste, habit-veste, redingote, habit. Piccole note sull'abbigliamento maschile in «Madame Bovary», 2003, in E. Galazzi-G. Bernardelli (eds.), *Lingua cultura e testo, Miscelanea di studi francesi in onore di Sergio Cigada*, t. II.2, Milano, Vita e Pensiero: 889-906.
- “Oh les tours d'ivoire! Montons-y par le rêve!” Quelques notes sur l'esthétique de Flaubert, 2006, «Revue Flaubert» 6, en ligne: <http://flaubert.univ-rouen.fr/revue/revue6/nissim.pdf>.
- “Elle écrivit à Rouen afin d'avoir une robe en cachemire bleu”: quelques notes sur les vêtements d'Emma Bovary, 2007, in R.M. Palermo Di Stefano-S. Mangiapane (eds.), «Madame Bovary». Préludes, presences, mutations / Preludi, presenze, mutazioni, Napoli, Edizioni Scientifiche Italiane (Accademia Peloritana dei Pericolanti, LXXXIII, Suppl. n. 1): 159-171.
- Vieillir selon Flaubert, 2008, in L. Nissim-Cl. Benoit, *Études sur le vieillir dans la littérature française, Flaubert, Balzac, Sand, Colette et quelques autres*, Clermont-Ferrand, Presses Universitaires Blaise Pascal: 17-118.
- Silences et cris d'«Hérodiades», 2008, in A. Guyaux (ed.), *Silences fin-de-siècle, Hommage à Jean de Palacio*, Paris, PUPS: 251-261.

- Repenser au travail d'écriture de Flaubert: «Madame Bovary» dans la «Correspondance»,* 2008, in Aa.Vv., «Madame Bovary» 150 ans et après, «Bulletin de Flaubert-Maupassant» 23: 209-234.
- “L’incessante tensione trattenuta”: il «Flaubert» di Antonia Pozzi, 2009, in G. Berbabò-O. Dino et al. (eds.), ...e di cantare non può più finire... Antonia Pozzi (1912-1938), Milano, Viennepierre: 133-145.
- Inquiétude, dispersion, obsession: Jean-Baptiste selon Flaubert*, 2012, in L. Nissim-A. Preda (eds.), *La figure de Jean-Baptiste dans les lettres françaises*, Milano, Cisalpino: 153-168.
- Viellir selon Flaubert*, 2012, Milano, LEDizioni (Di/Segni).

Stéphane Mallarmé

- ‘Le Maître’ et ‘Le Passant’ di Mallarmé. Significato di due vocaboli essenziali, 1989, «Berenice» XI.27, agosto-novembre: 187-204.
- Il romanzo nero nella letteratura simbolista: l’esito metafisico di Mallarmé*, 1993, in Barbara Wojciechowska Bianco (ed.), *Il ‘Roman noir’. Forme e significato, antecedenti e posterità*, Atti del XVIII convegno della SUSLLF, Lecce, 16-19 maggio 1991, Moncalieri, Slatkine-CIRVI: 149-180.
- Il naufragio secondo Mallarmé*, 1994, in M. Di Maio (ed.), *Naufragi*, Milano, Guerini e Associati: 277-287.
- Miti e riti secondo Mallarmé*, 1997, in E. Mosele (ed.), *Miti simboli e ritualità nella letteratura francese dell’Ottocento*, Fasano, Schena: 31-55.
- L’art de la politesse dans «La Dernière Mode» de Stéphane Mallarmé*, 2011, in P. Auraix-Jonchière-J.-P. Dubost et al. (eds.), *L’Hospitalité des savoirs. Mélanges offerts à Alain Montandon*, Clermont-Ferrand, Presses Universitaires Blaise Pascal: 55-67.
- ‘Le semplici cose colmate di mistero’. Qualche nota su Stéphane Mallarmé, 2012, in F. Brugnolo-R. Fassanelli (eds.), *La lirica Moderna. Momenti, protagonisti, interpretazioni*, Padova, Esedra: 113-122.

Jean Lorrain

- Il Narciso speculare di Jean Lorrain*, 1995, in E. Mosele (ed.), *Narciso allo specchio: dal mito al complesso*, Atti del Seminario di Malcesine, 13-15 maggio 1993, Fasano, Schena: 127-141.
- Le Fiabe di Jean Lorrain, o il marchingegno trionfante*, 1997, in G. Bogliolo-P. Toffano (eds.), *Antimimesis*, Fasano, Schena: 163-187.
- Fées, sorcières, princesses. Figures mythiques médiévales dans la poésie de Jean Lorrain*, 2004, in A. Montandon (ed.), *Figures mythiques médiévales aux XIX^e et XX^e siècles*, «Cahiers de Recherches Médiévales» 11: 165-180.
- “Il n’y a plus d’Orient”: l’exotisme perversi de Jean Lorrain, 2009, in J. de Palacio-E. Walbecq (eds.), *Jean Lorrain, produit d’extrême civilisation*, Mont-Saint-Aignan, Publications des Universités de Rouen et du Havre: 13-29.

Henri de Régnier

- Henri de Régnier: duplicazione, moltiplicazione, magia*, 1983, in Aa.Vv., *Scrittura, immaginario, magia*, Milano, Unicopli: 143-203.
- Il tempo, mitico ciclo vitale* in «*Le Récit de la Dame des sept miroirs*» di Henri de Régnier, 1985, in Aa.Vv., *De Magia*, Bergamo, Istituto Universitario: 193-197.
- Henri de Régnier, la retraite et le silence. Sur «Vestigia flammæ» (1921) et «Flamma tenax» (1928)*, 2014, in B. Vibert (ed.), *Henri de Régnier, tel qu'en lui-même enfin?*, actes du colloque de Grenoble, février 2013, Paris, Classiques Garnier (Rencontres): 167-181.
- Métamorphoses des hommes et des choses. Quelques notes sur «La Canne de jaspe» d'Henri de Régnier*, 2014, 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.

Altri Autori

- La scena della monacazione in Chateaubriand e in Villiers de l'Isle-Adam: gusto romantico e gusto simbolista*, 1975, «*Aevum*» XLIX.V-VI: 506-521.
- Per un accostamento strutturale del testo poetico. Charles Baudelaire, «LXXVI – Spleen»*, 1985, «*La Nuova Secondaria*» 7, 15 marzo: 27-28, 42, 55.
- Une lecture moderne du théâtre symboliste: «Axel» de Villiers de l'Isle-Adam*, 1988, in J. Heistein (ed.), *Le texte dramatique. La lecture et la scène*, «*Romanica Wratislaviensia* XXVI, Acta Universitatis Wratislaviensis» 895: 185-201.
- L'interrogazione della Sfinge o la conquista della conoscenza: «Œdipe et le Sphinx» di Joséphin Péladan*, 1989, in Aa.Vv., *Edipo in Francia*, «*Studi di Letteratura Francese*» XV: 220-243.
- Ibridi Trofei. José-Maria de Heredia fra Parnasse e Simbolismo*, 1989, in Aa.Vv., *Les Trophées*, «*Seminari Pasquali di Bagni di Lucca*» 4, Pisa, Pacini: 59-72.
- «*Introduzione*», 1995, in Barbey D'Aureville, *Una Storia senza nome*, M. Miotti (ed.), Venezia, Marsilio: 9-32.
- La cruauté, signe constitutif de l'esthétique fin de siècle. L'exemple de José-Maria de Heredia*, 1997, «*Studi Francesi*» 121.XLI.1, gennaio-aprile: 108-120.
- L'estetica violenta dello spazio marginale: le periferie di Didier Daeninckx*, 2000, «*Il Confronto Letterario*» 34.XVII, novembre: 325-338.
- Sous le ciel d'or de l'Afrique. «Notre Carthage» de Paul Adam*, 2002, in G. Ducrey-J.-M. Moura (ed.), *Crise fin-de-siècle et tentation de l'exotisme*, Lille, UL3 (Travaux et Recherches): 101-121.
- La statue, le masque et le pantin. Quelques notes sur «Basile et Sophia» de Paul Adam*, 2003, «*Nord – revue de critique et de création littéraires du Nord/Pas-de-Calais*» 42, décembre: 43-55.
- «*Voici les robes pâles des filles de Borée...*» *Il manierismo felice* di Gustave Kahn, 2005, in M.E. Raffi (ed.), *Les pas d'Orphée. Scritti in onore di Mario Richter*, Padova, Unipress: 297-316.

- Gustave Kahn et la revue «Poesia» de Filippo Tommaso Marinetti*, 2009, in S. Basch (ed.), *Gustave Kahn (1859-1936)*, Paris, Classiques Garnier: 459-482.
- La splendeur illusoire des dieux. Notes sur quelques poèmes de Jean Lahor*, [2010], in M. Mastroianni (ed.), *Elaborazioni poetiche e percorsi di genere. Miti, personaggi e storie letterarie. Studi in onore di Dario Cecchetti*, Alessandria, dell'Orso: 613-627.
- Énumérations, antithèses, oxymores: l'écriture symboliste de Jean Lahor*, 2012, in O. Bivort (ed.), *La littérature symboliste et la langue*, Paris, Classiques Garnier: 47-61.

ALTRI STUDI E CURATELE

- «*Mésaventure*»: *engendrement du poème et mythographie*, 1984, «Voix et Images» IX.2, hiver: 61-73.
- Ottocento, t. 5 di R. Campagnoli (ed.), *Antologia cronologica della letteratura francese*, 1998, Milano, LED.
- Novecento, t. 6 di R. Campagnoli (ed.), *Antologia cronologica della letteratura francese*, 1998, Milano, LED.
- Trivialliteratur, addio! Novità sul fronte del romanzo poliziesco*, 1998, «Studi di letteratura francese» XXIII: 131-150.
- Un uomo abituato al sogno*, 1999, «L'Indice» 6, giugno: 36.
- L'extrême contemporain dans les marges. Trois cas exemplaires*, 2002, in M. Majorano (ed.), *Le goût du roman*, Bari, B.A. Graphis: 103-119.
- Artemis qui es-tu? Quelques propos en guise de conclusion*, 2002, in L. Nissim-A. Preda (ed.), *La cruelle douceur d'Artémis. Il mito di Artemide-Diana nelle lettere francesi*, Milano, Cisalpino: 411-418.
- «*Veleggiare verso Bisanzio...*», 2004, in L. Nissim-S. Riva (eds.), *Sauver Byzance de la barbarie du monde*, Milano, Cisalpino: 429-434.
- Le mythe de Médée, ou de l'altérité barbare. Quelques propos en guise de conclusion*, 2006, in L. Nissim-A. Preda (eds.), *Magia, gelosia, vendetta. Il mito di Medea nelle lettere francesi*, Milano, Cisalpino: 393-398.
- Jacob, ou l'inépuisable vertige oxymorique. Quelques propos en guise de conclusion*, 2010, in L. Nissim-A. Preda (eds.), *La figure de Jacob dans les lettres françaises*, Milano, Cisalpino: 347-352.
- Jean-Baptiste prophète austère, voix de l'annonce, figure de l'artiste*, 2012, in L. Nissim-A. Preda (eds.), *La figure de Jean-Baptiste dans les lettres françaises*, Milano, Cisalpino: 305-310.
- Les lieux de l'Enfer ou de la privation éternelle aux bords du chaos. Quelques mots en guise de conclusion*, 2014, in L. Nissim-A. Preda (eds.), *L'enfer dans les lettres françaises*, Milano, LED: 269-274.

SEMINARI BALMAS

- Le lecture / la lettura di Flaubert*, L. Nissim-A. Preda (eds.), 2000, Milano, Cisalpino.
- La cruelle douceur d'Artémis. Il mito di Artemide-Diana nelle lettere francesi*, 2002, L. Nissim-A. Preda (eds.), Milano, Cisalpino.

- Sauver Byzance de la barbarie du monde*, 2004, L. Nissim-S. Riva (eds.), Milano, Cisalpino.
- Magia, gelosia, vendetta. Il mito di Medea nelle lettere francesi*, 2006, L. Nissim-A. Preda (eds.), Milano, Cisalpino.
- La figure de Jacob dans les lettres françaises*, 2010, L. Nissim-A. Preda (eds.), Milano, Cisalpino.
- La figure de Jean-Baptiste dans les lettres françaises*, 2012, L. Nissim-A. Preda (eds.), Milano, Cisalpino.
- L'enfer dans les lettres françaises*, 2014, L. Nissim-A. Preda (eds.), Milano, LED.

LETTERATURE FRANCOFONE

AFRICA NERA – STUDI GENERALI

- L'incanto del fiume, il tormento della savana. Storia della letteratura del Mali*, 1993, L. Nissim-M. Modenesi-S. Riva, Roma, Bulzoni.
- La Littérature francophone de l'Afrique subsaharienne*, 1995, in Aa.Vv., *Italie-Francophonies*, «Les Cahiers de la Francophonie» 3, novembre: 45-47.
- Un'affascinante Parigi-Dakar: novelle in corsa*, 1996, in Aa.Vv., *Miscellanea in onore di Liano Petroni, Studi e ricerche sulle letterature di lingua francese*, Bologna, CLUEB: 431-440.
- I colori dello spirito*, t. 2, *Africa Occidentale*, L. Nissim (ed.), 2001, Bologna, CLUEB.
- “Il est une eau vive qui jaillit dans l'inconnu”. *Les couleurs de l'esprit dans les littératures de l'Afrique occidentale*, 2001, in L. Nissim (ed.), *I colori dello spirito*. t. 2, *Africa Occidentale*, Bologna, CLUEB: 7-11.
- Le trecce della faraona*, 2002, L. Nissim-M. Modenesi-E. Tibaldi, Milano, Coop Lombardia.
- Les tresses de la pintade*, 2002, «Ponts / Ponti» 2: 131-166.
- Les termites dans la vie quotidienne d'un village au Burkina-Faso*, 2003, L. Nissim-M. Ouédraogo-E. Tibaldi, in E. Motte-Florac-J.M.C. Thomas (eds.), *Les 'insectes' dans la tradition orale: 'Insects' in Oral Literature and Traditions*, Leuven-Paris-Dudley, Peeters: 575-581.
- Narrazioni. I temi delle letterature africane francofone*, 2005, «Golem» 6, luglio, en ligne: www.golemindispensabile.it
- L'écriture de la cruauté dans le roman africain francophone*, 2006, in F. Franchi (ed.), *Le texte cruel*, «Cahiers de Littérature française» III: 93-109.
- “Elle méritait quelques jours de bonheur”. *Scènes de mariage dans les littératures africaines*, 2006, «Ponts / Ponti» 6: 55-73.
- “Siete le dita della stessa mano”. *Solidarietà urbana nelle letterature africane francofone*, 2007, in V. Bini-M. Vitale Ney (eds.), *Tradizioni e modernità in Africa. Forme associative e culture dei luoghi*, Milano, Franco Angeli: 111-122.

- L'exode rural et l'abandon des campagnes: villages fantômes dans quelques romans africains*, 2007, «Plaisance. Rivista quadrimestrale di letteratura francese moderna e contemporanea» II: 117-127.
- Saintetés d'Afrique*, 2009, «Ponts / Ponti» 9: 15-33.
- Africa iperbolica: due casi esemplari*, 2010, in M. Barsi-G. Boccali (eds.), *Funzioni e finzioni dell'iperbole tra scienze e lettere*, Milano, Cisalpino: 255-263.
- Enfants sacrifiés, enfants tués, enfants mangés dans les littératures africaines francophones*, 2012, in S. Dubel-A. Montandon (eds.), *Mythes sacrificiels et ragouïts d'enfants*, Clermont-Ferrand, Presses Universitaires Blaise Pascal: 271-284.
- Syncrétismes d'Afrique*, 2014, in M.B. Collini-P. Auraix-Jonchière (eds.), *Syncrétismes, mythes & littératures*, Clermont-Ferrand, Presses Universitaires Blaise Pascal: 303-322.
- Rubrique** *Fer de lance. Cultures et littératures de l'Afrique francophone*, in «Plaisance. Rivista quadrimestrale di letteratura francese moderna e contemporanea»:
 [Tierno Monénembo, «L'ainé des orphelins»], 2004, «Plaisance. Rivista quadrimestrale di letteratura francese moderna e contemporanea» 2: 115-121.
 [Ahmadou Kourouma, «Allah n'est pas obligé»], 2004, «Plaisance. Rivista quadrimestrale di letteratura francese moderna e contemporanea» 3: 156-166.
 [Ahmadou Kourouma, «En attendant le vote des bêtes sauvages»], 2006, «Plaisance. Rivista quadrimestrale di letteratura francese moderna e contemporanea» 7: 189-198.
 [Léopold Sédar Senghor; Henri Lopes], 2007, «Plaisance. Rivista quadrimestrale di letteratura francese moderna e contemporanea» 10: 145-155.
 [Boubacar Boris Diop, «Le temps de Tamango»; Sembène Ousmane, «Le dernier de l'empire»], 2007, «Plaisance. Rivista quadrimestrale di letteratura francese moderna e contemporanea» 11: 151-159.
 [Boubacar Boris Diop, «Le temps de Tamango»], 2008, «Plaisance. Rivista quadrimestrale di letteratura francese moderna e contemporanea» 13: 137-148.
 [Boubacar Boris Diop, «Les Tambours de la mémoire»], 2008, «Plaisance. Rivista quadrimestrale di letteratura francese moderna e contemporanea» 14: 144-156.
 [Boubacar Boris Diop, «Les traces de la meute»], 2008, «Plaisance. Rivista quadrimestrale di letteratura francese moderna e contemporanea» 15: 123-138.
 [Boubacar Boris Diop, «Le cavalier et son ombre»], 2009, «Plaisance. Rivista quadrimestrale di letteratura francese moderna e contemporanea» 16: 176-186.
 [Boubacar Boris Diop, «Murambi, le livre des ossements»], 2009, «Plaisance. Rivista quadrimestrale di letteratura francese moderna e contemporanea» 17: 193-203.
 [Boubacar Boris Diop, «Kaveena»], 2009, «Plaisance. Rivista quadrimestrale di letteratura francese moderna e contemporanea» 18: 147-157.
 [Boubacar Boris Diop, «Les Petits de la guenon»], 2010, «Plaisance. Rivista quadrimestrale di letteratura francese moderna e contemporanea» 19: 133-154.

AFRICA NERA – AUTORI

Boubacar Boris Diop

- “Ne pas écrire couché”: Boubacar Boris Diop, *l'écrivain tourné vers l'avenir*, 2009, «Altre Modernità / Otras Modernidades / Autres Modernités / Other Modernities» 2.10: 196-206, en ligne: <http://riviste.unimi.it/index.php//Amonline/index>.
- L'écriture de l'oralité: les avatars du patrimoine culturel dans les romans de Boubacar Boris Diop*, 2010, in S. Valenti (ed.), *L'espace francophone, une mosaïque de langues et de cultures*, Aoste, Le Château: 23-35.
- Vivre et écrire dans l'odeur de la mort* («L'Afrique au-delà du miroir» et «Murambi, le livre des ossements» de Boubacar Boris Diop), 2010, «Altre Modernità / Otras Modernidades / Autres Modernités / Other Modernities» 4.10: 200-216, en ligne: <http://riviste.unimi.it/index.php//Amonline/index>.
- Boubacar Boris Diop*, 2010, L. Nissim (ed.), «Interculturel-Francophonies» 18, novembre-décembre.
- Boubacar Boris Diop ou “des mille et une fables de la vie et de la mort”*, 2010, in L. Nissim (ed.), *Boubacar Boris Diop*, «Interculturel-Francophonies» 18, novembre-décembre: 7-22.
- Boubacar Boris Diop, “Aller au cœur du réel”. Entretien*, 2010, in L. Nissim (ed.), *Boubacar Boris Diop*, «Interculturel-Francophonies» 18, novembre-décembre: 23-49.
- Métamorphoses amphibologiques dans «Les traces de la meute» de Boubacar Boris Diop*, 2010, in G. Bosco-M. Pavesio-L. Rescia (eds.), *Contatti passaggi metamorfosi. Studi di letteratura francese e comparata in onore di Daniela Dalla Valle*, Roma, Edizioni di storia e letteratura: 513-525.
- Il teatro nel romanzo: il caso di Boubacar Boris Diop*, 2011, in P. Bosisio (ed.), *Studi sul teatro in Europa. In onore di Mariangela Mazzocchi Doglio*, Roma, Bulzoni: 485-497.
- Réécrire le Mythe* («Les Tambours de la mémoire» de Boubacar Boris Diop), 2013, in M. Marchetti-M.L. Scelfo-C. Rizzo et al. (eds.), *Questions et suggestions. Miscellanea in onore di Maria Teresa Puleio*, Catania, CUECM: 225-239.
- La plus-value de l'inexpliqué: la geste du féticheur des «Petits de la guenon»*, 2014, in A. Rey-P. Brunel-Ph. Desan et al. (eds.), *De l'ordre et de l'aventure, Hommage à Giovanni Dotoli*, Paris, Hermann: 393-400.
- «La solitude du clown». *N'Dogo, Diery Faye, Ali Kaboye, les mendiants-conteurs*, 2014, in B. Camara-O. Ngom (eds.), *Boubacar Boris Diop. Une écriture déroutante*, «GELL (revue du Groupe d'Études Linguistiques et Littéraires, de l'Université de Saint-Louis de Sénégal)» hors-série 1, avril: 159-178.
- Le vent et le creuset ou les ailleurs des «Petits de la Guenon»*, 2014, in N. Qader-S. Bachir Diagne (eds.), *Des mondes et des langues. L'écriture de Boubacar Boris Diop*, Paris, Présence Africaine (Les Cahiers): 119-130.

Ahmadou Kourouma

- Rappresentazione e interpretazione del territorio africano in «Monnè outrages et defies» di Ahmadou Kourouma, 1998, in E. Casti-A. Turco (eds.), *Culture dell'alterità. Il territorio africano e le sue rappresentazioni*, Milano, Unicopli: 425-446.
- 1968-1998: Ahmadou Kourouma, des «Soleils des indépendances» au «Vote des bêtes sauvages», 2001, in P. Samba Diop (ed.), *Littératures francophones: langues et styles*, Paris, L'Harmattan: 49-65.
- Viaggi, frontiere, guerre, repressioni: la storia e la geografia di Ahmadou Kourouma, 2007, in M. Casari-D. Gavinelli (eds.), *La letteratura contemporanea nella didattica della geografia e della storia*, Milano, CUEM: 87-96.

Camara Laye

- «Postfazione», 1983, in C. Laye, *Lo sguardo del Re*, Bologna, Patron: 219-237.
- C. Laye, 1983, *Le Regard du Roi*, trad. in italiano di Liana Nissim, Bologna, Patron.
- «Lo sguardo del Re», 1984, «Vita e Pensiero» 12.LXVII, dicembre: 10-19.
- L'érotisme comme langage. La mystique renversée du «Regard du Roi»*, 1990, in M.T. Puleio (ed.), *Letterature e civiltà nei Paesi africani di lingua francese*, Catania, CUECM: 9-26.

Mandé Alpha Diarra

- Il dilemma tra essere e avere. Santità celeste, infernale follia in «La Nièce de l'Imam» di Mandé Alpha Diarra*, 1999, «Africa, America, Asia, Australia» 22: 175-190.
- La fulgurance d'un étonnant voyageur (sur la dernière nouvelle de Mandé Alpha Diarra)*, 2007, in Aa.Vv., *Enseigner le monde noir, en hommage à Jacques Chevrier*, Paris, Maisonneuve & Larose: 239-258.

Amadou Hampaté Bâ

- «Introduzione», 1988, in A. Hampaté Bâ, *L'interprete Briccone, ovvero lo strano destino di Wangrin*, Roma, Edizioni Lavoro: VII-XIX.
- Le télégraphe, le papier carbone, une torpédo: technologie ou animisme dans «L'étrange destin de Wangrin»?*, 1989, in F. Marcato Falzoni (ed.), *La Deriva delle Francofonie. Animisme et technologie dans la littérature francophone subsaharienne*, Bologna, CLUEB: 99-122.

Moussa Konaté

- Technique du suspense, noyau générateur de l'angoisse dans l'œuvre de Moussa Konaté*, 1993, in G. Bellini-C. Gorlier-S. Zoppi (eds.), *Studi in onore di Giuseppe Bellini, «Africa, America, Asia, Australia»* 15: 163-176.

Konaté Moussa, 2012, in U. Mathis-Moser-B. Mertz-Baumgarten (eds.), *Passages-Ancrages en France – Dictionnaire des écrivains migrants de langue française (1981-2011)*, Paris, Champion: 483-485.

Alain Mabanckou

Le Roman africain du troisième millénaire. Un exemple: Alain Mabanckou ou le miracle de l'écriture, 2005, in G. Dotoli (ed.), *Où va la francophonie au début du troisième millénaire?*, Fasano / Parigi, Schena / Presses de l'Université de la Sorbonne: 199-216.

L'écriture dans l'écriture: les provocations d'Alain Mabanckou, 2007, in F. Bruera-A. Emina-A.P. Mossetto (eds.), *Il progetto della scrittura / Le projet de l'écriture*, Roma, Bulzoni: 311-323.

Yambo Ouloguem

Per una nuova lettura di «Le Devoir de Violence», 1996, in Aa.Vv., "Il n'est nul si beau passe temps que se jouer a sa pensee", *Studi di filologia e letteratura francese in onore di Anna Maria Finoli*, Pisa, ETS: 491-513.

Il 'dovere della violenza'. Storie tormentate nella vita e nell'opera di un grande romanziere maliano, 2003, «Prometeo» 21.83: 70-79.

Moussa Sow

La ville comme altérité. «La Vie sans fin» de Moussa Sow, 2005, in A. Ferraro (ed.), *Altérité et insularité. Relations croisées dans les cultures francophones*, Udine, Forum: 125-132.

Une histoire de rêves: «La vie sans fin» de Moussa Sow, 2007-2008, in P. Samba Diop-S. Komlan Gbanou (eds.), *Écrire l'Afrique aujourd'hui*, «Palabres» VIII, numéro spécial: 207-218.

Altri Autori

Un tema minore della poesia di Senghor, 1981, «Francofonia» 1, autunno: 17-31.

Anatomies douloureuses, anatomies fabuleuses. Considérations sur le roman africain: le cas d'Olympe Bhély-Quenum, 2004, in G. Dotoli (ed.), *Écriture et Anatomie. Médecine, Art, Littérature*, Fasano, Schena: 175-197.

QUÉBEC E CANADA – STUDI GENERALI

L'identità ritrovata. Riflessioni sulla letteratura francofona del Canada, 1994, «Vita e Pensiero» 1.LXXVII, gennaio: 26-41.

Introduzione, 1996, in L. Nissim-C. Ricciardi (eds.), *Parole sull'acqua. Poesie dal Canada anglofono e francofono*, Roma, Empiria: 5-14.

- La géographie comme outil de l'écriture fantastique: «Les Princes» de Jacques Benoît et «La Cité dans l'œuf» de Michel Tremblay*, 1998, in A. Emina (ed.), *Les Mots de la terre. Géographie et Littératures francophones*, Roma, Bulzoni: 187-204.
- Intersections. La narrativa canadese tra storia e geografia*, 1999, L. Nissim-C. Pagetti (eds.), Bologna, Cisalpino.

QUÉBEC E CANADA – AUTORI

Hubert Aquin

- «L'Antiphonaire» d'Hubert Aquin ou l'Altérité problématique, 1987, in Aa.Vv., *La Deriva delle Francofonie. L'Altérité dans la littérature québécoise*, Bologna, CLUEB: 173-209.
- «L'Antiphonaire» di Hubert Aquin o la proliferazione del doppio, 1987, «Africa America Asia Australia, Saggi e ricerche sulle culture extraeuropee» 3: 105-131.
- Exigence de frontières, dépassement des frontières. L'écriture géographique dans «Neige Noire» d'Hubert Aquin*, 1990, in M. Rubboli-F. Farnocchia Petri (eds.), *Canada ieri e oggi 2, Sezione Francofona*, Fasano, Schena: 71-100.
- Les Europes d'Hubert Aquin*, 2000, in J.-P. Dufiet-A. Ferraro (eds.), *L'Europe de la culture québécoise*, Udine, Forum: 37-47.
- “Où est donc ce spectacle?” «Hamlet» e «Neige Noire» tra citazioni, trasposizioni e rimandi intertestuali, 2012-2013, in C. Pagetti-M.C. Cavecchi (eds.), *Shakespeare in the Maze of Contemporary Culture. Shakespeare nei labirinti del contemporaneo, «Stratagemmi»* 24-25, dicembre-marzo: 359-382.
- Medici e farmacisti: sempre coltissimi, sempre colpevoli nei romanzi del quebecchese Hubert Aquin*, 2014, in M. Castellari (ed.), *Formula e Metafora. Figure di scienziati nelle letterature e culture contemporanee*, Milano, LEDizioni (Di/Segni): 135-148.

Jacques Benoît

- La mythologie des origines dans «Jos Carbone» de Jacques Benoît*, 1994, in F. Marcato Falzoni (ed.), *La Deriva delle francofonie. Mythes et mythologies des origines dans la littératures québécoise*, Bologna, CLUEB: 199-221.
- «Préface», 1995, in J. Benoît, *Les Princes*, Montréal, Typo: 7-18.
- Montréal, ville de rêve, ville de cauchemar ou l'urbanisme merveilleux de Jacques Benoît*, 1999, in L. Nissim-C. Pagetti (eds.), *Intersections. La narrativa canadese tra storia e geografia*, Bologna, Cisalpino: 83-118.
- “Somme toute la vie est belle”: quelques notes sur le dernier roman de Jacques Benoît, 2014, in N. Novelli (ed.), *IN/FINI QUÉBEC*, «Plaisance, rivista di lingue e letteratura francese moderna e contemporanea» 32: 137-148.

Roland Giguère

- La scrittura della distruzione e dell'arte in «Forêt vierge folle» di Roland Giguère*, 1982, in Aa.Vv., *Letteratura francofona del Canada*, «Quaderni di Francofonia» 1: 161-172.
- «*M le Maudit*» di Roland Giguère: *analyse structurale et signifiante sémiotique*, 1984, in Aa.Vv., *Actes du Congrès Mondial des Littératures de langue française négro-africaine, nord-africaine et québécoise en Méditerranée: lieu de rencontre de l'art poétique*, Centro di stampa di palazzo Maldura dell'Università di Padova: 585-595.
- Roland Giguère. *Premiers pas vers la «Grande Analogie Perturbatrice»: production du texte dans «L'Oiseau rapace I»*, 1985, in L. Petroni-F. Marcato Falzoni-C. Fratta (eds.), *Letteratura francofona del Canada*, «Quaderni di Francofonia» 3: 159-173.
- Roland Giguère: *la stratification souterraine de l'univers ou la cosmographie de la nuit*, 1990, in F. Marcato Falzoni (ed.), *La Deriva delle Francofonie. Autour de l'univers souterrain dans la littérature québécoise*, Bologna, CLUEB: 157-181.

Gilles Hénault

- G. Hénault, *Segnali per i veggenti, Poesie, 1941-1962*, trad. in italiano di L. Nissim, 1985, Roma, Bulzoni.
- «Introduzione», 1985, in G. Hénault, *Segnali per i veggenti, Poesie, 1941-1962*, 1985, Roma, Bulzoni: 5-19.
- Il Tempo, la Sfinge, gli specchi: «Temps des aurores du temps» di Gilles Hénault*, 1985, «Francofonia» V.9, autunno: 17-28.
- L'Instance de discours chez Gilles Hénault. Dialectique et communication dans «Signaux pour les Voyants»*, 1986, in L. Codignola-R. Luraghi (eds.), *Canada ieri e oggi*, Fasano, Schena: 193-215.

Jacques Ferron

- Les Enfers québécois de Jacques Ferron*, 2001, in «Ponts / Ponti» 1: 11-30.
- Dante et Ferron, visiteurs de la 'cité dolente'*, 2002, in B. Faivre-Duboz-P. Poirier (eds.), *Jacques Ferron: le palimpseste infini*, Outremont, Lanctôt: 331-348.

Altri Autori

- Le Roman québécois ou la hantise théologique. L'exemple de «Kamouraska» d'Anne Hébert*, 1992, in G. Dotoli-S. Zoppi (eds.), *Canada ieri e oggi 3, Sezione Francofonia*, t. 1, Fasano, Schena: 115-144.
- «Noël Audet, romancier québécois», 2000, in N. Audet, *La Mer obligée*, in S. e V. Mark-A. Gentile-G. Camarda (eds.), *Il Canada, l'Italia e il Mare*, Palermo, Quattrosoli: 141-144.
- Du côté de Daniel. Quelques réflexions sur l'image d'un homme tendre*, 2006, in M. Cambron-L. Maillhot (eds.), *André Brochu écrivain*, Montréal, Hurtubise HMH: 109-121.

ALTRI STUDI E CURATELE

- “*Et mon âme s’incline à l’exemple des choses*”. *Il simbolismo belga di Georges Rodenbach*, 1994, in Aa.Vv., *Réalités et perspectives francophones dans une Europe plurilingue*, Atti del XIX Convegno della Suslff, Aosta, Imprimerie Valdôtaine: 187-199.
- Memorie del seminario di Francofonia, Introduzione*, 1996, in Françoise Bayle Petrelli (ed.), *Le parole del sogno nella letteratura francese e francofona moderna*. Sassari, 1 dicembre 1995, Università Statale di Sassari: 4-14.
- Parole sull’acqua. Poesie dal Canada anglofono e francofono*, 1996, L. Nissim-C. Ricciar-di (eds.), Roma, Empiria.
- I Colori di Roma nelle letterature francofone...*, 1998, in L. Norci Cagiano-V. Pompejano Natoli (eds.), *Roma nella letteratura francese del Novecento – Aspetti del francese nel Ventesimo Secolo*, Roma, Aracne: 267-277.
- “*Mais que reste-t-il de Byzance?*”. *Quelques notes sur un poème de Paul Mathieu*, 2004, in L. Nissim-S. Riva (eds.), *Sauver Byzance de la barbarie du monde*, Milano, Cisalpino: 419-428.
- “*Renouer aux pèlerinages interrompus*”. *Itinéraires mythiques dans l’œuvre de Paul Mathieu*, 2007, «Ponts / Ponti» 7: 13-20.
- Les littératures francophones en Italie*, 2007, «Cahiers de l’Association Internationale des études françaises» 59, mai: 69-78.

«*Nous naviguons, ô mes divers / Amis, moi déjà sur la poupe / Vous l'avant fastueux qui coupe / Le flot de foudres et d'hivers*».

Questi versi ci paiono poter felicemente aprire il trittico composto, da più di un centinaio di contributi, in onore di Liana Nissim.

In primo luogo, perché si tratta della seconda strofa di un componimento che Mallarmé ha scelto di chiamare «Toast», brindisi, e nei brindisi si alzano i calici in onore di un festeggiato – per noi, una festeggiata – di grande riguardo. Questi volumi sono, infatti, uno dei tanti modi di brindare per rendere omaggio ad un'insigne francesista da parte del mondo accademico in cui è prestigiosa figura, a livello nazionale e internazionale (come testimoniano anche l'istituzione dei «Seminari Balmas», la fondazione della rivista «Ponti / Ponts», il titolo di «Officier dans l'Ordre des Palmes Académiques» e la Laurea Honoris Causa conferitale dall'Université Blaise Pascal di Clermont-Ferrand).

In secondo luogo, perché il poeta, pur distinguendo due diverse posizioni sulla nave che traducono due momenti di un essere, diversi nel tempo, prima di ogni altra cosa, accomuna tutti in un *Nous*, un collettivo dal quale, proprio come dalla comunità scientifica, non si esce mai, rispetto al quale, se si è ben operato, non è possibile convertirsi (o essere convertiti) in estranei.

Infine, perché nella metafora del viaggio, antica quanto feconda, ben si raffigura anche l'attività dello studioso; del suo fare ricerca, dell'edificare, con la ricerca, *ponti* (come significativamente sottolinea il nome della rivista fondata da Liana) fra mondi diversi, fra culture diverse e, prima di ogni altra cosa, fra persone diverse. Persone che, attraverso lo studio letterario, di cui Liana Nissim è certamente Maestra, viaggiando insieme – magari anche solo per brevi tratti, magari senza nemmeno essere pienamente consci di rotte comuni o condivise –, crescono in umanità, nel loro essere donne e uomini, nel senso più pieno.

Per rendere omaggio a Liana Nissim, le rotte di oltre centoventi donne e uomini di lettere hanno scelto di convergere verso un'area di studio di cui lei è, senza dubbio alcuno, massima esperta. Hanno, quindi, scelto di scrivere di tessuti, abiti, accessori, creando, in tal modo, un'articola-

tissima composizione, fatta di forme, materiali e colori variegati, cuciti insieme da un filo rosso. L'ampio tessuto variopinto che ne risulta vuole essere il dono, speriamo adeguato, per renderle l'onore che crediamo sinceramente le sia dovuto.

Certo, «*Les honneurs déshonorent, le titre dégrade, la fonction abrutit*». Per almeno due volte, nella corrispondenza del gennaio 1879, Flaubert riprende questa sua massima, questi tre assiomi in sequenza folgorante che, come gli amici fanno, la finissima flaubertista che è Liana Nissim conserva da sempre nel suo vastissimo bagaglio culturale e verso i quali non ha mai negato di provare ironica simpatia, se non vera e propria integrale adesione.

Approfittando, allora, di questa condivisione parziale del pessimismo sociale del romanziere con cui ha di certo maggiormente e più frequentemente convissuto, confidiamo nel fatto che crederà alla sincerità e alla franchezza di ciò che diciamo, quando suggeriamo le ragioni profonde del nostro atto d'omaggio che come tale vogliamo sia letto.

I saggi che si srotolano nei tre volumi che li raccolgono sono, senza possibilità di esitazione, tributo da parte di quella comunità scientifica cui alludevamo poco prima e in cui convivono, insieme con Liana, colleghi, allievi, amici.

Una comunità scientifica che ha scelto questa via per esprimere – secondo modi e misure diversi, in accordo con l'individualità di ogni singolo autore – rispetto, stima, riconoscenza, gratitudine e affetto per la studiosa, per la Maestra, per la persona che Liana è; per il suo fare, quindi, ma soprattutto e prima di tutto, per il suo essere.

Marco Modenesi

LA GRÂCE DE MONTRER SON ÂME
DANS LE VÊTEMENT

Scrivere di tessuti, abiti, accessori

STUDI IN ONORE DI LIANA NISSIM

IL VESTITO E LO STILE DEL FILOSOFO

Elio Franzini

UNIVERSITÀ DEGLI STUDI DI MILANO

La servetta tracia, come racconta Platone, ride del filosofo che, per guardare il cielo, cade rovinosamente in una buca: luogo comune che è rimasto del tutto vivo nella storia, dipingendo il filosofo come distratto, trasandato, disattento alle apparenze, alle esteriorità. Il filosofo, dunque, ‘non si veste’, non ha attenzione per tutto ciò che non riguardi le vette irraggiungibili delle verità.

Il corso delle vicende storiche, visto più da vicino, smentirebbe, come è ovvio, questo luogo comune: come per tutti gli altri esseri umani, sono esistiti filosofi trasandati e altri attenti a come si presentavano, ai loro abiti o alle loro parrucche. Il destino dei luoghi comuni, tuttavia, quasi immagine del loro significato mitico, è quello di resistere alla storia, imponendo a essa la forza del proprio permanere al di là delle contingenze. Il filosofo non si interessa alle vesti perché ha il suo *habitus* ed è solo questo che indossa.

Questa affermazione non è priva di conseguenze: per il filosofo, infatti, il ‘vestito’ risulta essere quasi essenziale alla sua stessa identità teorica, al suo lavoro. ‘Cambiare abito’ significa mutare la propria personalità, scegliere una strada, una linea di pensiero, piuttosto che un’altra. Un illustre pensatore del Novecento, Edmund Husserl (che, detto tra parentesi, si vestiva in perfetto stile impiegatizio), lo spiega con parole in cui la metafora dell’abito che si indossa è piuttosto evidente:

L’esperienza come *habitus* è il sedimento degli atti passati nel corso della vita, nei quali si è compiuta una presa di posizione nell’ambito dell’esperienza naturale. Questo *habitus* è essenzialmente condizionato dal modo in cui la personalità, intesa come questa particolare individualità, si lascia motivare dagli atti del

proprio esperire, nonché anche dal modo in cui essa lascia agire su di sé, nel modo della propria accettazione o del rifiuto, le esperienze trasmesse da altri (2005: 83).

L'abito è qui quello di una filosofia dell'esperienza che determina il proprio modo di essere nel mondo, non solo con le sue motivazioni, ma anche nei rapporti sociali con gli altri. L'abito diventa – con un termine che Husserl userà frequentemente – lo 'stile' dei propri atteggiamenti, non soltanto conoscitivi in senso specifico, bensì come capacità espressiva intersoggettiva, come possibilità di avere rapporti con le cose.

Il vestito del filosofo, allora, non è soltanto contingenza e transitorietà. Esistono senza dubbio, in particolare dalla metà dell'Ottocento, interpretazioni che vanno nella classica direzione che vede l'attenzione per il vestito come segno di una moda che è simbolo di apparenza esteriore, se non effimera. È quasi doveroso ricordare Leopardi e il suo «Dialogo tra moda e morte» (1824). Una direzione diversa, su cui si tornerà in chiusura, ma con apparenti analogie, si trova in Baudelaire, in particolare nelle pagine di *Il pittore della vita moderna* (1863). Baudelaire, peraltro, inaugura una tradizione che arricchirà di nuovi accessori l'abito del filosofo.

In un noto saggio del 1885, *La moda*, il filosofo e sociologo tedesco Georg Simmel, vedeva infatti, sulla scia di Baudelaire, la moda come sigillo della modernità. Moda che nasce da un duplice istinto sociale, quasi ossimorico, e senza dubbio conflittuale, cioè da un lato il bisogno di distinguersi e, dall'altro, il desiderio di conformità. Per cui, attraverso la moda, attraverso gli abiti che si indossano, si comprende che

tutta la storia della società si svolge nella lotta, nel compromesso, nelle conciliazioni lentamente conquistate e rapidamente perdute che intervengono fra la fusione con il nostro gruppo e il distinguersene individualmente. Filosoficamente, l'oscillazione della nostra anima tra questi poli può prendere corpo nel contrasto fra la dottrina dell'unità del tutto e il dogma dell'incompatibilità, dell'essere-per-sé di ogni elemento del mondo (Simmel 1998: 12).

Si può dunque concludere, con efficace sintesi, che

la moda è imitazione di un modello dato e appaga il bisogno di appoggio sociale, conduce il singolo sulla via che tutti percorrono, dà un universale che fa del comportamento di ogni singolo un mero esempio. Nondimeno appaga il bisogno di diversità, la tendenza alla differenziazione, al cambiamento, al distinguersi. Se da un lato questo risultato le è possibile con il cambiamento

dei contenuti che caratterizza in modo individuale la moda di oggi nei confronti di quella di ieri e di quella di domani, la ragione fondamentale della sua efficacia è che le mode sono sempre mode di classe, che le mode della classe più elevata si distinguono da quella della classe inferiore e vengono abbandonate nel momento in cui quest'ultima comincia a farle proprie. Così la moda non è altro che una delle tante forme di vita con le quali la tendenza all'uguaglianza sociale e quella alla differenziazione individuale e alla variazione si congiungono in un fare unitario (16-17).

Come si può comprendere, la moda, nella sua essenza filosofica, ha qui un'evidente ricaduta sociale, divenendo un fattore di importante analisi e critica sociologica. L'affermazione dotta di Husserl da cui si è preso avvio, per cui l'abito (filosofico) che si indossa 'fa gruppo', 'fa tendenza', ha una sua validità anche nel costituirsi di un ambiente sociale 'moderno', dal momento che la moda «significa da un lato coesione di quanti si trovano allo stesso livello sociale, unità di una cerchia sociale da essa caratterizzata, dall'altra chiusura di questo gruppo nei confronti dei gradi sociali inferiori e loro caratterizzazione mediante la non appartenenza ad esso» (17).

In un *pastiche* di citazioni a lui caratteristico, Walter Benjamin mette insieme molteplici tradizioni, attente sia a Simmel sia a Baudelaire e Mallarmé, attribuendo alla moda il valore filosofico di anticipare l'evoluzione delle forme. L'arte è spesso capace di cogliere la realtà percepibile con l'anticipo di anni: tuttavia la moda «è in contatto molto più costante e preciso con le cose a venire» e «ogni stagione porta nelle sue ultime creazioni un qualche segnale segreto delle cose future», al punto che «chi imparasse a leggerle, non solo potrebbe conoscere in anticipo qualcosa delle nuove correnti artistiche, ma anche dei nuovi codici, delle guerre, delle rivoluzioni» (Benjamin 1926-40: 68).

Si potrebbe andare avanti piuttosto a lungo su questa scia, fondendo le varie tradizioni con modalità benjaminiana, ribadendo tuttavia, con accenti diversi secondo gli autori, i punti-chiave che già sono apparsi. La moda è considerata come transitorietà, ma anche come annuncio del nuovo, di un flusso sociale che non si interrompe. Al tempo stesso, in virtù di tale contingenza, è vista come il simbolo dei tempi moderni, dove non è più proponibile una visione unitaria delle cose, e il conflitto si impadronisce, come idea dominante dello sviluppo sociale, di un nuovo modello sociale irriducibile a dimensioni uniche.

In questa direzione, se non si sottolinea costantemente la sua duplicità (nel senso di Simmel o di Baudelaire), rischia di essere progressivamente dimenticato – appiattendolo sulla dinamica sociale – il suo aspetto di 'abito', cioè quel carattere che, come la bellezza per Baudelaire, è in realtà

eterno. Se si cambiano gli abiti, se le vesti disegnano specifiche dinamiche culturali ed esprimono i conflitti della modernità, l'*habitus* del filosofo non muta, anche se la storia permette di avere su di esso sempre nuove prospettive. Questo *habitus*, questo permanere di un vestito proprio pur nel mutare delle mode, è ciò che i filosofi (ma non loro soltanto!) chiamano, come già si è accennato, 'stile'. Lo stile, osserva Husserl, è sempre di nuovo una 'formazione di senso', sulla scia di chi, ovvero Goethe, tale 'abito' fonda e definisce, descrivendolo come ciò che «*poggia sui fondamenti più profondi della conoscenza, sull'essenza delle cose per quanto ci è data riconoscerla in figure visibili e tangibili*» (1992: 63, il corsivo è dell'autore).

Lo stile è dunque un modo per cogliere l'essenza di ciò che noi siamo non in modo astratto e artificiale, ma nel nostro rapporto con il mondo, con le cose, con gli ambienti che attraversiamo. Lo stile indica, per usare ancora un'espressione husserliana, una «nuova via» per afferrare quel che si potrebbe chiamare «mondo della vita», che non è soltanto il terreno della vita umana, ma anche del modo con cui essa esplicita questa sua funzione di essere 'terreno'. È peraltro in questo esatto punto, in cui manifesta l'esigenza di un *Grund* concreto e precategoriale, che, pur senza esplicitare la citazione, Husserl ricorda la frase con cui Goethe, nel *Faust*, traduce l'*incipit* del Vangelo di San Giovanni, dove il *logos* che è all'inizio diventa *Azione (Tat)*. L'azione, osserva Husserl, «rende il nostro progetto ancora incerto più determinato, lo rende sempre più chiaro, promuovendone la realizzazione» (1968: 183, par. 44). Accanto all'azione, che è al principio, è però necessaria anche una *riflessione metodica*, così da indagare, in tutti i modi di relatività che per essenza gli ineriscono, il *mondo della vita*, che è «il modo in cui noi viviamo intuitivamente, con le sue realtà, così come si danno, dapprima nella semplice esperienza, e anche nei modi in cui spesso queste realtà diventano oscillanti nella loro validità (oscillanti tra l'essere e l'apparenza)» (*Ibidem*).

Utilizzando ancora una volta il termine goetheano, Husserl chiama appunto 'stile' questa capacità di cogliere il flusso «oscillante» delle variazioni dell'apparire, apparentemente inafferrabile, che è il nostro mondo della vita, in cui si uniscono l'azione e il 'metodo'. Questo non è un orizzonte di spiegazione causale e fattuale, non è «quello di determinare se e che cosa siano realmente le cose, la realtà del mondo» e neppure «che cosa sia realmente il mondo considerato nella sua totalità, ciò che gli inerisce in generale, quali leggi strutturali a priori e quali 'leggi naturali' gli siano proprie» (*Ibidem*). Il tema è invece un altro: è il mondo così come appare alla nostra esperienza, l'unificarsi delle parti che sono rappresentazioni del mondo, che costituiscono interi non per magica fusione, ma in quanto «rappresentazioni che in ogni fase recano in sé un 'senso', e intenzionano qualcosa», connettendosi «in un progressivo arricchimento di senso e in una progressiva formazione di senso» (185, il corsivo è dell'autore)¹.

1 Anche 'formazione' (*Bildung*) è ovviamente termine goetheano.

È seguendo questo 'stile' che si può comprendere come 'gli stili', i vari abiti che si indossano, ne siano soltanto i modi, cioè un progressivo arricchimento di senso del mondo della vita: senza voler spiegare, definire, determinare, ma solo 'esibendo le possibilità esperienziali' delle parti, dei singoli fenomeni, delle singole esperienze, di connettersi in un intero 'dotato di senso'. Warburg sosteneva che l'essere delle immagini consisteva nel 'formare uno stile', che è poi la capacità di esibire delle «sopravvivenze». E definiva come «simbolici» questi stili. È partendo dunque da questa allusiva trama concettuale che la storicità del simbolo – non la sua storia, o il suo ridursi al mutare delle filosofie della storia – si evidenzia fenomenologicamente negli stili che esso incarna. Così, assumere il simbolo nella sua accezione di 'riconciliazione con differenza', segno di un'eccedenza che è più dialogo che opposizione tra le parti, rende possibile che suo tramite si giochi un confronto paradigmatico che ha nell'arte, e nella filosofia dell'arte, il suo orizzonte di interrogazione. Lo stile di cui qui si parla è dunque davvero quello che indica Faust: uno stile in cui è impossibile scindere esperienza e giudizio, conoscenza intuitiva del mondo e sua apprensione categoriale e apofantica. In cui il simbolo si pone come possibilità 'funzionale' e al tempo stesso 'morfogenetica'. Lo stile, e si anticipa qui la conclusione che si vuole raggiungere, è l'unità simbolica e formativa dei molteplici stili, anche là dove essi hanno valore allegorico o manieristico o dove si pongono nella loro singolarità.

È alla ricerca di questo senso stilistico che l'arte, al di là delle condizioni empiriche in cui si manifestano le opere, si presenta come genesi temporale, che offre il senso simbolico della rappresentazione, la varietà e la complessità delle sue trame intenzionali, dei suoi percorsi genetici: è uno 'stile' che, come scrive Maldiney, sorge dalla forza di un evento estetico, da un ritmo temporale «creato nell'Istante stesso, un'impressione familiare riconosciuta» (1973: 6). Il grado specifico che appartiene alla rappresentazione artistica non è quello capace di 'darci' l'oggetto o l'Essere, bensì di condurre noi e il mondo verso il goetheano 'regno delle Madri', cioè in un movimento temporale che è, nelle sue morfologie, «eterno gioco del pensiero eterno» (Goethe 1977: 323). Le rappresentazioni artistiche non sono il lato invisibile dell'Essere, ma enti che esibiscono il possesso degli schemi del visibile, in cui si pone anche il tempo spazio dell'invisibile: l'immagine artistica è una rappresentazione che rende simbolica – che rende «idea estetica», come dirà Kant (1995: 287) – la presenza in tale rappresentazione di uno 'scarto', in virtù del quale lo schema come prodotto dell'immaginazione rivela e insieme nasconde, come afferma Kant, le «determinazioni a priori del tempo secondo regole» (1986: 157). Ma, perché ciò accada, si deve tradurre lo stile nella specificità esemplificativa degli stili, che ne sono le 'forme di vita', ma che non per questo possono esaurire il proprio senso nel loro mero esibirsi frammentario. L'*habitus* del filosofo può dunque indossare molte vesti, ma

per poterlo fare senza perdere la propria identità, dovrà possedere un proprio stile, che sappia attraversare la storia, disegnando in essa l'essenza del mondo della vita.

Un esempio è allora utile per comprendere il percorso: un esempio dove la scelta di uno stile diviene modello di espressione retorica, che può tradursi in differenziate forme stilistiche, in molteplici abiti. Da un lato, cogliere il senso espressivo di una forma partendo da una sua considerazione morfologica è percorso quasi obbligato, in modo tale che si tenti di comprendere il senso di una forma a partire dal suo colore, e dalla scala di valori qualitativi cui questo colore simbolicamente allude sfuggendo alle assolutezze ontologiche. Tuttavia, l'aspetto morfologico, pur essenziale, anche perché permette una sorta di storia dell'arte non solo senza nomi, ma radicata nella genesi intrinseca degli stilemi, indipendente dagli autori che li hanno tradotti in stile costruttivo, non è sufficiente, proprio come non sarebbe sufficiente, per comprendere un ente, considerarlo nella sua staticità formale. Una morfologia corretta va infatti sempre posta nel quadro di una 'morfogenesi', che comprenda cioè il percorso costitutivo della forma. Senza questo substrato, senza il dialogo tra forma e contesto, visibile e invisibile, che in esso si manifesta, l'immagine artistica, o qualunque immagine che ricerchi uno stile, diventerebbe un'immagine come tante, un 'nulla', e non invece una figura mitico-simbolica, che ha in sé il senso della 'matrice'.

L'espressività stilistica dell'immagine simbolica è matrice perché si presenta come possibile: il possibile come lo intende Leibniz, cioè energia spirituale e tensione materica, possibile che è sviluppo, e non staticità della forma. Questo senso di matrice stilistica può essere incarnato, nel linguaggio delle forme, dall'icona o, in tempi più recenti, dalla pittura monocromatica (esempi scelti non a caso: gli abiti acquisiscono quasi sempre, nella storia, un valore iconico; e i colori, con tutta la loro valenza simbolica, sono ciò che caratterizza le 'stagioni' della moda). Per cui, il monocromo-icona rappresenta la morfologia originaria dell'immagine rappresentata: la forma è inseparabile dal colore, e il colore è la qualità originaria di una simbolicità complessa, di cui la forma è il senso visibile / invisibile. Ma il monocromo è anche la possibilità dinamica del pittorico, di cui incarna la morfogenesi: la forma diviene secondo una direzione che, prima degli stili, ovvero delle categorie storico-strutturali del pittorico, cui il pittorico stesso non può venire ridotto, ha nel colore la sua qualità produttiva, una qualità originaria, che si ripropone sempre di nuovo, e che sfugge l'equivoco della rappresentazione, della riconoscibilità, del mimetico, richiedendo una forma di riconoscimento sia empatica sia razionale.

D'altra parte, come è noto, Leon Battista Alberti tende piuttosto a ricondurre il pittorico al 'disegno', attestandone di conseguenza il senso razionale, descrittivo, formale. Il monocromo vuole invece ricordare che il pittorico è colore, ovvero qualità pura del possibile, genesi della forma che precede

le stilizzazioni e che, di conseguenza, affronta la questione dell'informe e dell'irrapresentabile non come contrari dialettici del formale e della rappresentazione, bensì in quanto suoi elementi costitutivi originari, esplicitando i quali la pittura conduce sulle strade della *Gestaltung*, all'interno di una goetheana metamorfosi della forma che è simbolo della metamorfosi stessa del pensiero, della sua radice sensibile, di una forza formativa che fonda la presenza, attestandone sempre di nuovo il senso di possibilità. Il valore simbolico della forma, anche al di là dell'esempio specifico dell'immagine pittorica, è appunto nell'unione, nell'unificazione, della forma matrice dello stile, la possibilità pura del colore, con le molteplicità ekfrastico-retoriche degli stili, cioè delle forme che ne deliniano i contorni.

Il valore simbolico ed espressivo del colore in Goethe è un tentativo di comprendere il simbolo, lo stile, il fenomeno originario, la matrice di un senso espressivo che si esplicita, in polemica con Newton, in eventi non ridicibili a catene causali o spiegazioni meramente concettuali: Steiner, Albers, Kandinsky, Klee, Marc, Wittgenstein, pur con accenti diversi, hanno ripreso la volontà goetheana di rivestire il colore di un significato simbolico, spesso sposandola (o contrapponendola con la teoria del colore romantica di Philip Otto Runge). È significativo che Goethe distingua simbolo e allegoria anche nella sua *Teoria dei colori*: se infatti l'uso simbolico del colore è quello che se ne serve per esaltare la sua azione, un «vero nesso» che subito esprime un significato, l'impiego allegorico «contiene una quota maggiore di casualità e arbitrarietà, direi perfino qualcosa di convenzionale» (Goethe 1979: 214). Il simbolico esprime dunque il senso possibile del colore, ma lo esprime a partire dalla sua realtà empirica, esperienziale, cromatica: non esiste attività simbolica, infatti, «che non si incontri nello stesso tempo con la natura e il mondo, a essi ricongiungendosi» (Troncon 1979: 241).

Tuttavia, la sensibilità simbolica del colore non è soltanto il risultato di un movimento interiore, come sembra credere Kandinsky, bensì soprattutto il legame tra l'occhio e il mondo, che origina un «fenomeno naturale» che si manifesta «attraverso divisione e opposizione, mescolanza e unione, potenziamento e neutralizzazione, trasmissione e distribuzione» (Goethe 1979: 15). Di conseguenza, non si contrappone affatto al disegno, ma, proprio come nelle vesti, ne è il 'necessario completamento'. Il disegno, peraltro, non indica, neppure in Vasari, una forma razionale e intellettualistica, bensì la capacità di oggettivare, di rendere forme variate in stili, i sentimenti possibili che l'arte esprime. La pittura, scrive, «è un piano coperto di campi di colori, in superficie, di tavola o di muro – di tale, intorno a diversi lineamenti, i quali per virtù di buon disegno di linee girate circondano la figura» (Vasari 1986: 58). Anche Leon Battista Alberti, pur ritenendo che i modelli e i metodi della natura che l'arte deve reperire e riprodurre siano riconducibili a espressioni geometriche, matematiche, musicali e corporee, sa che esse «non rivendicano il distacco dalla natura, dall'esperienza e da un

generale orizzonte sapienziale, bensì manifestano la loro origine simbolica e la costante congruenza con i fenomeni percepiti attraverso i sensi» (Panza 1994: 23).

L'unità simbolica di una forma, il suo stile – ed è una prima conclusione possibile – è dunque un insieme di disegno e colore, di linea che circoscrive e di cromaticità che tocca i sensi, di stile-matrice e di stili narrativi, è un 'geroglifico espressivo' (espressione che troviamo in Leonardo, Vico, Bacon e Diderot) da decifrare: una forma retorico-espressiva costituita da parti distinte, che tuttavia, esplicitando il significato possibile che è nei loro nessi, possono costituire sempre nuovi interi.

Se è, come è, unità simbolico-espressiva, che evidenzia i suoi legami con la retorica, la genesi delle forme, dai dipinti alle vesti che indossiamo, non si limita alla sincronicità simbolica dell'istante, ma narra storie, affrontando anche un'altra dimensione del tempo, la diacronicità della narrazione. Le storie devono attirare l'attenzione, convincere un uditorio, commuoverlo ma anche accrescere il suo sapere: ciò può essere fatto attraverso l'*inventio* e la *dispositio*, cioè quelle parti della retorica che costruiscono una struttura, che però deve anche *movere* e *delectare*. Di questa profonda analogia, che è una delle componenti più importanti della teoria dell'arte a partire dal Rinascimento, e che implicitamente connette la razionalità logica della linea disegnata con l'emotività 'qualitativa' del colore, va così sottolineata la capacità di costruzione di una forma che sia 'armonica', cioè in grado di connettere le parti tra loro, ed 'empatica', che esprime cioè un senso affettivo che colpisca l'osservatore. 'Armonia' ed 'empatia' sono essenziali per l'espressione di una forma simbolica: armonia perché, come suggeriva Alberti, vi deve essere *amicitia* tra le parti e «l'organicità dell'opera si specchia in questa sintesi tra valori plastici, effetti chiaroscurali e coloristici» (Panza 1994: 126); empatia in quanto implica una 'simpatia simbolica' che lega il soggetto e la forma secondo trame sia affettive sia conoscitive, sia retoriche sia logiche. Proprio come il disegno e il colore, i due elementi devono comporsi: «la istoria, scrive Vasari, sia piena di cose variate e differenti l'una da l'altra, ma a proposito sempre di quello che si fa e che di mano in mano figura lo artefice» (Vasari 1986: 59). La varietà va composta in un quadro armonico, ed esso deve «dilettare».

Il colore può incarnare la possibilità, corrispondere alla funzione stilistica che la figuratività ha nell'arte retorica; il disegno può rappresentare quel che per la retorica è l'argomentazione, strutturando il percorso narrativo; i ruoli e le funzioni possono anche alternarsi o scambiarsi, secondo modi la cui possibilità è radicata nell'incontro tra la specificità qualitativa della forma e l'occhio dell'osservatore. Ma quel che rimane costante, in tale varietà di modi, è la tendenza del diverso a costituire un'unità (formale e armonica), unità che genera quella forma empatica e simbolica in virtù della quale la forma stilistica stessa viene detta «espressiva». Il simbolo è una 'monade

espressiva', che nel suo essere 'semplice' e 'complessa', 'armonica' e 'lacerata', 'empatica' e 'fonte di conoscenza' tende sempre a una «amicizia» tra le sue parti, che è la 'matrice', lo 'stile' di una tensione costruttiva che ne esplicita, attraverso forme o stili singolari, la costitutiva trama di possibilità.

Il mutare delle 'lingue' in cui tale matrice si esprime – e di cui la storia della moda è utile orizzonte esemplificativo – non modifica il senso del suo linguaggio, di quello stile che ne anima l'intenzione formativa e che ne è la condizione di possibilità. Questa 'intenzione' non è una funzione antropologica o, meglio, la costante antropologica che la anima ne indica il 'valore conoscitivo', cioè l'istanza gnoseologica che guida il tentativo di chiarificare il senso possibile che attraversa la stratificata vita delle forme.

La varietà che qui si esprime non è frammentazione, elogio della rovina o dell'allegoria, esegesi di un'epoca detta 'modernità', bensì, nella metafora viva del pittorico, incontro armonico di forma e forza, di disegno e colore, che costituiscono una 'unità'. La perfezione del passaggio dal possibile al reale si concretizza così nella forma, nello stile che è 'unità nella varietà': formula con cui per molti secoli è definita la bellezza in quanto ente che discende dalla genesi del possibile, cioè da quella armonia universale cui il possibile stesso tende nel suo farsi esistente.

La forma simbolica non è mai una realtà statica, un 'fatto': esprime un possibile che è, come voleva Goethe, 'formativo'. Le piccole percezioni, chiare e confuse, radice estetica del sapere simbolico, rendono tale realtà formale una matrice di possibilità da esplicitare in sempre nuove immagini, senza che il suo senso sia soddisfatto o pacificato da una tra esse soltanto. Ma senza che, al tempo stesso, la confusione si trasformi in oscurità o in elogio della mera apparenza: le monadi simboliche, la varietà degli stili, sono forme che tendono al compimento, all'«amicizia», non tracce oscure e autoreferenziali, bensì occasioni di pensiero, di tensione al compimento di un senso di riunificazione simbolica. È tale fenomenologia a mostrare i limiti di qualsivoglia soluzione empirica od ontologica: lo stile simbolico è un nucleo di possibilità che esprime il proprio senso in molteplici stili, in una varietà di possibili che ne sono, per così dire, le 'piccole percezioni'. Le 'forme', le 'icone' che la storia delle forme presenta non sono dunque enti monumentali, né rovine di un passato immemorabile, bensì 'senso in genesi', 'possibile che si esprime', piccole percezioni che si affacciano, divenendo chiare a fronte di una spontanea intenzionalità formativa e intersoggettiva. Gli stili in cui questa genesi si esprime sono il 'possibile' che è nello stile, nella forma simbolica, che cerca, nella varietà, e nei suoi tormenti, una provvisoria unificazione delle qualità differenti da cui è attraversata la trama delle cose mondane, il nostro comune e condiviso mondo della vita, che a noi si offrono, nella storia, per essere sempre di nuovo decifrate nella loro capacità di produrre, attraverso rappresentazioni finite, senso, espressione, comunicazione.

Si deve allora concludere che, al di là dei luoghi comuni, e dei tentativi filosofici di ridurre l'abito alla contingenza, non comprendendone l'universalità, l'abito è la manifestazione apparente, l'immagine dello stile del nostro essere nel mondo e nelle cose. Tale stile non è una forma statica, bensì è, per riprendere ancora le parole di Goethe, la trasformazione del fenomeno in idea e dell'idea in immagine. È l'unità simbolica dei molteplici stili, che si incarnano in forme. Tali forme – le vesti, l'abbigliamento nella sua generalità – realizzano gli stili, ma vanno sempre poste nel quadro di una morfogenesi dello stile, cioè di un percorso capace di comprenderne la comune 'matrice'.

La moda, di conseguenza, è i 'modi' attraverso i quali tale matrice si articola nella storia, secondo differenti stili narrativi. La moda non è dunque soltanto il simbolo della morte, della contingenza, del carattere effimero del moderno e dei suoi irriducibili conflitti. È invece, come scriveva Baudelaire, il senso di un simbolo, dove la duplicità diviene riunificazione, complessità e ricerca di un senso costruito da parti differenti che sempre si ricercano e si richiamano l'una con l'altra. È la dimostrazione che la bellezza, nelle sue molteplici espressioni, non è qualcosa di unico e assoluto, bensì unisce in sé una matrice stilistica invariabile e un elemento mutevole, che incarna e coniuga nella storia tale matrice. La moda non è il segno dell'effimero, ma il simbolo dell'azione umana sulla natura, di quel suo *habitus* interpretativo ed esperienziale da cui si è preso avvio. Baudelaire afferma che è «un sintomo del gusto dell'ideale, che galleggia nel cervello umano al di sopra di tutto ciò che la vita umana vi accumula di volgare, di terrestre e d'immondo, come una deformazione sublime della natura o meglio come un tentativo inesauribile e ricorrente di riforma della natura» (Baudelaire 1992: 306).

La natura non è qualcosa di statico sempre uguale a se stessa, ma è il nostro 'mondo della vita' e va dunque 'riformata', 'truccata', secondo 'modi' che rappresentano – sempre di nuovo nella storia – l'incontro tra l'eterno e l'effimero. Incontro che rivela anche il rinnovarsi, mantenendo la propria essenza, di quello stile simbolico che è il modo per avvicinare l'idea e l'immagine, una «armonia generale» che può esprimersi «non solo nel gesto e nel movimento delle membra, ma anche nelle mussole, nei veli, negli ampi e cangianti nembi di stoffe» (304). Ciò significa che la moda è «uno dei segni della nobiltà primitiva dell'anima umana» (306): i filosofi, seguendo questo ideale, ovvero indossando il proprio 'abito', possono così trovare, e rinnovare, i loro vestiti.

RIFERIMENTI BIBLIOGRAFICI

- Baudelaire Ch., 1992, *Scritti sull'arte*, Torino, Einaudi, (1863).
- Benjamin W., 1926-40, *I passages di Parigi*, t. 1, Torino, Einaudi.
- Goethe J.W., 1977, *Faust*, t. 1, trad. it. di G.V. Amoretti, Milano, Feltrinelli.
- , 1979, *La teoria dei colori*, R. Troncon (ed.), Milano, Il Saggiatore, (1810).
- , 1992, *Scritti sull'arte e sulla letteratura*, Torino, Bollati Boringhieri, (1789).
- Husserl E., 1968, *La crisi delle scienze europee e la fenomenologia trascendentale*, E. Paci (ed.), trad. it. di E. Filippini, Milano, Il Saggiatore, (1938).
- , 2005, *La filosofia come scienza rigorosa*, trad. it. di C. Sinigaglia, Roma / Bari, Laterza, (1911).
- Kant I., 1986, *Critica della ragion pura*, trad. it. di P. Chiodi, Milano, TEA.
- , 1995, *Critica del Giudizio*, trad. it. A. Bosi, Milano, TEA.
- Maldiney H., 1973, *Regard, parole, espace*, Lausanne, L'âge de l'homme.
- Panza P.L., 1994, *Leon Battista Alberti. Filosofia e teoria dell'arte*, Milano, Guerini.
- Simmel G., 1998, *La moda*, trad. it. di M. Monaldi, Milano, Mondadori, (1895).
- Troncon R., 1979, *Appendice a «Goethe e la filosofia del colore»*, in J.W. Goethe, *La teoria dei colori*, R. Troncon (ed.), Milano, Il Saggiatore.
- Vasari G., 1986, *Le vite de' più eccellenti architetti, pittori et scultori italiani da Cimabue insino a' tempi nostri*, L. Bellosi-A. Rossi (eds.), Torino, Einaudi, (1550-1568).

MONTAIGNE VÊTU DE NOIR: LE STYLE DU GENTILHOMME

Jean Balsamo

UNIVERSITÉ DE REIMS – CHAMPAGNE-ARDENNE

*Mais que les vêtements deviennent fascinants
quand on les considère dans l'ensemble des
qualités qu'ils prêtent à leur possesseur!*

R. Musil, *L'homme sans qualités*

Montaigne a consacré un chapitre de ses *Essais* à «l'usage de se vestir» (Montaigne 2007: 230-233)¹. Son objet, tout futile qu'il peut paraître, trouve sa place légitime dans un livre que son auteur concevait, du moins dans un premier temps, comme un grand catalogue dans lequel il enregistrerait les mœurs et les usages des différentes nations. Sans trop s'éloigner de son cabinet, par la magie de ses lectures, il pouvait prendre plaisir à contempler leur diversité et leur variété, comme il pouvait réfléchir sur la relativité d'une condition humaine qu'il découvrait tout autre qu'uniforme. Le vêtement à cet égard constituait un exemple privilégié, et la proposition de ce chapitre, liée à son premier dessein, ne semble pas avoir été différente de cette volonté d'inventaire.

Inséré dans une suite de chapitres courts (I, xxxii-xxxviii)², le développement consacré au vêtement est présenté par son auteur comme un prolongement, un *excursus* du chapitre «Des Cannibales» (I, xxx), appelé par une considération contingente: la saison et le temps qu'il faisait au moment de la rédaction («cette saison frilleuse»: I, xxxv, 230). Par association d'idées, Montaigne développe une réflexion en forme de conversation avec

¹ Sur ce chapitre, voir Lestringant (2011).

² Le chapitre, numéroté I, xxxvi dans les éditions publiées du vivant de Montaigne, est numéroté I, xxxv dans l'édition posthume à la suite du déplacement du chapitre I, xiv.

soi-même, en revenant sur un détail de la description des Indiens du Brésil, qu'il formule sur un mode problématique: alors qu'il éprouve lui-même les rigueurs de l'hiver péricourdin, il en vient à se demander si la nudité des Indiens, qui «ne portent point de haut de chausses» (I, xxx, 221), est liée au climat, ou si elle correspond à l'état originel de l'homme dont ils seraient les derniers témoins. À la suite d'un raisonnement elliptique, en forme de syllogisme partiellement développé et d'une distinction entre lois de nature et lois humaines, sa réponse se donne comme celle d'une personne «d'entendement» (I, xxxv, 230), sur un mode déductif; elle est fondée sur l'autorité de la parole divine, une sentence de l'Ecclésiaste adaptée de la version de Castellion, qui confirme la perfection de la création: l'homme, dans sa nudité originelle, était suffisamment couvert pour se défendre contre «l'injure du temps» (I, xxxv, 231). La nudité du Cannibale n'est donc pas un défaut, elle correspond bien à l'état originel, et par conséquent, comme la nature, une nature par définition parfaite, avait doté l'homme de tout ce qu'il lui fallait, le vêtement ressortit à l'art, à la culture, pensés en termes d'altération, selon une orientation déterminante dans les *Essais*; il n'est pas lié au climat mais à un usage social, à une coutume. Alors qu'il a oublié ses dispositions naturelles, l'homme a inventé des «moyens empruntés» (*Ibidem*) dont il doit justifier l'usage par un prétexte: se prémunir contre le froid. En un mouvement inverse, en réfutant l'argument du climat qui sert habituellement à donner sa raison au vêtement, Montaigne confirme sur un mode inductif le rôle de la coutume: d'une part, certains peuples restent nus alors qu'ils sont situés sous «mesme ciel que le nostre» (*Ibidem*); d'autre part, ceux qui portent des vêtements ne sont pas entièrement et également couverts, il exhibent certaines parties dénudées bien qu'elles soient les plus délicates et les plus vulnérables, et que c'est elles, plus que les autres, qui demanderaient à être protégées: le visage ou la poitrine. La confirmation de cet argument s'impose grâce à une démonstration par l'absurde: si nous avions vraiment été destinés par la nature à porter des vêtements, celle-ci aurait distingué les parties destinées à être couvertes des autres par une différente qualité de peau, plus résistante.

L'argumentation de Montaigne développe ce qui peut apparaître comme un paradoxe. Ce mode badin, renforcé par un lexique fortement connoté («cotillons et greguesques»: *Ibidem*)³, n'est pas celui d'une démonstration savante, il caractérise la libre conversation de Montaigne avec soi-même, c'est aussi la condition d'une conversation civile par écrit avec le diligent lecteur – ou du moins la fiction d'une conversation –, qui joue du sérieux scolaire du raisonnement, des citations, des exemples et des allégations en

3 Les deux termes n'ont qu'une occurrence dans *Les Essais*. La valeur péjorative du premier est confirmée par une correction qui modifie en *cotte* une première rédaction (Montaigne 2007: I, xxiii, 103, variante EB); le second terme désigne des chausses sans braguettes, dites «chausses à la greguesques ou à la gargesque».

les tempérant par l'esprit, afin de permettre à l'homme d'entendement de n'apparaître pas trop pédant. Suivent ainsi, dans une même tonalité facétieuse, deux exemples destinés à mettre en évidence que le fait de se couvrir n'est qu'une question d'habitude. Ils sont développés en forme de brefs devis qui offrent la ressource rhétorique du 'sel' de bons mots: le gueux en chemise et le fou de la cour du duc de Florence, à la suite desquels Montaigne peut ajouter plus sérieusement une suite d'exemples historiques évoquant la résistance aux intempéries, amplifiés par deux vers latins de Silicus Italicus, ainsi que par l'exemple contemporain du roi de Pologne qui «ne porte jamais gands» (I, xxxv, 232), alors qu'il règne sur une région froide. Dans sa première rédaction, l'argumentation se concluait sur cet exemple, et le bref chapitre lui-même s'achevait sur une digression, une «autre pièce» (*Ibidem*), prolongeant le thème climatique: dans ses *Mémoires*, Martin du Bellay rapporte qu'au cours d'une campagne militaire, le froid fut tel que le vin des soldats gela et dut être coupé à la hache pour être distribué; Montaigne cite cette anecdote et la rapproche de deux vers des *Tristia* d'Ovide, qui décrivent en termes analogues un froid pétrifiant.

Cette digression n'est pas entièrement arbitraire. Alors même qu'il avait réfuté le lien de cause à effet entre le climat et l'usage de se vêtir, Montaigne prend soin de justifier le lien subtil qui unit la question du vêtement et l'évocation du froid extrême, par un nouveau trait d'esprit, une métaphore *stricto sensu*: «Et puis que nous sommes sur le froid, et François accoustumez à nous biguarrer» (*Ibidem*). De même que l'argument climatique avait permis l'anecdote du froid extrême, l'argument de l'usage vestimentaire justifie la digression comme un élément contribuant à donner son caractère propre à un texte en prose française, selon l'usage des Français qui ont accoutumé de revêtir des vêtements 'bigarrés'. La 'bigarrure', combinaison de pièces et de couleurs, est le caractère vestimentaire national et un trait de style propre à l'auteur ou que celui-ci doit mettre en œuvre pour s'adresser de façon pertinente à des lecteurs français, en combinant les pièces diverses, les 'couleurs' du discours et en mêlant les tons. À la même époque, dans le chapitre «De l'Amitié», Montaigne avait déjà évoqué ses *Essais* comme des «crottesques et corps monstrueux, rapiecez de divers membres» (I, xxvii, 189). Dans un autre chapitre, «De ne contrefaire le malade», il évoquait en ces mêmes termes le mode de composition par digressions à partir d'un élément de l'argumentation initiale: «Mais alongeons ce chapitre et le bigarrons d'une autre pièce, à propos de la cécité» (II, xxvi, 726). Plus tard, dans «De la vanité», Montaigne allait justifier une autre digression («farcissure») par un rapprochement avec la «fantastique bigarrure» (III, ix, 1040) d'un dialogue de Platon.

Le court chapitre «De l'usage de se vestir» a été largement amplifié pour la grande édition parisienne de 1588 qui consacrait véritablement Montaigne comme auteur. Celui-ci porta ensuite plusieurs ajouts sur l'exemplaire de Bordeaux, et il retoucha encore son texte jusque sur la dernière mise au

net, qui servit à établir l'édition posthume⁴. Ces rédactions contribuèrent à modifier profondément la portée du petit paradoxe initial. Outre des corrections de détail d'ordre stylistique⁵, Montaigne amplifia le catalogue des usages vestimentaires ou liés au vêtement, comme il enrichit les anecdotes en relation au froid par une série d'exemples variés, tirés d'auteurs anciens et modernes. Dans l'édition de 1588, entre l'exemple du roi de Pologne et la digression, il inséra une allégation de Varron concernant l'usage de se découvrir durant les cérémonies religieuses, et à la suite de la citation d'Ovide, l'exemple du lieutenant de Mithridate remportant deux batailles sur le Palus Méotide et celui du roi de Mexico, qui changeait « quatre fois par jour d'accoustrements » (I, xxxv, 233). Dans ses dernières rédactions, il évoqua l'exemple des Turcs qui « vont nus par dévotion » (I, xxxv, 231), doubla l'exemple de Massinissa par celui de l'empereur Sévère, introduisit une allégation d'Hérodote sur le lien entre la dureté du crâne et le fait de ne pas porter de couvre-chef, le témoignage d'un Vénitien sur les pieds nus des habitants du Pérou, un apophtegme de Platon, et, pour la question du froid, prolongea l'exemple de la bataille du Palus Méotide par l'exemple d'une bataille entre Romains et Carthaginois et celui de la retraite des Grecs, selon un processus d'amplification par accumulation d'exemples sur un même thème. Cette manière d'accumuler les exemples, que la critique a souvent considérée comme « scolaire » et comme une caractéristique des premiers chapitres, apparaît en fait comme une constante de l'écriture de Montaigne, jusque dans les dernières rédactions. Leur aspect pédant est corrigé par la nature paradoxale et donc plaisante de certains d'entre eux; Montaigne le souligne à propos de l'apophtegme de Platon (« Platon conseille merveilleusement »: I, xxxv, 232): ses *Essais* ne sont pas une simple compilation, les exemples prennent sens dans une argumentation critique.

Dans leur diversité apparente, ces exemples et ces allégations sont unis par de subtiles relations. L'exemple du roi de Mexico, tiré de Lopez de Gomara, est introduit par Montaigne pour clore son chapitre dont il confortait la cohérence argumentative, en revenant sur « le sujet de vestir » (I, xxxv, 233). Mais cet exemple et celui des Péruviens, tirés de relations de voyage en Amérique, servent aussi d'antithèse à la référence initiale à la nudité de l'Indien du Brésil, et ils contribuent à renforcer l'argument de la diversité des usages « sous même ciel » (I, xxxv, 231). Certains de ces exemples enfin contribuent à préciser le dessein du chapitre, en l'ordonnant autour d'une problématique militaire (quels sont les effets du froid sur les troupes au combat, comment prémunir les soldats contre les conditions climatiques). Celle-ci confirme le dessein du livre dans son ensemble, comme une suite de discours militaires, de même qu'elle renforce le lien avec ses lecteurs, des gen-

4 Sur ces phases de rédaction, et la préparation de l'édition posthume, voir Balsamo (2012b).

5 On trouvera l'ensemble des variantes du chapitre dans Montaigne (2007: 1434-1436).

tilshommes lettrés, auxquels s'adresse Montaigne, un autre gentilhomme lettré également curieux de questions militaires.

D'autres ajouts constituent ce que l'on pourra appeler le discours personnel des *Essais*. Celui-ci, simplement esquissé dans la rédaction initiale, est un élément essentiel de la communication que Montaigne entretient avec son lecteur. Tel quel, il est très différent dans ses formes et ses intentions de l'anachronique «peinture du moi», de nature psychologique, de l'introspection narcissique et complaisante conçue comme une fin en soi, évoquée par la critique depuis le début du XX^e siècle. À côté des exemples tirés de ses lectures, et touchant un domaine plus précis que ce que recouvrait le «nous» général de la première rédaction, Montaigne insère son exemple particulier dans le catalogue des usages qu'il rassemble, celui d'un gentilhomme français, élargi à son entourage familial ou public. Plus que les autres exemples, la représentation que Montaigne donne de soi-même lui permet d'approfondir son analyse et de mettre en lumière les enjeux sociaux du vêtement, en tant qu'ils sont des effets de la coutume. Cette représentation personnelle se fait par trois traits, en deux rédactions distinctes, deux d'entre elles publiées en 1588, la troisième dans l'édition posthume.

Le premier trait est inséré entre l'exemple du roi de Pologne et l'allégation de Varron, sans lien apparent avec son contexte:

Comme je ne puis souffrir d'aller desboutonné et destaché, les
laboureurs de mon voisinage, se sentiroient entravez de l'estre.
(I, xxxv, 232)

Cette représentation prend la forme d'une maxime, concentrant dans sa simplicité apparente des figures et des moyens rhétoriques complexes. Elle repose sur une double opposition. La première, la plus évidente, est exprimée par le mouvement même de la maxime et l'antithèse entre Montaigne et les paysans de sa région: ce qui semble privation et relâchement au premier serait vécu comme une contrainte par les seconds; le premier non seulement est vêtu, mais il ne conçoit de porter le vêtement que dans toute sa rigueur, alors que les seconds le portent relâché. Cette représentation des paysans est topique dans la poésie champêtre de l'époque, qui évoque les moissons, le travail de la «gaye troupe [...] / Qui en chemise le blé coupe» (Peletier du Mans 1547: 66, vv. 25 et 27) et le «vanneur my-nud» (Ronsard 2009: 159, v. 853). La quasi-nudité du paysan n'est pas dénuement ou privation, mais adaptation à l'effort et à la chaleur. Sous le même climat, au même moment, Montaigne boutonné jusqu'au cou accompagne des paysans nus ou presque. Cette opposition est plus pertinente que celle qui distingue l'Indien et l'Européen. Elle s'inscrit dans l'argumentation initiale qu'elle renforce par son évidence sans recours à l'exotisme. Dans des conditions égales, l'usage de se vêtir ressortit bien à des raisons liées à l'activité et au

statut, à des fonctions sociales: d'un côté le labeur des paysans en plein soleil, de l'autre l'exercice de l'autorité mais aussi le loisir du gentilhomme. Cette opposition entre la nudité et le vêtement prend sens également en relation à l'avis 'au lecteur', qu'elle corrige. Montaigne évoquait avec humour le désir qu'il aurait eu de se peindre «tout entier et tout nud» s'il avait vécu «parmy ces nations qu'on dit vivre encore souz la douce liberté des premières loix de nature» (Montaigne 2007: «Au lecteur», 27). Il évoquait cette nudité mythique, opposée à la réalité des usages de son temps, pour annoncer que dans son livre il avait le dessein de se montrer en sa «façon simple, naturelle et ordinaire» (*Ibidem*). Dans le chapitre «De l'usage de se vestir», Montaigne évoque à nouveau la nudité des Indiens, et l'on pourrait penser qu'il en éprouvait le désir ou la nostalgie, comme celle d'une véritable innocence, s'il n'avait pris soin de rappeler la réalité de la nudité chez lui, en Gascogne et sa connotation laborieuse, liée au travail des champs, une nudité liée à la culture et à l'artifice, mais surtout une nudité sociale. Le troisième ajout personnel éloigne définitivement Montaigne de l'Indien nu en rapprochant de celui-ci le paysan:

Entre ma façon d'estre vestu, et celle du païsan de mon païs, je trouve bien plus de distance, qu'il n'y a de sa façon, à celle d'un homme, qui n'est vestu que de sa peau. (I, xxxv, 231)

La vérité de sa propre représentation ne saurait être pour Montaigne celle de la nudité, qui renvoie non pas à l'homme naturel, mais à l'homme de condition inférieure. Ce sera au contraire celle de son vêtement de tous les jours, qu'il porte «sans estude et artifice» («Au lecteur», 27), sans pour autant être «desboutonné et destaché» (I, xxxv, 232).

La seconde opposition est implicite. Elle s'exerce en Montaigne lui-même, un Montaigne toujours vêtu, mais chez qui pourraient s'opposer ou se sont opposées deux manières possibles de porter le vêtement et le même vêtement, une manière stricte et une manière relâchée (déboutonnée et détachée), qu'il dit ne pas, ne plus pouvoir souffrir. Cette opposition le conduit à définir sa préférence pour la première, qui se conforte en une *tenuë*, à la fois manière d'être vêtu, manière de se tenir, manière de se bien tenir, manière de paraître en société, un *habitus*, un habit. Sa revendication de sincérité est d'autant moins contradictoire avec l'exigence de tenue, que celle-ci a été assimilée par lui au point de devenir sa «forme naïve» («Au lecteur», 27), une seconde nature, qu'il peut légitimement exhiber.

Tout comme l'évocation de la bigarrure, ces considérations vestimentaires personnelles ne sont pas sans un rapport, au moins allusif, avec la réflexion de Montaigne sur l'écriture même des *Essais*. Si l'adjectif «desboutonné», un hapax dans les *Essais*, n'a pas d'équivalent latin et renvoie bien à la modernité vestimentaire, «destaché» est riche de sens métaphoriques

en dépit d'une même rareté d'emploi. Avec son contraire, implicite dans la phrase de Montaigne, il correspond à l'opposition *solutus / strictus*, qui désigne deux formes antinomiques de la tenue du vêtement, mais aussi du discours, en l'occurrence la prose et la poésie, de même qu'il sert à exprimer toutes les possibilités du discours aisé et facile, dégagé des structures rythmiques, jusqu'à l'idéal cicéronien d'une prose d'art réunissant comme en un oxymore deux caractères contraires: «*numerus quidam astrictus et solutus*» (*De oratore*, III, 175). Or dans le chapitre «De l'institution des enfans», dans un passage rédigé au même moment et publié comme celui-ci dans l'édition de 1588, Montaigne évoquait la manière relâchée (*soluta*) dont il portait son vêtement dans sa jeunesse:

J'ai volontiers imité cette desbauche qui se voit en nostre jeunesse, au port de leurs vestemens [de laisser pendre son reistre, de porter sa cape en escharpe et un bas, 1588]. Un manteau en escharpe, la cape sur une espaule, un bas mal tendu, qui représente une fierté desdaigneuse de ces paremens estrangers, et nonchallante de l'art. (Montaigne 2007: I, xxv, 178 et 1405 variante *m*)

Pour le lecteur attentif aux liaisons dans les *Essais*, Montaigne met en relation deux âges de sa vie, deux manières de s'habiller, deux manières de porter le vêtement. Mais cette évocation vestimentaire de la jeunesse est aussi, dans son contexte, une métaphore «mieux employée en la forme du parler» (*Ibidem*), qui sert à illustrer en une formule jamais reniée sa conception du style naturel, cette *negligentia diligens* qui caractérise son art, un art caché, fondé en apparence sur un ordre négligé (*ordo neglectus*)⁶. La question est de savoir si l'opposition entre deux âges et deux manières de se vêtir, ou plus exactement de se tenir dans le vêtement, ainsi déplacée sur le plan du style, correspond à deux âges stylistiques, caractérisés non pas par deux styles différents dans la mesure où Montaigne revendique l'unité de sa manière, mais par deux manières de comprendre le style personnel, en étroite relation au couple *strictus / solutus*. L'évolution des *Essais*, en apparence du moins, suivrait plutôt le mouvement inverse, allant vers plus de relâchement au fil des ajouts, des digressions et des modifications. Par cette opposition, Montaigne cherche en fait à formuler un autre rapport entre lui-même et son style, en même temps qu'une évolution de sa conception du naturel et de l'art. La désinvolture affichée, ostentatoire, du vêtement de la jeunesse, cherche à qualifier le style ostentatoirement naturel des *Essais* et son art caché. La rigueur du vêtement strict de l'homme mûr comblé d'honneurs et de responsabilités correspond sur le plan stylistique à un effort accru de resserrement, de liens, de cohérence, à l'attention portée à la contex-

6 Sur cette conception, voir Friedrich (1968: 350).

ture, rendus nécessaires par l'amplification même du livre et le risque de bigarrure lié à la multiplication des digressions⁷. Cette rigueur passée en naturel ne cache pas moins l'art et ses procédés qu'une désinvolture visible, comme elle cache la désinvolture elle-même en un art supérieur.

Le second trait vestimentaire concernant le vêtement de Montaigne consiste en une phrase entre parenthèses ajoutée après la formule justifiant la digression destinée à satisfaire à une esthétique française de la bigarrure:

Et François accoustumez à nous bigarrer, (non pas moy, car je ne m'habille guiere que de noir ou de blanc, à l'imitation de mon père) [...]. (I, xxxv, 232)

La précision qu'introduit Montaigne a ici valeur d'une correction, une épánorthose. Elle porte sur le vêtement bigarré, dont Montaigne cherche à se distinguer. Il oppose ainsi celui qu'il porte habituellement, ou plus exactement la teinte de ce vêtement, de couleur unie, noir ou blanc, à celui des autres gentilshommes français, pour mettre en exergue un mode personnel de se vêtir qui le distingue de l'usage national: d'un côté la coutume et le costume français, de l'autre un *habitus* montaignien (qui peut souffrir des exceptions, ainsi que le suggère la modalisation *guière*: allusion probable au vêtement d'apparat et à l'habit officiel du maire, un manteau rouge). Mais cet *habitus* est plus qu'une simple habitude, il résulte d'un choix conscient et affiché. Le vêtement que Montaigne arbore dans la représentation «simple, naturelle et ordinaire» qu'il donne de soi correspond probablement à la réalité quotidienne d'un usage que pouvaient attester ses familiers, en particulier ceux à qui il destinait ses *Essais*. Il correspond de surcroît à certains des portraits peints qui passent avec quelque vraisemblance pour représenter Montaigne: à côté de portraits d'apparat, le portrait en costume blanc par Quesnel et, plus sûr encore, un portrait en noir, avec le collier de l'ordre de Saint-Michel⁸. Ce vêtement renvoie ainsi à un référent identifiable chez l'écrivain. Mais il correspond aussi, au moins pour l'une de ses teintes, le noir, et dans ce qui pour nous peut apparaître comme sa banalité, à l'usage courant qui s'est imposé en Europe depuis un demi-siècle, et qu'on ne saurait, pour ce qui concerne la France, rattacher ni à la prépondérance d'un modèle espagnol ni à une forme d'austérité calviniste⁹. Le fait que Montaigne se serve de ce vêtement pour désigner la singularité de son propre «usage de se vestir» désigne celui-ci comme un vêtement codé, riche de références parfois contradictoires ou paradoxales, portant un ensemble de connotations et d'intentions destinées à offrir une représentation symbolique et non pas simplement une touche supplémentaire à un portrait sur le vif.

7 Sur cette question, voir Goyet (2014).

8 Voir Desan (2007: notes 10 et 11).

9 Sur la diffusion européenne du vêtement noir, voir Quondam (2007).

Cette représentation, dans ce passage, repose à la fois sur la teinte du vêtement et le lien qui, par ce vêtement et par cette teinte, unit Montaigne à son père, une relation d'imitation et d'émulation. Cette brève parenthèse comme telle s'inscrit en effet dans le cadre plus général tout au long des *Essais* d'une évocation du père de l'écrivain, Pierre Eyquem, dont la figure, retouchée jusque dans les derniers ajouts, apparaît, avec celle de l'écrivain dont elle est complémentaire, et bien plus que celle de La Boétie, comme la figure centrale du livre, conçu comme un véritable mémorial paternel et familial, destiné à établir et à confirmer la dimension aristocratique du lignage¹⁰. Dans le chapitre «De l'Yvrognerie», en un ajout tardif, contemporain de la parenthèse sur le vêtement, Montaigne allait longuement développer le portrait physique et moral de son père, en forme d'éloge. L'«usage de se vestir» de celui-ci, était comme le reflet de ses qualités sociales et morales:

Le port, il l'avait d'une gravité douce, humble et très modeste. Singulier soing de l'honnesteté et decence de sa personne, et de ses habits, soit à pied, soit à cheval. (Montaigne 2007: II, 11, 362-363)

Le soin du vêtement répond au souci de «l'honnesteté et decence» de la personne tout entière et contribue à la tenue, au port, qui conjuguent gravité, douceur, humilité, modestie. Ces qualités mises en évidence sont surprenantes: elles qualifieraient un homme de robe, voire un clerc, si la précision «soit à cheval» ne rappelait que cette tenue austère et modeste était celle d'un gentilhomme, dont la suite du passage rappelle le tempérament et la carrière, celle d'un homme de guerre, rompu aux affaires publiques, et d'un homme du monde engagé dans toutes les formes de la conversation civile et de la séduction. Cet habit et ce port sont le résultat d'un double effort: la maîtrise du débraillé, le contrôle de l'ostentation, pour donner de soi une image toute de retenue, pour mettre en évidence des qualités qui prennent tout leur sens dans la relation avec autrui. La référence au père permet à Montaigne de qualifier son propre vêtement dans sa banalité même et dans sa réduction à deux teintes unies; son vêtement est porteur des mêmes qualités et il a une même portée sociale et éthique: c'est la tenue d'un gentilhomme honnête. Montaigne la porte et surtout il dit qu'il la porte, à la fois pour se représenter, inscrit dans une lignée, tel qu'il se vêt habituellement, et pour se distinguer d'une autre manière de se vêtir et de se tenir, celle des Français bigarrés; contre la distinction ostentatoire qui joue de l'ornement coloré pour trancher sur l'uniformité, il assume une distinction paradoxale, celle de la gravité, de la modestie et du soin, pour trancher sur la bigarrure et ce qu'elle recouvre.

¹⁰ Balsamo (2012a).

L'opposition entre le vêtement noir de Montaigne – vêtement du père imité par le fils –, et le vêtement bigarré constitue probablement une subtile variation sur un 'lieu' du discours satirique dirigé contre le courtisan français, réactualisé dans les années 1580 par une vigoureuse polémique contre le luxe vestimentaire des Mignons de la cour de Henri III¹¹. Toutefois, la satire dénonce l'extravagance de ceux-ci, la profusion et la richesse de la parure, ainsi que des formes vestimentaires, «chemises à grands godrons» ou «collet renversé à l'italienne» qu'évoque Pierre de L'Estoile¹²; elle ne porte pas vraiment sur la couleur ni le mélanges des couleurs. La bigarrure est un défaut, elle constitue bien un trait satirique, mais dans un sens métaphorique, et dans le cadre d'une typologie des nations et de leurs caractères. À côté de son emploi pour désigner la digression, Montaigne, en filant la métaphore vestimentaire dans le chapitre «Nous ne goustons rien de pur», par un ajout contemporain à celui-ci, donne à ce terme sa portée morale: «l'homme en tout et par tout, n'est que rappiessement et bigarrure» (Montaigne 2007: II, XX, 712)¹³. La bigarrure illustre la fragilité de la condition humaine: l'homme est fait de pièces rapportées, mal cousues ensemble, son caractère, ses pensées, ses actions manquent d'unité, de cohérence, de constance. Ce défaut caractérise certains hommes ou certaines nations plus que d'autres, indisciplinés, excessifs, futiles, inconstants. Les Français, à l'époque des guerres civiles, si éloignés de «l'innocence Spartaine» (III, IX, 1039), apparaissaient à Montaigne particulièrement bigarrés, dans leurs vêtements, leurs mœurs comme en matière de foi¹⁴. Le vêtement uni de Montaigne, noir ou blanc, est un manifeste, il sert à le distinguer de ses compatriotes et de leurs vices.

Inscrite dans son temps, au moment le plus dramatique des troubles qui déchiraient la France, servant à une représentation de Montaigne qui contribuait à l'*éthos* de son discours, l'argumentation consacrée aux «usages de se vestir» définit le vêtement du gentilhomme honnête. Celui-ci est le résultat d'un choix, qui permet à celui qui le porte de se distinguer en termes sociaux du peuple, et en termes moraux d'une noblesse indisciplinée. À bien des égards elle apparaît aussi, tant dans ses implications en matière de mœurs que dans une réflexion stylistique, comme une subtile variation française sur quelques suggestions du *Courtisan* de Baldassare Castiglione, le grand modèle littéraire italien avec lequel Montaigne entretenait un dialogue fécond et auquel il était revenu de façon attentive au cours de la dernière phase de rédaction et de correction de son livre¹⁵. Outre la mise

11 Voir Ceccarelli Pellegrino (2002); Boucher (2006).

12 L'Estoile (1943: 85); le terme de *bigarrure* n'est pas employé dans les pamphlets contre les Mignons recueillis par l'auteur.

13 Friedrich (1968: 352). Montaigne emploie le verbe *bigarrer* (3 occurrences) et l'adjectif (6 occurrences). Le substantif est rare (2 occurrences) et d'un emploi plus tardif.

14 On trouvera l'expression «foy bigarrée» dans un pamphlet rapporté par Pierre de L'Estoile (1943: 43).

15 Voir Villey (1933: 102-103); Friedrich (1968: 174-175 et 350).

en œuvre d'une forme de conversation plaisante, reposant sur l'esprit et la pratique de la digression que théorise Castiglione, Montaigne propose, avec l'anecdote du vin gelé, une imitation de l'anecdote des paroles gelées (II, LV)¹⁶, auxquelles une commune référence polonaise sert d'intertexte. De façon plus déterminante encore, la représentation du gentilhomme vêtu de noir renvoie précisément à la réponse donnée à la question posée par Julien de Médicis dans le chapitre xxvi du livre II, sur la manière dont doit se vêtir le courtisan, dans un contexte de diversité vestimentaire (les anciens usages régionaux des cours italiennes) et de concurrence entre des modèles étrangers, français et espagnol. Federico Fregoso établissait une forme parfaite, à italienne, et il célébrait le noir, expression de la gravité, de la modestie et du sérieux dans le vêtement ordinaire, réservant les couleurs aux habits de fête et de parade: «però parmi che maggior grazia abbia nei vestimenti il color nero, che alcun altro» (Castiglione 1972: 133). À la teinte s'ajoutait la tenue, une 'élégance modeste' («modesta attillatura», *Ibidem*), qui non seulement désignait un statut et un rang, mais qui portait une intention:

Aggiungendovi ancor che debba fra se stesso deliberar ciò che vol parere e di quella sorte che desidera esser estimado, della medesima vestirsi, e far che gli abiti lo aiutino ad esser tenuto per tale ancor da quelli che non l'odono parlare, né veggono far operazione alcuna. (134)

Si l'habit ne fait pas le moine, ainsi que l'objectait Gasparo Pallavicino, il est du moins un moyen de connaître les hommes qui le portent, en tenant compte de la manière selon laquelle ils cherchent à se faire connaître¹⁷.

La représentation que Montaigne donne de soi, vêtu de noir, en gentilhomme honnête, peut se comprendre en ces termes et dans ces limites. Et c'est en ces mêmes termes et dans ces mêmes limites que l'on comprendra le portrait de Montaigne tracé au milieu du XVII^e siècle par Jean-Louis Guez de Balzac, qui rapporte le témoignage d'un de ses amis, selon lequel Montaigne

s'habilloit quelquesfois tout de blanc, et quelquesfois tout de vert, et paroissoit ainsi vestu devant le monde. Force gens graves aiment les couleurs qui réjouissent la veue aussi bien que luy, mais ils ne s'en servent qu'en robe de chambre, et dans le particulier. Telle singularité ne peut estre approuvée, estant contre la bienséance. (Guez de Balzac 1972: t. I, 293)¹⁸

¹⁶ Castiglione (1972: 163-164).

¹⁷ Voir sur ce sujet les fines analyses de Quondam, commentant le texte de Castiglione (2007: 144-153).

¹⁸ Le même trait est allégué pour justifier l'instabilité de Montaigne, ses «cours continues», dans une lettre à Jean Chapelain, datée du 25 janvier 1645 (Guez de Balzac 1873: 228-229).

On ignore la source qui permettait à l'interlocuteur (réel ou fictif) de Guez de Balzac de représenter Montaigne vêtu tout de vert. S'il ne s'agit pas simplement d'une distraction de lecture ou d'une coquille (vert mis pour noir), non relevée, dans l'édition des *Essais* dont il s'était servi, cette pointe avait pour but de discréditer Montaigne, en un portait satirique; elle inversait la figure d'*éthos* que l'auteur des *Essais* avait soigneusement édifiée pour donner son autorité à son livre, en faisant de lui un homme bigarré, vêtu de couleurs. Le défaut reproché à Montaigne n'était pas directement lié au vert, dont la connotation traditionnelle liée à la malignité ou à la folie ne semble pas avoir été prise en compte; il était lié à la couleur en tant que telle, qui, selon le code vestimentaire de l'honnêteté, appartient à l'intimité. Pour l'honnête homme, lecteur malveillant des *Essais*, la représentation de Montaigne vêtu de vert était comme une subtile allégorie de l'indécence, servant à dénoncer un livre exhibant l'intimité de son auteur, comme s'il était nu.

RÉFÉRENCES BIBLIOGRAPHIQUES

TEXTES

- Castiglione B., 1972, *Il Libro del Cortigiano*, E. Bonora (ed.), Milano, Mursia.
- Guez de Balzac J.L., 1873, *Lettres*, Ph. Tamizey de Larroque (ed.), Paris, Imprimerie Nationale.
- , 1972, *Les Entretiens*, B. Beugnot (ed.), Paris, STFM, (1657).
- L'Estoile P. de, 1943, *Journal pour le règne de Henri III (1574-1580)*, L.-R. Lefèvre (ed.), Paris, Gallimard.
- Montaigne M. de, 2007, *Les Essais*, J. Balsamo-M. Magnien-C. Magnien-Simonin (eds.), Paris, Gallimard (Bibliothèque de la Pléiade, 14).
- Peletier du Mans J., 1547, «L'Esté», in *Les Œuvres poétiques*, Paris, Vascosan.
- Ronsard P. de, 2009, *Responces aux injures*, in *Œuvres complètes*, P. Laumonier (ed.), t. 10, Paris, STFM.

ÉTUDES

- Balsamo J., 2012a, *Montaigne et Pierre Eyquem: le meilleur des fils du meilleur des pères*, in J. Chamard-Bergeron-P. Desan (eds.), *Les Liens humains dans la littérature (XVI^e-XVII^e siècles)*, Paris, Garnier (Classiques): 13-31.
- , 2012b, *EB vs 95: un débat bien français pour une question mal posée*, «Bulletin de la Société internationale des amis de Montaigne» 56.2: 269-286.
- Boucher J., 2006, *Le costume autour des derniers Valois: signe de pouvoir et objet de polémique*, in M. Viallon (ed.), *Paraître et se vêtir au XVI^e siècle*, Publications de l'Université de Saint-Etienne: 213-222.
- Ceccarelli Pellegrino A., 2002, *Fragments d'un discours luxueux: mode(s) du pouvoir et pouvoir(s) de la mode à la cour d'Henri III*, in Aa. Vv., *Il Principe e il potere. Il dis-*

- corso politico e letterario nella Francia del Cinquecento*, actes du colloque (Vérone, 2000), Fasano, Schena: 169-199.
- Desan Ph., 2007, *Portraits à l'essai. Iconographie de Montaigne*, Paris, Champion.
- Friedrich H., 1968, *Montaigne*, Paris, Gallimard, (1949).
- Goyet F., 2014, *Les «Essais» entre marquetterie 'mal jointe' et nid 'bien joint'*, «Montaigne Studies» XXVI: 37-54.
- Lestringant F., 2011, *Montaigne, 'De l'usage de se vestir' («Essais», I, 36): variations sur le nu et le vêtu*, in P. Desan (ed.), *Les Chapitres oubliés des «Essais» de Montaigne*, Paris, Champion: 127-138.
- Quondam A., 2007, *Tutti i colori del nero. Moda e cultura del gentiluomo nel Rinascimento*, Costabissara, Angelo Colla.
- Villey P., 1933, *Les Sources et l'évolution des «Essais» de Montaigne*, Paris, Hachette.

LE LANGAGE FIGURÉ DES VÊTEMENTS DANS LE *DICTIONNAIRE COMIQUE* DE PHILIBERT JOSEPH LE ROUX EN 1718

Monica Barsi

UNIVERSITÀ DEGLI STUDI DI MILANO

Le *Dictionnaire comique, satyrique, critique, burlesque, libre et proverbial* de Philibert Joseph Le Roux a été publié pour la première fois en 1718 à Amsterdam chez Michel-Charles Le Cène: c'est cette édition qui fera l'objet de quelques observations. Les éditions successives, parues entre 1735 et 1786¹, ne sont pas en effet du même auteur, comme le prouvent d'ailleurs les traces qui nous permettent de reconstituer sa vie mouvementée.

D'après un dossier de police conservé à la Bibliothèque nationale de France, complété par d'autres documents déposés à la Bibliothèque de l' Arsenal², on sait qu'un jeune homme nommé Le Roux, provenant de Tours, a été élève du collège du Plessis à Paris, d'où il a été renvoyé pour mauvaise conduite. Il était soupçonné de lire des livres interdits, d'avoir rédigé un manuscrit intitulé *Le dégoût des femmes de mauvaise vie*, destiné à être publié en Hollande, et d'être l'auteur d'un *Dialogue sur la vie des religieuses*. Entre la fin de 1701 et le début de 1702, enfermé chez les Bénédictins de Marmoutier, Le Roux écrivit des lettres désespérées à ses anciens amis de la capitale, en demandant entre autres qu'on lui envoie certains livres d'inspiration libertine. À cette époque, il ne devait pas avoir plus de dix-sept ou

¹ En 1735, le dictionnaire est publié à Lyon chez les héritiers des frères Bérings. L'édition de 1752 chez les héritiers des frères Bérings n'est qu'une réimpression de l'édition de 1735; l'édition hollandaise de Zacharie Chastelain de 1750 reproduit, en revanche, une édition perdue. En 1786, une nouvelle édition considérablement augmentée est publiée en deux volumes à Pampelune – lieu fictif pour Paris – sans aucune indication de l'éditeur; l'édition de 1787 publiée à Amsterdam – lieu fictif pour Paris – correspond exactement à l'édition de 1786.

² Voir les indications données par Birn (1981: 602-607). C'est Pierre Enckell qui nous avait indiqué cette contribution.

dix-huit ans. Par la suite, il aurait quitté la France et aurait séjourné d'abord à Rastat, où il fut au service de la duchesse d'Orléans³, puis à Amsterdam, où il publia son dictionnaire, et enfin à Bruxelles, où il fut engagé par Marie-Élisabeth jusqu'à sa mort, datable autour de 1735⁴.

Comme le suggère le titre, le *Dictionnaire comique, satyrique, critique, burlesque, libre et proverbial* est un répertoire de langue accueillant des mots et des locutions qui appartiennent pour la plupart à un registre familier, marqué parfois par des traits vulgaires. Dans un bon nombre de cas, les exemples sont justifiés par des citations d'auteur, comme pour les dictionnaires de Richelet et de Furetière⁵. On distingue en fait dans l'ouvrage deux couches: l'une tirée du *Dictionnaire des proverbes françois* de George de Backer, qui est très proche du *Dictionnaire universel* de Furetière⁶, même s'il exclut les citations d'auteur, l'autre d'un répertoire plus ancien, proche du *Dictionnaire françois* de Richelet de 1693⁷. Le Roux aurait intégré ce matériel lexicographique avec des extraits tirés de ses lectures et avec des remarques sur les mœurs de son temps⁸.

Dans cette étude, l'analyse portera sur un corpus restreint qui réunit le langage figuré des vêtements, composé d'une centaine d'entrées, isolées à l'intérieur de la nomenclature comptant presque 4 400 mots. La liste complète de ces entrées illustre la répartition des mots pour chaque lettre:

3 Ce séjour est attesté par un manuscrit conservé à la Bibliothèque du Château de Chantilly [Ms 95]: *Heures à la Duchesse, ou Prieres Journallières A l'usage de Madame La Duchesse d'Orléans Ecrites A la main A Rastat le 18 juin 1724 Par Philibert Joseph le Roux, dédié à Auguste Marie Jeanne de Bade, duchesse d'Orléans (1704-1726)*, belle-fille du Régent.

4 À la Bibliothèque royale de Belgique, se trouvent deux volumes d'un certain Philibert Joseph Le Roux travaillant au service de Marie-Élisabeth d'Autriche comme «Maître en Histoire et de Langues»: *Le Prince selon Dieu et les hommes, démontré par l'Écriture sainte par les Saints Peres et par les plus celebres historiens profanes*, publié à Bruxelles chez Nicolas Stryckwant en 1730, et *Les Annales du monde ou l'histoire universelle sacrée, ecclésiastique et profane*, publiées par le même éditeur en 1732-1735 et terminées, vraisemblablement en raison de la mort de leur auteur avant 1735, par Chevalier Lenglet de Percel, c'est-à-dire Nicolas Lenglet-Dufresnoy.

5 Plusieurs recherches ont mis en relief les différentes fonctions de la citation d'auteur: Richelet indique sa source, en signalant souvent, en plus du nom de l'auteur, le titre de l'ouvrage et le lieu d'où l'exemple est tiré pour attester l'usage du mot; chez Furetière, le renvoi au seul nom de l'auteur informe l'usager quant à l'utilisation littéraire d'un mot. Voir à ce propos Lehman (1995), qui se réfère aux premières éditions des deux dictionnaires cités. Sur la structure du dictionnaire de Richelet, voir aussi Petrequin (2009).

6 Voir à ce propos Bray (1992). Nous nous référons dans cet article à la deuxième édition du *Dictionnaire universel* de Furetière, c'est-à-dire à celle de 1701, en raison de la diffusion de cette édition par rapport à la première (1690). Il reste toutefois encore à établir de quelle édition du dictionnaire de Furetière George de Backer s'est servi.

7 Voir à ce propos Bray (1986), qui compare l'édition de 1693 (publiée à Genève chez D. Ritter) du dictionnaire de Richelet avec le dictionnaire de Le Roux, et non pas la première édition (1680).

8 Voir à titre d'exemple l'article consacré à Cotillon: «COTILLON. [...] *Maréchal du cotillon*, ou *Maréchal du fourreau*. Manière de parler satirique, dont on se sert à Paris, pour marquer qu'un Maréchal de France, ou autres Officiers portant l'épée ou la robe, sont de la création de M. de M***. & ont été éleveés à leurs Charges par le canal de cette Sultane validée». L'appellation 'maréchal du cotillon' ou 'maréchal du fourreau' désignait des grades attribués par le roi sous l'influence de sa maîtresse; voir Challe (1996: 250).

Affiquet, s'Agencer, Aiguille, Aiguillette, Ajuster, Amant à calotte, Balandran, Beguin, Besace, Bonnet, Bonmeter, Bonnetier, Botte, Botter, Bouge, Bourse, Brague, Braguette, Braye, Bretelles, Broder, Broderie, Brodeur, Caparasson, Cape, Casaquin, Ceinture, Chamarrer, Chape, Chapeau, Chaperon, Chausses, Chemise, Chiffon, Chiffonner, Coëffe, Coëffer, Collet, Collier, Cotillon, Cotton, Cotte, Couvre-chef, Déboutonné, Débraguetter, Débrailler, Déchausser, Décousu, Défroquer, Déhousser, Dépenné, Diaprer, Doublure, Drap, Draper, Écharpe, Écharper, Éguille, Éguillette, Embeguiner, Empannacher, Emplumer, Escarcelle, Escarpin, Escoffion, Étouffe, Fil, Filer, Froc, Gant, Gantelet, Gregue, Guenille, Guêtre, Habit, Houpelande, Houzeau, Hucquebille, Jaquette, Jartiere, Linge, Lisiere, Manche, Manteau, Martingale, Mode, Pantoufle, Parer, Piaffe, Piaffer, Piaffeux, Pourpoint, Rocaille, Satin, Semelle, Simarre, Soie, Tablier, Toile, Vêtir.

Puisque la lettre C comprend le plus grand nombre de mots, le sondage sera ici mené sur les vingt articles allant de Caparasson à Couvre-chef⁹.

En ce qui concerne la macrostructure, la sélection effectuée par Le Roux dans le vocabulaire des vêtements comprend des mots employés dans des locutions figées ou dans un contexte satyrique ou burlesque, souvent emprunté à des œuvres littéraires.

Les entrées tirées du *Dictionnaire des proverbes françois* de Backer, dont les articles sont rapportés avec une certaine quantité de variations, comportent des locutions figées. Tout ce matériel est défini par Furetière, la source probable de Backer, de manière explicite par des marqueurs diastématiques, comme «on dit proverbialement», «on dit bassement», «on dit figurément», «on appelle proverbialement». L'article consacré à Ceinture, dans les trois dictionnaires, en fournit un exemple:

Furetière (s.v. *Ceinture*):

[...] On dit proverbialement, qu'une personne est toujours penduë à la *ceinture* d'une autre; pour dire qu'elle est toujours avec elle. On dit aussi, que bonne renommée vaut mieux que *ceinture* dorée; pour dire, que l'estime qu'un homme s'est acquise dans le monde vaut mieux que les marques exterieures qu'il affecteroit pour faire paroître son merite.

Backer:

Ceinture. Cette personne est toujours penduë à la *ceinture* d'une autre; pour dire qu'elle est toujours avec elle.

9 Dans cette contribution, la transcription des articles reproduits et celle de tous les autres extraits des dictionnaires cités respecte fidèlement la graphie et la ponctuation, mais elle n'en respecte que très partiellement la mise en page et la typographie.

Bonne renommée vaut mieux que *ceinture* dorée; c'est-à-dire, que la reputation vaut mieux que les richesses.

Le Roux:

CEINTURE. Cette personne est toujours pendue à la *ceinture* d'une autre; pour dire, qu'elle est toujours avec elle.

Bonne renommée vaut mieux que *ceinture* dorée; c'est-à-dire, que la réputation vaut mieux que les richesses.

Les entrées qui ne sont pas tirées du *Dictionnaire* de Backer sont également choisies, par Le Roux, pour la variété de langue qu'elles présentent dans leur contexte; celle-ci est quelquefois spécifiée. L'article consacré au verbe Coefffer contient par exemple certaines expressions dont la première est 'être né coeffé', définie «manière de parler proverbiale»:

COEFFFER. Etre *coeffé* [sic, pour 'être né coeffé']. Manière de parler proverbiale, dont on se sert depuis long-temps, & qui est fort en usage, pour dire, être heureux, parce qu'on prétend que tous ceux qui viennent au monde coeffez sont ordinairement heureux [...].

Lorsqu'il n'y a pas d'indication d'emploi, les dictionnaires de Richelet et / ou de Furetière nous permettent, étant donné leur proximité temporelle, d'identifier le registre des mots ou des acceptions sélectionnés. Pour Couvre-chef, l'absence de marquage dans Le Roux peut en effet être comblée par les indications fournies par les deux autres dictionnaires de référence, qui utilisent un système de marqueurs, comme ceux déjà mentionnés, et de symboles¹⁰:

Richelet:

†* Couvre-chef. Il se dit aussi en riant, & signifie aussi ce qu'on met sur la tête d'une personne pour l'acabler.

(Jupiter fit à Typhon leur grand chef

D'une montagne un couvre-chef. Sca. Poes.)

¹⁰ Dans tous les extraits du dictionnaire de Richelet cités ici, les symboles utilisés par le lexicographe, croix et astérisque, sont fidèlement reproduits; leur explication est donnée dans les pièces liminaires de l'ouvrage: «La croix † qui est vis à vis du mot, ou de la façon de parler veut dire que le mot ou la façon de parler n'ont proprement leur usage que dans le stile simple, dans le comique, le burlesque, ou le satirique. Mais lors qu'on trouve à côté du mot, ou de la phrase une étoile & une croix, ou une croix & une étoile, *†, ou †*, cela signifie que le mot ou la façon de parler se prennent figurément, mais qu'ils n'ont cours que dans le stile le plus simple, comme dans les vaudevilles, les rondeaux, les épigrammes, & les ouvrages comiques» (Richelet 1693: f. 7 n.n.).

Furetière:

Couvre-chef, se dit aussi quelquefois en riant & dans le stile burlesque, pour signifier tout ce qu'on met sur la tête d'une personne pour l'accabler.

*Jupiter fit à Tiphon leur grand Chef
D'une montagne un couvre-chef Scar.*

Le Roux:

COUVRE-CHEF. Pour chapeau, ou autre chose servant à couvrir la tête. *Scarron chant I de la Gigantomachie*

*Il fit à Typhon leur grand chef
D'une montagne un couvre-chef. (Scarron 1712b: ch. I, 5)¹¹*

Suivant ce système de référence qui permet de vérifier la variété linguistique du matériel sélectionné par Le Roux, certaines entrées ne sont toutefois pas justifiables: dans un bon nombre de cas, leur intégration dans la nomenclature ne se fonde que sur une citation d'auteur, tirée du corpus d'ouvrages réunis par le lexicographe. Les *Satyres* de Boileau et les *Satyres* de Régnier sont par exemple les sources d'où sont extraites les citations qui paraissent sous Chamarer, Chiffon et Cotte:

CHAMARER. Pour parer de toute sorte de couleurs. *Dépreaux Satyre 4 [sic]*

*Qu'il voit de toutes parts les hommes bigarez,
Les uns gris, les uns noirs, les autres chamarez. (Boileau 1694: Satyre VIII, 69)*

CHIFFON. Pour guenille, vieille pièce de nippes, lambeau. *Regn. Satyre 11*

Du blanc, un peu de rouge, un chiffon de rabat. (Régnier 1710: Satyre XI, 98)

COTTE. Pour cotillon, juppe, robe ou jupon que portent les femmes. *Regnier Saty. 11*

*Non, ma foi, j'ai encor
Un demi ceint, deux cottes. (Régnier 1710: Satyre XI, 100)*

¹¹ Les renvois des citations d'auteur à certaines sources dans des éditions proches de la publication du dictionnaire de Le Roux n'indiquent pas les ouvrages que le lexicographe a effectivement consultés. On peut toutefois supposer qu'il avait sous les yeux des ouvrages publiés surtout à Bruxelles et à Amsterdam, puisqu'il avait séjourné dans ces villes. En ce qui concerne en particulier les citations tirées de Molière, comme il cite le *Festin de Pierre* d'après une édition basée sur le texte de 1683, il avait sans doute à sa disposition le recueil publié par George de Backer auquel nous nous référons ici (voir *infra*).

En ce qui concerne la microstructure, on peut distinguer différents procédés.

Les articles que Le Roux tire du *Dictionnaire* de Backer sont reproduits sans aucune variation (comme pour Ceinture, Chapeau, Chaperon, Chemise, Coeffe, Collier et Coton) ou avec des variations qui comportent l'ajout de nouveaux éléments (comme pour Cape) comprenant aussi des citations d'auteur (comme pour Chape et Chausses).

Dans le premier cas, rien ne change, si ce n'est la ponctuation, comme l'entrée Chapeau l'atteste:

Backer:

Chapeau. Voilà un beau *chapeau* que vous lui mettez sur la tête: se dit, d'une personne à qui il est arrivé quelque sujet de honte, ou de qui on a fait quelque médisance. Perdre la plus belle rose de son *chapeau*; c'est-à-dire, faire quelque perte considérable, sur tout en ce qui regarde l'appui, ou la protection.

Le Roux:

CHAPEAU. Voilà un beau chapeau que vous lui mettez sur la tête: se dit, d'une personne à qui il est arrivé quelque sujet de honte, ou de qui on a fait quelque médisance.
Perdre la plus belle rose de son *chapeau*; c'est-à-dire, faire quelque perte considérable, sur tout en ce qui regarde l'appui, ou la protection.

Dans le deuxième cas, Le Roux enrichit avec des approfondissements un article tiré de Backer, comme sous Cape:

Backer:

Cape. Rire sous *cape*; c'est, rire sourdement, & sans que personne s'en aperçoive.
Vendre une chose sous *cape*; pour dire, ne l'oser vendre publiquement.
On dit qu'un homme n'a que l'épée & la *cape*; pour signifier, qu'il n'a rien vaillant, qu'il n'a aucune fortune établie.

Le Roux:

CAPE. Rire sous *cape*, c'est rire sourdement, & sans que personne s'en aperçoive.
Vendre une chose sous *cape*, pour dire ne l'oser vendre pu[bli]quement.
N'avoir que la cape et l'épée. Manière de parler, qui se dit d'une personne qui est fade dans l'entretien, qui n'a point de vivacité,

ni d'esprit, simple, qui n'a rien de prévenant; se dit d'un Officier, ou Gentilhomme gueux.

Dans Le Roux, la locution 'n'avoir que la cape et l'épée' occupe la même place que dans Backer mais les termes de 'cape' et d' 'épée' sont intervertis¹². De plus, l'explication de la locution est très articulée: le sens le plus proche de son origine «ne pas avoir de fortune» appliqué à la noblesse («se dit d'un Officier, ou Gentilhomme gueux») est postposé au sens extensif qui se réfère en particulier à une personne: «Manière de parler [...] qui n'a rien de prévenant». L'attestation de cette dernière acception ne correspond que partiellement à celle de Furetière (s.v. *Cape*), qui applique l'extension aux 'choses':

On dit aussi, qu'un homme n'a que l'épée & la cape; pour dire, qu'il n'a rien vaillant, qu'il n'a aucune fortune établie. On le dit figurément de toutes les choses qui n'ont ni valeur, ni merite, mais seulement un peu d'apparence. C'est une Noblesse qui n'a que l'épée & la *cape*; un sçavoir qui n'a que l'épée & la *cape*; du vin qui n'a que l'épée & la *cape*. C'est un mérite qui n'a que l'épée & la *cape*.

Toujours dans le deuxième cas, lorsque la variation comporte une citation d'auteur, Le Roux transpose partiellement l'article de Backer, comme dans le cas de Chape où la locution 'chercher / trouver chape-chute' est traitée de manière différente. Elle figure sous la forme 'trouver chape-chute', où le verbe 'chercher' n'est plus rapporté, elle est expliquée avec d'autres mots et elle est illustrée par un passage tiré d'un auteur (Chevalier):

Backer.

Chape. Se débattre de la *chape* à l'Evêque; signifie, contester sur une chose où on n'a, ni où on ne peut avoir d'intérêt. On dit aussi, qu'un homme cherche *chape-chute*, qu'il a trouvé *chape-chute*; pour dire, qu'il cherche, ou qu'il a trouvé quelque occasion, quelque hazard, quelque rencontre avantageuse, ou quelquefois mauvaise.

Le Roux:

CHAPE. Se débattre de la *chape* à l'Evêque, signifie, contester sur une chose où on n'a, ni où on ne peut avoir d'intérêt.

Trouver Chape-chute. Trouver la bonne aventure, une occasion favorable à faire fortune, capture, ou prise. *Chevaliers* [sic, pour

¹² Tout comme dans le *Dictionnaire de l'Académie* de 1694 (s.v. *Cape*) «On dit fig. d'un cadet de bonne maison qui n'a point de bien, qu'Il n'a que la *cape* & l'*espée*».

Chevalier] *desol. des filoux* Afin de trouver *chape-chute*. (Chevalier 1683; sc. 2, 15)

L'insertion des citations d'auteur dans un article tiré du *Dictionnaire* de Backer est un procédé récurrent. Le cas de Chausse se révèle particulièrement intéressant pour la variété des passages tirés de plusieurs œuvres – le *Dépit amoureux* de Molière, le *Virgile travesti* de Scarron et le *Don Quichotte* de Cervantes – que le lexicographe intercale au matériel provenant de Backer:

Backer:

Chausse. On dit à celui qu'on veut chasser d'aupres de soi, va te promener, tu auras des *chausses*, ou simplement, va-t-en, tire tes *chausses*.

Ils ont bien fait de tirer leurs *chausses*: se dit, de ceux qui se sont mis en sûreté par la fuite.

On dit pour se moquer de la pauvre Noblesse, c'est un Gentilhomme de Beauce, qui se tient au lit quand on racôtre ses *chausses*.

Il est si pauvre qu'il n'a pas de *chausses*.

Quand un jeune homme est hors d'âge d'avoir le fouët, on dit qu'il a la clef de ses *chausses*.

Quand les Sergens menent un homme prisonnier; on dit qu'ils le tiennent au cul et aux *chausses*.

On le dit aussi des parties adverses qu'on a réduites à l'extrémité, qui ne peuvent plus fuir leur condamnation, ou de qui on juge le procès, qu'on les tient au cul et aux *chausses*.

Cette femme porte les haut-de-*chausses*. Se dit d'une femme qui gourmande son mari, et qui fait les affaires de la maison.

On dit à celui à qui on voit des bas dépareillez, qu'il a des *chausses* de deux Paroisses.

Le Roux:

CHAUSSES. On dit à celui qu'on veut chasser d'auprès de soi, va te promener, tu auras des *chausses*, ou simplement, va-t-en, tire tes *chausses*.

Tirer ses chausses. S'enfuir, s'en aller sans bruit, plier bagage, déloger sans trompette, s'esquiver, décamper. *Mol. Dépit Am.* Et me laisse tirer mes chausses sans murmurer. (*Dépit amoureux*, Molière 1694: T. I, A. I, sc.4, 22)¹³

Ils sont dans vos chausses. C'est une manière de parler basse du

¹³ La citation ne correspond pas exactement au passage: «Et me laissez tirer mes chausses sans murmure».

peuple de Paris, et sert communément de réponse à une personne à qui on dit des injures. *Scaron Virg. Trav.*

Et prédiseur de choses fausses

Chalchas dit, ils sont dans vos chausses. (Scarron 1712a: L. II, 131)

Donner des chausses. Pour punir, frapper, battre, donner des coups. *Don Quix.* 1. P. Un bon maître n'a jamais manqué de donner des chausses à son valet, quand il lui a dit une injure. (Cervantes 1696: T. I, 259)

On dit, pour se moquer de la pauvre Noblesse, c'est un Gentilhomme de Beauce, qui se tient au lit quand on racôûtre ses *chausses*.

Il est si pauvre qu'il n'a pas de *chausses*.

Quand un jeune homme est hors d'âge d'avoir le fouët, on dit qu'il a la clef de ses *chausses*.

Quand les Sergens menent un homme prisonnier; on dit qu'ils le tiennent au cul & aux *chausses*.

On dit aussi des parties adverses qu'on a réduit à l'extrémité, qui ne peuvent plus fuir leur condamnation, ou de qui on juge le procès, qu'on les tient au cul & aux *chausses*.

Cette femme porte les haut-de-*chausses*: se dit d'une femme qui gourmande son mari, & qui fait les affaires de la maison.

On dit à celui à qui on voit des bas dépareillez, qu'il a des *chausses* de deux Paroisses.

Dans le cas de Molière, la citation complète la définition de l'expression figée; tandis que les citations tirées de Scarron et de Cervantes enrichissent l'article avec de nouvelles expressions figées dont l'explication est aussi donnée.

Quant au matériel lexicographique qui n'est pas tiré du dictionnaire de Backer, on reconnaît d'autres procédés qui présentent certaines régularités. L'acception d'un mot tirée d'une citation d'auteur peut donner lieu à la constitution d'un article qui n'a pas de correspondances dans d'autres dictionnaires. Dans le cas de Caparasson, par exemple la glose «Pour coëffe de femme» explique l'une des acceptions fondée sur le passage du *Virgile Travesti* de Scarron où la sibylle de Cumes perd son 'caparasson' («Sa chevelure devint telle / Que les pointes d'un herisson, / Et perdit son caparasson»):

CAPARASSON. Pour coëffe de femme. *Scaron Virg. Trav.*

Et perdit son caparasson.

Sa face devint cacochime. (Scarron 1712a: L. VI, 500)

Dans le cas de Casaquin, la locution 'donner sur le casaquin' avec le sens de 'battre', rapportée tant par Richelet que par Furetière, explique la variante avec le verbe 'épouster' qui figure dans Le Roux par le biais d'une citation:

CASAQUIN. Pour pourpoint, habit, casaque, ou juste-au-corps.
Theatre Italien, Fausse Coquette. comed.
Et qu'un bâton ne te relance,
Et n'épouse ton casaquin. (La fausse Coquette 1697: A. II,
sc. II, 145)

Certains articles présentent une double articulation où différentes acceptions d'un mot semblent être enregistrées, comme c'est le cas pour Chiffonner:

CHIFFONNER. C'est un mot que disent les femmes qu'on patine, & qu'on caresse un peu de près, ou lorsqu'on s'est diverti avec elles. Arrêtez-vous, vous me *chiffonnez mon falbalat*. Mon Dieu, que vous m'avez *chiffonnée*, & signifie autant que mettre en desordre.
Chiffonner. Pour inquiéter, chagriner, faire de la peine, mettre de mauvaise humeur. Poisson *Comed. sans titre*
M'interrompre à tous coups, c'est me chiffonner l'ame. (Poisson
1682: 73)

La première explication correspond à celle qu'on trouve également dans Richelet et Furetière:

Richelet (s.v. *Chiffonner*):
†* Chifonner. Embrasser. Baiser. Patiner d'une façon brusque & étourdie. (C'est un badin qui la chifone, & la fait tourner en sabot
Gomb. ep. liv. 1)

Furetière (s.v. *Chiffonner*):
On dit figurément dans le stile comique; pour dire, Embrasser, baiser, patiner d'une façon brusque & étourdie (C'est un badin qui la chifone, & la fait tourner en sabot. Gombaut).

La deuxième acception, introduite par le mot de l'entrée retranscrit en italique, se réfère au sens tiré de la citation d'auteur, où «chiffonner l'ame» n'est pas une expression lexicalisée. Le verbe 'chiffonner' est de plus employé suivant l'extension figurée rapportée en premier, ce qui atteste que le matériel lexicographique est souvent réorganisé, dans le *Dictionnaire comique*, sur la base de citations d'auteur superposées.

Dans le cas de Coeffier, l'article est composé de plusieurs acceptions releves dans les expressions «être né coeffé», «se coeffier» et «se coeffier le cerveau»:

COEFFER. Etre *coeffé* [sic pour 'être né coiffé']. Manière de parler proverbiale, dont on se sert depuis long-temps, & qui est fort en usage, pour dire, être heureux, parce qu'on prétend que tous ceux qui viennent au monde *coeffez* sont ordinairement heureux. *Palap. fem. d'int.* Il faut assurément qu'il soit né *coeffé*. (Dancourt 1694: A. IV, sc. V, 95)

Se coeffier. Pour s'entêter, s'enbeguiner, s'infatuer & s'ennouracher. *Mol. Tart.*

Elle paroît coeffée (Tartuffe ou l'Imposteur, Molière 1694: T. III, A. I, sc. 2, 19).

Hautero. Crisp. Musi.

Quand un coquet fiefé

D'amour de bonne sorte est une fois coeffé (Le Breton de Hauteroche 1682: A. V, sc. 4, 103).

Se coeffier le cerveau. Mol. Amp. Pour s'enyver [sic pour 's'enyvrer'], se brouiller le siège de la raison à force de boire.

Quel est le cabaret honnête

Où tu t'es coeffé le cerveau? (Amphitryon, Molière 1694: T. II, A. III, sc. 2, 64)

Dans les trois acceptions, la citation d'auteur motive la constitution de l'article qui réunit des statuts différents du verbe: le participe passé '*coeffé*' transformé en adjectif, le pronominal intransitif '*se coeffier*' et le pronominal transitif '*se coeffier le cerveau*'.

L'article consacré au substantif Collet se base sur trois expressions – '*prêter le collet*', '*collet monté*' et '*prendre au collet*' – toutes tirées de citations d'auteur, auxquelles correspond une explication introduite par la préposition '*pour*', suivie d'une série de synonymes:

COLLET. *Prêter le collet.* Pour faire résistance, s'opposer, se mesurer, témérairement avec quelqu'un. *Scar. Virg. Trav. L. 5.*

En vaillant fils de Pélée,

Ayant osé comme un follet

Prêter fortement le collet. (Scarron 1712a: L. V, 480)

Don Quix. T. I. (Cervantes 1696: T. I, 359) Pour faire tête, tenir tête.

Collet monté. Pour bizarre, contraint, gêné, fade, ridicule.

Moliere Femmes savantes

Il est vrai que le mot est bien collet monté (Les Femmes savantes, Molière 1694: T. IV, A. II, s. 7: 2)

Prendre au collet. Pour saisir, presser, arrêter, prendre à la gorge avec force. *Chevalier, Fray. de Cris.*

Je me cache, un Demon me va prendre au collet. (Chappuzeau 1682: sc. 23, 57)¹⁴

14 L'attribution de la pièce à Chappuzeau est douteuse.

La citation provenant de Molière est présentée comme un syntagme lexicalisé, mais de son côté, Furetière précise qu'il s'agit d'une création d'auteur:

On appelle encore une vieille femme critique, un grand chapeyron, un *collet monté*. Molière a fait un plaisant usage de ce mot dans les Femmes sçavantes, où il introduit Belise disant que le mot de *sollicitude* est bien *collet monté*.

Dans ce cas, le dictionnaire de Le Roux semble attester un emploi plus étendu de l'expression, qui se trouve à l'origine dans l'œuvre de Molière.

En concluant, l'ouvrage de Le Roux offre un *corpus* marqué diastratiquement, ce qui permet de remonter à la définition d'un registre de langue tel qu'il était perçu à l'époque de sa publication. Cette restitution linguistique d'un segment temporel précis se prolonge, passant assez paresseusement d'un répertoire à l'autre, jusqu'au XIX^e siècle. Le dictionnaire de Le Roux est en effet republié jusqu'en 1786 avec des modifications consistant surtout dans des ajouts et bien peu de suppressions; le vocabulaire figuré concernant les vêtements reste presque inaltéré. Même si modifié, le matériel lexicographique de la dernière édition de 1786 est ensuite transposé dans *Le Nouveau Dictionnaire Proverbial, satyrique et burlesque plus complet que ceux qui ont paru jusqu'à ce jour, à l'usage de tout le monde* d'Antoine Caillot (publié à Paris, chez Dauvin, en 1826). Plus tard, nous rencontrons Le Roux cité, toujours dans des dictionnaires, comme source pour expliquer des mots et des locutions qu'on ne comprend presque plus: c'est une nouvelle étape du chemin parcouru par cet ouvrage dans l'histoire de la lexicographie.

RÉFÉRENCES BIBLIOGRAPHIQUES

DICIONNAIRES

Le Dictionnaire de l'Académie française dédié au Roy, 1694, Paris, Vve J.-B. Coignard et J.B. Coignard.

[Backer G. de], 1710, *Dictionnaire des proverbes français. Avec l'explication de leurs Significations, et une partie de leur Origine. Le tout tiré et recueilli des meilleurs auteurs de ce dernier Siecle. Par G.D.B.*, Bruxelles, George de Backer, Imprimeur et Marchand Libraire, aux trois Mores, à la Bergh-straet.

Caillot A., 1826, *Nouveau Dictionnaire Proverbial, satyrique et burlesque plus complet que ceux qui ont paru jusqu'à ce jour, à l'usage de toute le monde*, Paris, Dauvin.

Furetière A., 1701, *Dictionnaire universel contenant généralement tous les mots français tant vieux que modernes et les termes des sciences et des arts [...]. Le tout extrait des plus excellents Auteurs anciens et modernes [...]*, Seconde édition revue, corrigée & augmentée par Monsieur Basnage de Bauval, La Haye / Rotterdam, Leers.

- Le Roux Ph.J., 1718, *Dictionnaire comique, satyrique, critique, burlesque, libre et proverbial. Avec une Explication très-fidèle de toutes les manières de parler Burlesques, Comiques, Libres, Satyriques, Critiques et Proverbiales, qui peuvent se rencontrer dans les meilleurs Auteurs, tant Anciens que Modernes. Le tout Pour faciliter aux Étrangers et aux Français mêmes l'intelligence de toutes sortes de Livres*, Amsterdam, Michel Charles Le Cene.
- Richelet C.-P., 1693, *Dictionnaire françois, contenant généralement tous les mots et plusieurs remarques sur la langue françoise*, Genève, D. Ritter.

ÉTUDES CRITIQUES

- Birn R., 1981, *Les colporteurs de livres et leur culture à l'aube du Siècle des Lumières: les pornographes du Collège d'Harcourt*, «Revue française d'histoire du livre» nouvelle série 33: 593-616.
- Bray L., 1986, *Richelet's «Dictionnaire françois» (1680) as a Source of «La porte des sciences» (1682) and Le Roux's «Dictionnaire Comique» (1718)*, in R.R.K. Hartmann (ed.), *The History of Lexicography*, Amsterdam, Benjamins: 13-22.
- , 1992, *Essai de filiation d'un dictionnaire de français non conventionnel du XVIII^e siècle: Le Roux (1718, 1735)*, in *Grammaire des fautes et français non conventionnels*, Actes du IV^e Colloque international organisé à l'École Normale Supérieure les 14, 15 et 16 décembre 1988 par le groupe d'Étude en Histoire de la Langue Française, Paris, Presses de l'École Normale Supérieure: 185-196.
- Challe R., 1996, *Mémoires. Correspondance complète. Rapports sur l'Académie et autres pièces*, Publiés d'après les originaux avec de nombreux documents inédits par F. Deloffre, avec la collaboration de J. Popin, Genève, Droz.
- Lehman A., 1995, *La citation d'auteurs dans les dictionnaires du XVII^e siècle (Richelet et Furetière)*, «Langue française» 106: 35-54.
- Petrequin G., 2009, *Le Dictionnaire françois de P. Richelet (Genève, 1679/1680). Étude de métalexigraphie historique*, Leuven / Paris / Walpole (MA), Peeters.

SOURCES LEXICOGRAPHIQUES

- Boileau N., 1694, *Œuvres diverses*, Paris, Claude Barbin.
- Cervantes M. de, 1696, *Histoire de l'admirable Don Quixote de La Manche*, Amsterdam, Pierre Mortier.
- Chappuzeau S., 1682, *Frayeurs de Crispin*, Leyde, F. Lopez.
- Chevalier (Jean Simonin, dit), 1683, *La Désolation des Filoux, sur la deffense des armes, ou les malades qui se portent bien*, La Haye, Adrian Moetjens.
- Dancourt F.C., 1694, *La Femme d'intrigues*, Paris, Thomas Guillain.
- La fausse Coquette*, 1697, in *Suite du théâtre italien ou nouveau recueil de plusieurs Comedies Françoises, qui ont été jouées sur le Théâtre Italien de l'Hôtel de Bourgogne*, s.l., s.e.
- Le Breton de Hauteroche N., 1682, *Crispin Musicien*, La Haye, Adrian Moetjens.
- Molière, 1694, *Les Œuvres de Monsieur Moliere*, Nouvelle édition corrigée & augmentée des Œuvres Posthumes, & de tres belles Figures à chaque Comedie, & c.,

Brusselles, George De Backer, Imprimeur & Marchand Libraire aux trois Mores,
à la Bergh-straet, t. 1-4.

Poisson R., 1682, *Le Mercure galant, ou la Comédie sans titre*, Paris, J. Ribou.

[Régnier M.], 1710, *Les Œuvres de M^r Régnier contenant ses Satyres Et autres pieces de
Poësie*, Amsterdam, Estienne Roger.

Scarron P., 1712a, *Le Virgile Travesty*, in *Œuvres*, t. 1, Amsterdam, R & G. Wetstein.

—, 1712b, *La Gigantomachie*, in *Œuvres*, t. 2, Amsterdam, R & G. Wetstein.

LA DONNA, L'AMORE, L'ARTIFICIO E L'INCOSTANZA NELLA POESIA BAROCCA

Sarah Biandratì

UNIVERSITÀ DEGLI STUDI DEL PIEMONTE ORIENTALE «AMEDEO AVOGADRO»

L'epoca che va approssimativamente dal 1580 al 1670, da Montaigne a Bernin, si identifica in una serie di tematiche che le sono proprie: il mutamento, l'incostanza, la falsa apparenza del *trompe l'œil*, i fastosi ornamenti, lo spettacolo funebre della morte, il tempo della vita che fugge, l'instabilità e l'incostanza della natura e del mondo. Queste tematiche vengono incarnate in due simboli esemplari che sembrano presiedere all'immaginazione di questo periodo, Circe e il pavone (Rousset 1954), da un lato la metamorfosi, dall'altro l'ostentazione. Si tratta di temi e di simboli che non appartengono all'idea del classicismo e che non soddisfano i criteri del romanticismo. Si tratta quindi di ricorrere alla definizione di una nuova categoria artistico-letteraria che prende il nome di barocco.

Petit Robert I (edizione del 1990) fornisce del termine la seguente definizione:

BAROQUE [bar ɔk] adj. et n. m. (Perle baroque, 1531; port. *Barroco* «perle irrégulière»; o. i.). 1) Ancienne, Perle baroque, de forme irrégulière. 2) Par ext. (1701). Qui est d'une irrégularité bizarre. V. Bizarre; biscornu, choquant, étrange, excentrique, irrégulier. Idées baroques. *Notre-Dame-des-Yctoirs «est laide à faire pleurer, elle est prétentieuse, elle est baroque»* (HUYSMANS). 3) Archit. (1788, «nuance du bizarre», en archit; 1912, sens modo repris all. *barock*). Se dit d'un style qui s'est développé aux XVI^e, XVII^e et XVIII^e s. d'abord en Italie puis dans de nombreux pays catholiques, caractérisé par la liberté des formes et la profusion

des ornements. *Les églises baroques de Bavière, du Mexique*. V. Jésuite, rococo. – Par ext. *Sculpture, peinture, art baroque*. Subst. Le baroque, ce style. Bx-arts (v. 1900) Qui est à l'opposé du classicisme, laisse libre cours à la sensibilité, la fantaisie. Style baroque en peinture, en musique. Littér. Se dit de la littérature française sous Henri IV et Louis XIII, caractérisée par une grande liberté d'expression. ANT. *Normal, régulier. Classique*.

In effetti, la predilezione del poeta barocco per l'oreficeria, l'argenteria, la gioielleria, non traduce essenzialmente un gusto profondo per i materiali designati: questi elementi, questi metalli, queste gemme e pietre preziose sono presi in considerazione esclusivamente per la loro funzione più superficiale e più astratta, una sorta di valenza definita attraverso un sistema di opposizioni discontinue che evoca le combinazioni della chimica atomica e le trasmutazioni dell'antica alchimia. In questo senso, l'oro si oppone al ferro, ma anche all'argento, all'avorio, all'ebano. Ebano e avorio si attirano in un gioco di opposizione, come l'alabastro attira il carbone, o il gaietto, che contrasta con la neve, che teme l'acqua, il fuoco che evoca la terra e il cielo da un lato, dall'altro il fuoco o la fiamma che richiama il fumo e la cenere. I valori simbolici dell'acqua (che richiama le lacrime), del ferro (che evoca le catene d'amore), della fiamma (amorosa) contribuiscono ad arricchire maggiormente il sistema. In questo modo si costituisce un linguaggio curioso, nel quale ogni parola riceve il proprio valore a partire dal contrasto che la oppone a tutte le altre. È quindi nell'antitesi che riposa l'elemento principale della poesia barocca (Genette 1966).

Questo gioco di opposizioni si rivela chiaramente nel sonetto di Tristan l'Hermite «La belle Esclave maure», nel quale numerosi sono i contrasti presenti fin dal primo verso,

Beau monstre de Nature, il est vrai, ton visage
Est noir au dernier point, mais beau parfaitement.
(cit. in Lee Rubin 1986: 333)

dove troviamo subito l'accostamento tra «beau» e «monstre», «visage [...] noir [...], mais beau parfaitement», per continuare poi con l'antitesi tra lo scuro dell'ebano e il bianco dell'avorio:

Et l'Ebène poli qui te sert d'ornement
Sur le plus blanc ivoire emporte l'avantage.
(*Ibidem*)

O tra le tenebre e la luce, il carbone spento e la fiamma che brucia:

Ô merveille divine, inconnue à notre âge!
Qu'un objet ténébreux luise si clairement;
Et qu'un charbon éteint, brûle plus vivement
Que ceux qui de la flamme entretiennent l'usage!
(*Ibidem*)

Fino all'opposizione «nuit – jour» dell'ultimo verso del sonetto:

Mais cache-toi, Soleil, toi qui viens de ces lieux
D'où cet Astre est venu, qui porte pour ta honte
La nuit sur son visage, et le jour dans ses yeux.
(*Ibidem*)

Nella lettura di questo poema ritroviamo virtuosismi quali l'utilizzo dell'ossimoro e la costruzione sul modello della variazione musicale. La poesia diventa anche il mezzo di espressione del puro gioco verbale.

La *belle Noire* costituisce una curiosità, un «beau monstre». La parola «monstre» nell'accezione dell'epoca indica una bellezza insolita e non ha ancora acquisito la valenza negativa odierna. L'aspetto insolito è sottolineato attraverso l'enjambement del secondo verso che valorizza ed evidenzia l'asserzione «Est noir». Il gioco fondato sulle contraddizioni accentua il paradosso rappresentato da questo tipo fisico: ebano contro avorio, tenebre contro luce, carbone contro fiamma, notte contro giorno e sole. Ebano, tenebre, carbone e notte: la società occidentale tuttavia ha fondato i propri valori su qualità diametralmente opposte a queste ed il cattolicesimo, simboleggiato dall'oro e dalla luce, vi ha notevolmente contribuito. La scommessa intrinseca al sonetto di Tristan consiste nel pensare una bellezza contraria alla stessa definizione di bellezza in base ai canoni secenteschi. Per questo motivo le antitesi sono testimoni del suo stupore e della quasi impossibilità di esprimere la sua ammirazione.

Ancorato in un periodo tormentato, il barocco sviluppa una poetica della metamorfosi, della trasformazione e dell'ostentazione, nella quale spiccano il movimento continuo, il cambiamento, l'incostanza. Il barocco celebra un mondo in perpetuo mutamento, in cui tutto scorre; l'acqua, il mare, l'onda si traducono in curve, volute o metamorfosi liquide nella poesia, a simboleggiare l'incostanza amorosa della donna:

Quand le désir de ma haute pensée,
Me fait voguer en mer de ta beauté,
Espoir du fruit de ma grand' loyauté,
Tient voile large à mon désir haussée.

Mais cette voile ainsi en l'air dressée,
Pour me conduire au port de privauté,

Trouve en chemin un flot de cruauté,
Duquel elle est rudement repoussée.

Puis de mes yeux la larmoyante pluie,
Et les grands vents de mon soupirant cœur,
Autour de moi émeuvent tel orage

Que si l'ardeur de ton amour n'essuie
Cette abondance, hélas, de triste humeur,
Je suis prochain d'un périlleux naufrage.

(Tyard 2004: 82)

Si incontrano qui le metafore tipicamente barocche della *mer* della bellezza femminile nel quale il poeta-*voile* naviga, continuamente e «rudement repoussée» dal «flot de cruauté» che rappresenta l'incostanza femminile in amore.

Incostanza che viene vissuta come una constatazione angosciante dell'ineluttabile trasformazione delle cose e degli esseri, come instabilità della natura, incertezza dell'esistenza e incostanza dei cuori incapaci di fissarsi in maniera stabile sull'oggetto del proprio amore. Emblema dell'uomo barocco è la figura di Proteo, che designa la passione di questo movimento per la metamorfosi unita al travestimento, il gusto per l'effimero, per la volubilità, per tutto ciò che è incompiuto e, di conseguenza, passibile di trasformazione e cambiamento. È fondamentale in ogni caso sfumare questo concetto di incostanza, che può essere nera o bianca, pesante o leggera, cupa o felice, con declinazioni destinate a variare a seconda della prospettiva adottata. Coloro che credono alla presenza di Dio sull'uomo, al punto di vista dell'essenza e della permanenza, osservano la versatilità del barocco con stupore velato di inquietudine e vi riconoscono segni del peccato e della dolorosa assenza di Dio. È a partire da questo punto di vista che costoro definiscono la vita in termini di movimento e di instabilità. «D'où tant de fragilité? d'où tant d'inconstance?» si chiede con un gemito Jean de Sponde nella sua «Méditation sur le Psaume L» nel quale qualifica l'uomo come un «changeant Protée», acqua che scorre, vetro che si spezza, vento che soffia. In quale maniera fissare per sempre ciò che è impossibile da cogliere?

Je ne puis resouder ce verre, je ne puis arrester ces torrents. Tout cest homme icy n'est que du vent qui va, qui vient, qui tourne, qui retourne, du vent certes, qui s'eslance en tourbillons qui luy saboulent le cerveau, qui l'emportent, qui le transportent... Quoy? Ce n'est plus un homme. Car l'homme est l'œuvre de Dieu... (Sponde 1978: 168-169)

Ma, per citare Jean Rousset, chi riconoscerebbe ancora l'operaio in un'opera descritta in questa maniera¹?

De Sponde, come d'Aubigné, come Chassignet, parla in nome di quel radicalismo cristiano che passerà in seguito attraverso Bérulle e Pascal, un radicalismo per il quale «Rien ne s'arrête pour nous... Notre raison est toujours déçue par l'inconstance des apparences» (Cousin 1857: 195).

In contrapposizione a questa visione vi sono i poeti dell'incostanza bianca e leggera, che gioiscono di questa incostanza immergendosi e incantandosi di fronte ad essa. Lungi dall'allontanarsene o dal fare sforzi per sormontarla, la assaporano, ricavando da essa gioia e ispirazione artistica, immaginando entità quasi fatte di fumo, fiamma, onda, una natura della quale l'incostanza diventa l'anima, un mondo interamente riempito con i suoi simboli, come ben evidenziato nel testo di Pierre Motin sull'incostanza:

L'on y verra la mer et les ondes émues,
L'art avec ses éclairs, son tonnerre et ses nues,
Le feu prompt et léger vers le ciel aspirant,
Girouettes, moulins, oiseaux de tous plumages,
Papillons, cerfs, dauphins, et des conins sauvages,
Qui perdent de leurs trous la mémoire en courant.

Des fantômes, des vents, des songes, des chimères,
Sablons toujours mouvants, tourbillons et poussières,
Des pailles, des rameaux, et des feuilles des bois,
Et si je le pouvais, j'y peindrais ma pensée,
Mais elle est trop soudain de mon esprit passée,
Car je ne pense plus à ce que je pensais

[...] Mon esprit est léger, car ce n'est rien que flamme,
Et si pour tout le monde il n'est qu'une seule âme,
L'Âme de tout le monde est le seul mouvement.

(Motin 1619: 117)

Questi simboli sono vissuti, con essi i poeti nutrono una fantasticheria volatile e in continuo movimento; con essi inventano edifici fatti di piume e di nuvole, o isole di sabbia in movimento costante. L'incostanza bianca diventa così un piacere:

Avecques mon amour naît l'amour de changer,
J'en aime une au matin; l'autre au soir me possède.
Premier qu'avoir le mal, je cherche le remède,
N'attendant être pris pour me désengager.

¹ Cf. Rousset (1968: t. 1, «introduction»).

Sous un espoir trop long je ne puis m'affliger;
Quand une fait la brave, une autre lui succède;
Et n'aime plus longtemps la belle que la laide:
Car dessous telles lois je ne veux me ranger.

Si j'ai moins de faveur, j'ai moins de frénésie;
Chassant la passion hors de ma fantaisie,
À deux, en même jour, je m'offre et dis adieu.

Mettant en divers lieux l'heur de mes espérances,
Je fais peu d'amitiés et bien de connaissances;
Et me trouvant partout je ne suis en nul lieu.

(Yveteaux 2012: 131)

A partire dal 1570 si moltiplicano le illustrazioni di temi gioiosi accanto alla descrizione del martirio amoroso. I *Baisers*, la cui tradizione si fa risalire a Jean Second e a Nicolas Bourbon, incitano in maniera pressante a godere delle gioie amorose prima che Atropo arrivi a spezzare i fili della tenue esistenza umana. La descrizione dei giochi erotici e delle carezze si fa via via più lasciva; al tempo stesso l'amante si definisce indeciso e turbato dalle delizie amorose che lo fanno andare in estasi, tanto da non essere più in grado di comprendere se sia «ou mort ou bien en vie» (I. Habert, in Mathieu-Castellani 1986: 85):

je me meurs,
Doucement je languis, doucement je me pâme,
Dessus ta lèvre molle erre et flotte mon âme
Saoule de la douceur des plus douces humeurs.
[...]
Je ne sais si je suis ou mort ou bien en vie,
Car ce baiser me donne et la vie et la mort.

(*Ibidem*)

Tra i vari piaceri proposti dall'immaginario erotico, quello che si presenta maggiormente rivelatore della sensibilità barocca è il piacere della metamorfosi. Attraverso il desiderio di mutare la propria natura, di abbandonare il proprio corpo, l'amante sogna di diventare altro, sottolineando così la propria volontà di cambiare essere, forma, figura, nella speranza di sfuggire, almeno per il tempo concesso da un sogno o da una fantasticheria, alla maledizione di un amore impossibile. Il campo delle metamorfosi è assai vasto: minerali, vegetali, animali, elementi, capi di abbigliamento, oggetti di uso tipicamente femminile tra i quali spicca lo specchio, le metamorfosi aprono ambiti differenti all'interno

dei quali si manifesta il desiderio. Il sogno di trasformarsi in pietra o in roccia rappresenta il desiderio di ritrovare l'insensibilità desiderata, la durezza compatta di un oggetto inalterabile. Al centro delle metamorfosi minerali troneggia in effetti il desiderio di pietrificazione:

Je voudrais être au profond de la mer
Ou sur un mont quelque roche insensible;
Je voudrais être une souche impassible
À celle fin de ne pouvoir aimer.
[...]
permettez que je meure,
Ou que je sois en marbre transformé,

À celle fin qu'en si dure nature
Je puisse mieux supporter l'aventure
D'un misérable amant aimant sans être aimé.

(Guy de Tours, in Mathieu-Castellani 1986: 100)

Accanto al desiderio dell'amante di mutarsi in pietra per non soffrire, la metafora della pietra si estende anche alla donna, sottolineando il cuore di pietra dell'amata, la di lei insensibilità:

Il vous faut mettre au rang de ces eaux d'Eurimène,
Qui changent en rochers ceux qu'elles vont lavant.

Vous empierrez son cœur que je vais poursuivant,
Vainement je lui dis mon amour et ma peine,
Elle ouit tout sans l'ouir comme une idole vaine,
Et laisse aller mes vœux sur les ailes du vent.

(E. Durand, in Mathieu-Castellani 1986: 103)

Ove il tema della metamorfosi in pietra si lega a quello dell'incostanza.

Vi sono altre tipologie di metamorfosi, più ironiche, nelle quali l'amante sogna di trasformarsi in indumento o in oggetto di uso femminile, in acqua che scorre o in fiume che bagna il corpo dell'amata, in vento che carezza i suoi capelli o in libro sfogliato dalle mani di lei:

[...] j'aurais fort grand envie
En plusieurs semblants me métamorphoser,

En votre masque, afin de souvent vous baiser,
En grains pour circuir cette gorge embellie
En gant pour manier la main blanche et jolie

Qui fait dedans mon cœur les désirs embraser.
(S. de Virbluneau, in Mathieu-Castellani 1986: 94-95)

O ancora:

Si faire je pouvais une métamorphose,
Savez-vous en quel corps je me voudrais changer?
Au miroir de cristal où se mire ma Rose,
Parce qu'en se mirant je la pourrais baiser.
(Ch. De Beaujeu, in Mathieu-Castellani 1986: 100)

È solo attraverso queste metamorfosi che l'amante si sente realmente nel proprio essere; si entusiasma nello scoprire il fascino delle forme instabili e degli stati transitori in seno all'incostanza. Si possono leggere qui tracce del conflitto che oppone l'amante al mondo esterno, un universo mutevole nel quale egli si sente incapace di sopravvivere intatto: i poeti amano contrapporre all'incostanza femminile la propria costanza. Al tempo stesso, la leggerezza femminile giustifica la disinvoltura maschile e, sebbene essa sia accettata e tollerata, viene tuttavia considerata come il risultato di una natura debole, e come tale è giudicata.

Tra i temi della poesia, uno dei più convenzionali è quello dell'inventario degli *charmes* della donna amata. La descrizione non fa tuttavia riferimento alla realtà, ma ad un preciso codice, al tempo stesso estetico e retorico. In epoca barocca coesistono due tradizioni ben distinte, l'una di matrice petrarchista, l'altra risalente a Ronsard. La prima tradizione propone una stilizzazione strettamente codificata, fornisce materiali, motivi, tessuto metaforico e costruzioni allegoriche. I poeti barocchi continuano a riproporre il modello petrarchista, inserendo elementi che vertono a spezzare l'antico codice di decenza, trattando in maniera più lasciva e sensuale temi quali il sogno amoroso, la dama che dispensa carezze e accorda con grazia i suoi favori, imperturbabile, risplendente, distante e inalterabile. Il contrasto è reso più forte dalla contrapposizione tra la freddezza, l'immobilità della donna e l'anelito sensuale dell'amante che cerca di riscaldare questo idolo di pietra:

Ces blonds cheveux qui sentent comme basme,
Ce beau téton qui florissant pommelle
Tout à l'entour d'une blanche mamelle,
Ce doux baiser qui tous mes sens embasme,
[...]
M'ont fait à l'âme une telle rigueur
Que sans mourir je vivotte en langueur,
(N. Debaste, in Mathieu-Castellani 1986: 137)

La seconda tradizione, che risale a Ronsard, rappresenta un modello più recente che riflette una moda manierista ben lontana dal modello petrarchista. Si impone la tecnica del *portrait-mosaïque*: «la Belle idéale, fine, élancée et pourtant agréablement potelée, aura la jambe longue et grêle, mais la cuisse ronde et belle, l'œil et le teint bruns, mais la dent blanche et la joue vermeille» (Mathieu-Castellani 1986: 22). Ogni tratto del corpo e del viso diventa arrotondato e sinuoso, animato da un movimento voluttuoso che ignora qualunque linea dritta, così come non conosce immobilità e riposo.

Il poeta barocco combina queste due tradizioni affiancando alla celebrazione del corpo e del viso perfetti della donna l'evocazione voluttuosa e lasciva di un fascino che suscita nella mente piacere e confusione. Non si limita a raffigurare un ritratto stilizzato dell'amata, ma ama presentare aspetti nuovi; scopre eroticamente il suo corpo, ma propone un viso mascherato o coperto da un velo, che incanta l'amante solleticando la sua curiosità e i suoi sensi. L'amante ne è ora irritato, ora affascinato ed eccitato e la presenza del velo sollecita la sua immaginazione. Il velo nero delle suore è visto come segno di ipocrisia e di impostura, quello vedovile lungi dall'indicare il lutto maschera segrete voluttà e piaceri proibiti:

Mais quelle aveugle loi tellement te maîtrise
 De prendre un voile noir, égarant tes beaux yeux
 Des plaisirs, les plaisirs les plus délicieux
 [...]

 Quel Christ, quel saint, quel roi, quel ange, quel Moïse,
 A fait, dit, commandé, porté, prêché tels vœux?
 (M. de Papillon, in Mathieu-Castellani 1986: 156)

Il velo bianco parla invece di freddezza, di durezza e insensibilità di cuore e maschera un rifiuto malvagio da parte dell'amata:

J'étais en liberté quand celle qui m'engage
 Dessous un voile blanc me cachait ses beaux yeux
 [...]

 Je lui fis déplaisir d'être si curieux,
 Elle de me blesser m'en fit bien davantage.
 (S.-G. de la Roque, in Mathieu-Castellani 1986: 153)

Altro schermo che dissimula il viso femminile è il fard, il cui utilizzo manifesta il desiderio di sembrare altro, di mentire dando a vedere non un viso ma una maschera. L'amante, a volte sedotto dal trucco, per lo più si mostra irritato da questa sofisticazione che altera il colorito della donna:

Je n'aime point à voir cette idole admirée
De ces veaux qui font cas de son visage peint.
(P. Motin, in Mathieu-Castellani 1986: 161)

Otez ce fard trompeur qui cache votre joue,
Cette tache espagnole offense votre teint;
L'amour, quoi qu'il soit brave et secret, nous avoue
Qu'il est mal assuré sous un visage peint.
(Anonyme, in Mathieu-Castellani 1986: 162)

Così come la maschera, anche il maquillage diventa emblema dell'ipocrisia femminile e segna il trionfo dell'artificio sulla natura semplice. Il trucco ricopre qui una duplice funzione; da un lato denuncia l'inganno della donna, dall'altro funge da contrappunto all'idealizzazione della bellezza dell'amata. Quella bellezza inalterabile che prendeva in prestito la propria perfezione al mondo minerale si muta in carne destinata a corrompersi, a subire gli oltraggi del tempo che passa, e che fa uso di unguenti e belletti per tentare, senza successo, di opporsi al naufragio dell'esistenza. In un mondo mutevole nulla, e soprattutto la bellezza femminile, è in grado di resistere.

RIFERIMENTI BIBLIOGRAFICI

- Cousin M.V., 1857, *Études sur Pascal*, Paris, Didier.
- Genette G., 1966, *Figures I*, «L'or tombe sous le fer», Paris, Seuil.
- l'Hermite T., 2011, *Les Amours – La Lyre – Les vers héroïques – Les heures de la Vierge – La Mariane – Le Parasite – Lettres Amoureuses – Le page disgracié*, Charleston, South Carolina, Nabu Press.
- Lee Rubin D. (ed.), 1986, *La poésie française du premier 17^e siècle*, Tübingen, Gunter Narr.
- Mathieu-Castellani G. (ed.), 1986, *Éros Baroque – Anthologie thématique de la poésie amoureuse*, Paris, Nizet.
- Motin P., 1619, *Inconstance*, in *Cabinet des Muses*, Rouen, impr. de David du Petit-Val.
- Rousset J., 1954, *La littérature de l'âge baroque en France. Circé et le paon*, Paris, Corti.
- , 1968, *Anthologie de la poésie baroque française*, Paris, Armand Colin.
- Sponde J. de, 1978, *Œuvres littéraires*, A. Boase (ed.), Genève, Droz.
- Tyard P. de, 1967, *Premier livre des erreurs amoureuses*, in *Les erreurs amoureuses*, J.A. McClelland (ed.), Genève, Droz.
- , 2004, *Œuvres poétiques tome I*, in *Œuvres Complètes*, Paris, Champion.
- Yveteaux V. de, 2012, *Les œuvres poétiques de Vauquelin des Yveteaux réunies pour la première fois*, Charleston, South Carolina, Nabu Press.

ÉPIPHANIES FÉMININES ET *EKPHRASIS*
VESTIMENTAIRES DANS QUELQUES TEXTES NARRATIFS
DE LA RENAISSANCE

Magda Campanini
UNIVERSITÀ CA' FOSCARI VENEZIA

Dans une lecture du code vestimentaire considéré en tant que système de signification (Barthes 1967), nous nous proposons d'aborder quelques textes littéraires de la Renaissance française, en centrant notre attention sur la représentation du vêtement féminin selon la mode à l'antique. Il s'agira d'étudier les dynamiques descriptives dans quelques *ekphrasis* vestimentaires. Le présupposé sera que la mise en œuvre de cette modalité de discours décrivant l'œuvre d'art se fonde sur une relation de contiguïté entre le code graphique et le code iconographique, ce qui crée des effets d'analogie et de réverbération entre la parole et l'image. En particulier, nous considérerons la description vestimentaire par rapport à ses sources littéraires et iconographiques. Notre *corpus* privilégiera par conséquent des œuvres à la forte composante intertextuelle, où la figuration du mythe et l'évocation des vestiges du monde classique s'inscrivent dans le processus même de l'invention littéraire et où le goût archaïsant ainsi qu'une forte passion pour l'Antiquité imprègnent l'espace du texte.

Élément fondateur de l'esthétique de la Renaissance, la résurgence de l'Antiquité se lie à la notion fondatrice d'imitation et pénètre les milieux humanistes et artistiques – notamment italiens, mais aussi français et lyonnais en particulier – en passant aussi bien par l'exégèse des textes que par les arts figuratifs, la restitution de l'architecture antique, l'épigraphe et le collectionnisme. Sur le plan textuel, un réseau d'analogies s'établit entre la représentation verbale et sa matrice figurative, ce qui entraîne l'émergence d'un paradigme vestimentaire axé sur l'évocation de la mode à l'antique.

Selon cette optique, corroborée par les études fondatrices d'Abi Warburg (1932) et de Panofski (1967), l'évocation de la figure féminine et son ancrage dans le tissu de la narration seraient alors le produit de l'adaptation à un modèle figé, issu des représentations de l'Antiquité et reproduit par le biais de l'iconographie de la Renaissance.

C'est le parcours que nous essaierons de suivre, en nous situant entre Italie et France, dans l'horizon italianisant de Lyon, où les relations privilégiées avec l'Italie se doublent d'un intérêt très vif pour les vestiges de l'antiquité que manifestent les 'archéologues' et collectionneurs lyonnais, de Pierre de Sala à Claude de Bellièvre, de Guillaume du Choul à Jean Grolier, à Gabriele Simeoni (Baur 1906: 14-16)¹. En suivant l'émergence du goût pour l'antique, nous aborderons en parallèle les *Illustrations de Gaule et singularitéz de Troye* de Jean Lemaire de Belges (1511-13)², les *Comptes amoureux* de la pseudo-Jeanne Flore (vers 1540)³ et les *Discours des champs faëz* de Claude de Taillemont (1553)⁴. À côté de ces œuvres, toutes publiées à Lyon, nous en considérerons trois autres – l'*Ameto* ou *Comédie des nymphes florentines* de Boccace (1341)⁵, l'*Hypnerotomachia Poliphili* (1499)⁶ et la *Giostra* de Politien (1475)⁷ – en vertu de la relation d'intertextualité et de la vision de l'antique qui les lie aux œuvres françaises objet de notre étude. Un élément ultérieur fera le lien entre ces deux groupes d'ouvrages et définira le point focal de notre analyse: la présence, dans le récit, d'une ou plusieurs scènes d'épiphany de la beauté féminine, soit-elle incarnée par la figure d'une déesse, d'une nymphe ou d'une femme.

Nous commencerons par une téophanie: l'apparition de Vénus, motif lié à la topique littéraire aussi bien qu'à la tradition iconographique. Cette scène est commune aux *Illustrations de Gaule* et aux *Comptes amoureux*, où elle apparaît comme le reflet d'un ensemble complexe de stratifications textuelles et figuratives polarisées autour d'une source primaire imbue d'esprit antique: l'*Hypnerotomachia Poliphili*. Publié à Venise, chez Alde, et diffusé dans les milieux lyonnais bien avant sa traduction française, ce chef-d'œuvre typographique fond les registres de l'allégorie, du symbole et de l'énigme (Polizzi 1994: XXIV-XXVII). Il s'inscrit en écho dans les œuvres

1 Nous rappelons, entre autres, le recueil de matériaux antiques rédigé par Claude de Bellièvre, ainsi que les *Antiquités de Lyon* de Pierre de Sala, recueil manuscrit où les notes prises dans des promenades archéologiques alternent – sur le modèle de Cyriaque d'Ancone et de Giovanni Marcanova – avec des copies d'inscriptions et des transcription de textes anciens.

2 Lemaire de Belges (1969).

3 Flore (1980).

4 Taillemont (1991).

5 Boccaccio (1964).

6 Colonna (1998). La traduction-adaptation par Jean Martin fut publiée à Paris, chez Kerver, en 1546. Nous citerons dans la plupart des cas d'après l'original; dans les passages vestimentaires le texte français est plus condensé, mais foncièrement fidèle (éd. française de référence: Colonna 1994).

7 Éd. citée: Poliziano (1988).

en question, aussi bien au niveau thématique et textuel que sur le plan de l'élaboration d'un espace architectural conçu à la fois comme lieu narratif et comme décor d'une Antiquité idéale.

Dans le premier des *Comptes amoureux*, la déesse apparaît sur son char, avec les attributs canoniques de la *Venus triumphans*, issus d'une longue tradition iconographique, mythographique et littéraire s'inspirant des *Triumphes* de Pétrarque, de la *Genealogia deorum gentilium* et de l'*Amorosa visione* de Boccace, ou encore des *Mythologiae* de Fulgence. La description s'arrête avec une minutie extrême sur les décorations précieuses du char, conduit par Cupidon et accompagné par les trois Grâces. Elle donne également des détails sur le cortège de la déesse, dominé par les figures d'Apollon et d'Hercule. Le portrait de Vénus est toutefois très sommaire: la présence divine, indicible, n'est évoquée que par une «ceste et lumineuse clairté» (Flore 1980: 115) que l'œil humain n'arrive pas à pénétrer complètement. Les trois Grâces, en revanche – modèle iconographique et littéraire très diffusé dans l'imaginaire de la Renaissance – font l'objet de quelques lignes de description: «Aultour de Venus cheminoient s'entretenans par les mains, ses trois Graces toutes nuës [...]. Elles avoient leurs cheveux tressez à l'antique en derriere bien mignonement» (114). Leur évocation suit ici le schéma iconographique classique de la triade nue, modèle privilégié à la Renaissance par rapport à celui de la triade habillée en ce qu'il est considéré comme le plus proche de la version classique (Wind 1999: 38; Warburg 1932: 27-30). Il se réfère au modèle ancien, documenté – entre autres – par une célèbre fresque pompéienne et par deux groupes sculptés d'époque romaine dont l'un conservé au Louvre, l'autre à la Librairie Piccolomini de Sienne. Ce schéma sera repris aussi bien dans les *corpora* mythographiques liés à la tradition médiévale – dont se servira Pétrarque dans l'*Afrique* (III, 215-218) – que dans les œuvres d'art. On se limitera à évoquer les fresques du Palais Schifanoia de Ferrare, le bas-relief d'Apollon par Agostino di Duccio dans le Temple des Malatesta à Rimini, le verso de la médaille de Pic de la Mirandole et d'une des médailles Tornabuoni réalisées par Nicolò Fiorentino; enfin, dans premières années du XVI^e siècle, les peintures de Raphaël et du Corrège et, en 1534, l'édition parisienne des *Emblèmes* d'André Alciat (1534). Dans l'ensemble de la tradition, le motif des mains qui s'entrelacent alterne avec celui de l'enchevêtrement des bras, attesté dans les cas où les Charites se tiennent par les épaules, dans le sillage de la fresque pompéienne et des groupes sculptés évoqués plus haut. Il en va de même pour la coiffure: dans les réalisations de l'antiquité les cheveux sont relevés, détail qui n'est repris qu'en partie dans l'art italien du XV^e siècle, notamment dans les deux médailles citées plus haut. La blancheur du teint est, par contre, un trait commun aux deux types de représentation.

Les *Comptes amoureux* emphatisent aussi bien l'entrelacement des mains que la coiffure et la «blancheur de leur tendre et délicate chaire»

(Flore 1980: 115). Ils reproduisent ainsi une structure de composition adoptée notamment par Botticelli dans son *Printemps* – où pourtant les Grâces ne sont pas nues – et, parmi les répertoires, par Alciat en particulier. La coiffure est définie «à l'antique» (*Ibidem*), de la même manière que le sera, quelques lignes plus bas, le casque d'Apollon. Le rapprochement de deux occurrences de cette locution en fait le signe d'une catégorie esthétique reconnue et valorisée en tant que marque explicite d'une vision archaïsante et de l'intégration des modèles classiques au texte de la Renaissance. La mise en valeur de la mode à l'antique en tant que moyen de reconnaissance et de promotion d'un imaginaire païen parfaitement intégré à la société du XVI^e siècle imprègne d'ailleurs une très large catégorie de textes – pas seulement littéraires – et, par le biais de ces derniers, entraîne une sorte de recréation de la réalité selon une optique syncrétique qui fond entièrement le plan du réel et la projection de l'univers mythologique. La mode féminine florentine de la fin du *Quattrocento* nous en offre un témoignage dans la vogue des coiffures et des vêtements à l'antique exaltant l'allure et la grâce des mouvements. C'est le cas, entre autres, des *Stanze* du Politien et, bien avant, de *l'Ameto* et du *Ninfale fiesolano* de Boccace. Nous y reviendrons. Pour le moment, arrêtons-nous brièvement sur un exemple non littéraire particulièrement frappant: la chronique, anonyme, du banquet célébrant les noces de Costanzo Sforza et Camilla d'Aragona (Pesaro, 1475). Cette fête de grande opulence et solennité est conçue comme une célébration humaniste. La description des mets somptueusement préparés et servis s'insère dans une scénographie théâtrale spectaculaire faisant intervenir des dieux, des nymphes et des héros de l'antiquité. Dans la relation qui décrit le banquet, nous retrouvons une récurrence de la locution «all'antica», employée dans la description des détails vestimentaires des figures mythologiques défilant devant le couple pour lui rendre hommage. Le style à l'antique est un complément nécessaire de ces personnages issus d'un univers féérique parfaitement assimilé à l'univers réel – bien que théâtralisé – de la fête princière. La résurgence de l'Antiquité et sa survivance dans un monde qui en pratique le culte justifie les présences mythologiques peuplant le banquet et leur confère autorité. Les vêtements et l'ornementation sont l'instrument d'une théâtralisation de l'Antiquité qui actualise l'imaginaire païen et le fond à l'actualité de l'événement réel. Considérons le portrait d'Hèbe:

Era Ebe una giovane bellissima di viso, con capelli d'oro sparsi, coronati di fiori e d'erbe ed aveva la veste verde all'antica levata da un canto che mostrava la camicia e una gamba; il lembo della veste fregiato di fiori, ed in la mano destra un vaso d'oro da bere, e al braccio legato un sottilissimo velo. (Anonyme 1836: 32)

Nous sommes là en présence de la représentation canonique de la nymphe, figure transversale aux arts et à la littérature. Dans le *Quattrocento* italien, elle devient le type iconographique de la jeune fille de l'Antiquité habillée à la grecque. Elle est représentée en habit court et vapoureux, des chaussures à l'ancienne aux pieds – on en retrouve de différents types dans l'*Hypnerotomachia Poliphili*⁸ – les cheveux dénoués et une guirlande de fleurs sur la tête. Dans la variante très courante de la canéphore, elle porte un vase ou un panier sur sa tête (Warburg 1996: 93 sg.). C'est un motif commun dans les arts, des dessins de l'école de Mantegna aux gravures, de la *Chute de Volcan à Lemnos* de Piero di Cosimo aux fresques de Ghirlandaio, Botticelli et Raphaël. Il se répand également au théâtre, dans les représentations à sujet mythologique. Au XVI^e siècle, les vêtements des nymphes s'enrichissent de plus en plus de drapés précieux et s'ornent de pierreries. La finesse des tissus et la richesse des bordures et des ceintures où sont enchâssées des pierres précieuses et des décorations d'or ou d'argent sont constamment soulignées dans les œuvres françaises s'alignant sur le modèle antique. La coiffure à l'ancienne fait partie de ces tableaux: les cheveux relevés ou tressés en arrière laissent retomber quelques mèches et sont embellis par des nœuds, des fleurs et des fils d'or, de perles et de pierreries. Nous en avons un exemple dans le portrait de Rosemonde, dans le premier des *Comptes amoureux*. Par un effet de réfraction, on devine dans la filigrane du texte le reflet – parfois littéral – de trois sources entrelacées, l'*Ameto*, l'*Hypnerotomachia* et les *Illustrations de Gaule*:

Les cheveux d'elle blonds et espaix estoient richement tressez et cuilliz à lacs d'or traicts à maniere de reths, dont les noudz furent de fines perles, saphirs, et verdes esmeraudes: outre par dessus son chief elle portoit ung chapelet de fleurs [...]. (Flore 1980: 122)

Ses blonds cheveux espes, estoient richement tressez à petits lacs d'or trait à maniere de retz, distinguez de fines perles, saphirs, topaces, et fines esmeraudes, à grands houppes de soye purpurine pendantes derriere le dos. Et par dessus le tout un petit chapelet [de] myrte. (Lemaire de Belges 1969: 242)

Et le più de queste egregie Nymphhe, gli sui biondi capelli congruati haveano, cum exquisiti et di voluptica textura inodulati. [...]

8 «Et tali nudi [piedi] sopra le antiquarie solee, retinute cum cordicelle d'oro, tra el maggiore digito, et il mediocre, et appresso el minimo, et intorno el pieno pterna, d'indi poscia politule convenivano sopra el culmo del pede, in uno artificioso illigamento corrigiate. Alcuni strictamente calciati, et cum harpaguleti aurei ansulati. [...] Altri cum asseptati cothurni sopra le bianche et polpose sure cincti, et tali cum crepidule, cum maestrevole ansulette auree et di seta, multi cum gli prisci Sicyonii, et alcune cum eximii Socculi sericei et cum obstraguli aurei decorissime gemmati» (157).

Et cum vitte de fili d'oro texte cum phrygiatura de perle micante.
[...] Et la dignitate del capillamento cum mundo et conspicuo
exornato, circundata la fronte de infilatura di grosse et circulatiss-
sime margarite. (Colonna 1998: 157)

Elli vede [...] i capelli con maesterio non usato avere alla testa
ravolti e con sottile oro, a quelli non disiguale, essere tenuti con
piacevole nodo alle soffianti aure; e coronata di verdissima ellera,
levata dal suo caro olmo, sotto quella, ampia, piana e candida
fronte mostrare. (Boccaccio 1964: IX)

Au théâtre, une dérive baroquisante du type de la nymphe est bien documentée dans les mascarades et dans le drame pastoral. Les suggestion iconographiques et littéraires se fixent dans la pratique de la représentation théâtrale, comme le montre, autour de 1560, Leone de' Sommi, auteur de quatre *Dialogues sur les représentations scéniques* où sont fournies des prescriptions sur les costumes des bergers et des nymphes. Le schéma vestimentaire archaisant devient plus complexe par une stratification de vêtements et sous-vêtements de longueur différente qui accentuent la vivacité de la composition et visent à multiplier les plans et à créer des figures en mouvement. Il prévoit des chaussures à l'ancienne, une chemise avec des manches, drapée pour créer du volume et dynamiser la figure, une robe longue ondoyante qui laisse voir le dessus du pied, couverte d'un manteau somptueux et d'un voile flottant. Les cheveux blonds sont dénoués sur les épaules, avec une petite guirlande ou des rubans de soie ou encore des ornements d'or (de' Sommi 1968).

À la même époque que les *Dialogues*, Rémy Belleau publie sa première *Bergerie* (1565). Il y insère une mascarade, improvisée pour fêter la naissance de Henri de Lorraine, le 3 novembre 1563:

C'étoient les filles qui deliberent de dresser ce masque [...]. Trois s'habillent comme les trois Graces, non pas nues comme les ont peintes & gravees la plus part des anciens, mais vestues d'un habit de satin blanc à grande broderie de canetille d'argent, & argent trait, ceintes justement sous l'enflure soupirante de leur tetin, d'une ceinture large & bouclée sur le côté, un acoustrement de teste gentil & prouement inventé, enrichi de couronnes de laurier. Elles portoient des grans cofins d'éclisse plains de roses, de lis, de mirthe, de marjolaine, de girouffles, & de toutes sortes de fleurs qui se peurent trouver pour la saison. (Belleau 2001: 92)

La référence à l'autorité de la tradition iconographique insère ce tableau dans la lignée de la représentation classique et italienne, filtrée par la lecture

française. Le motif de la Charite se fond dans celui de la nymphe (Joukovsky-Micha 1969: 82-86, 103). L'abandon de la nudité au profit d'un vêtement très riche et assez pudique – si l'on exclut le détail sensuel de «l'enflure soupirante de leur tetin» – s'adapte aux exigences de bienséance de la cour de Joinville. L'ornement du laurier – plutôt que le myrte ou les pommes – nous fait penser à une interférence ultérieure avec le modèle des Muses, de même que les paniers de fleurs et d'herbes sont l'indice d'une contamination avec le motif de la canéphore. Dans cette mise en théâtre d'un cliché artistique et littéraire, l'assimilation de motifs vestimentaires et ornementaux différents – mais tous polarisés autour de la figure féminine de dérivation mythologique – comporte une circulation de modèles pluriels concourant à la composition d'un tableau à l'antique inséré dans un programme de célébration princière.

Chez Rémy Belleau, l'habit des trois Grâces reprend le modèle antique du type féminin, en particulier dans le détail de la ceinture fermant la robe juste au-dessous du sein. Au début du siècle, le même détail est présent dans les *Illustrations de Gaule*, où la nymphe Cœnone est «ceinte d'une riche ceinture purpurine entrelassée à nœuz d'amours: et retroussée par dessous les mamelettes dont elle montrait la forme ronde et distincte» (Lemaire de Belges 1969: 166).

L'*Hypnerotomachia Poliphili* avait d'ailleurs exploité à plusieurs reprises auparavant le même motif, comme nous le voyons dans le portrait de Polia:

Vestiva dunque questa Elioida Nympha el virgineo et divo corpusculo di subtilissimo panno di verde seta textile et di ordimento d'oro [...] commixto, sopra una bombicina interula candida et crispula [...]. La quale camisia gratiosamente simulava bianchissime et incarnate rose coprire, ma la veste sopra di questa, cum parvissime plicule, o vero rugule elegantemente induta, adhaerente, et sopra gli ampii fianchi appresso le mammillule stric-tissimamente di cordicella d'oro cincta, retinendo sopresse le plicature del tenuissimo panno sopra el delicatamente tumidulo pecto. Sopra di questa prima cinctura era subtracto la superfluitate del longo vestimento restata la liciniata fimbria aequalmente fina ad gli carnosi tali. (Colonna 1998: 143)

Le vert, le blanc, l'or ainsi que l'insistance sur le contraste entre le tissu léger et transparent dans son jeu de plis élégant et sensuel et le corps désirable et désiré de la femme sont des éléments que le roman de Colonna partage avec l'*Ameto*, l'une de ses sources probables, et qu'il transmet aux *Contes amoureux*, où convergent également les échos des descriptions vestimentaires de Lemaire de Belges.

Considérons ce passage de l'*Ameto*:

Similmente la candida e diritta gola e il morbido collo dal verde mantello coperto, il quale però non toglie alcuna parte del petto, dal vestire consentita, agli occhi di colui che ardendo rimira; [...] Egli le bene fatte braccia, in istrettissima manica dall'omero infino alla mano aperta, e in alcune parti con isforzate affibbiature congiunta, in sé le loda con le mani bellissime, ornate di molte anella; e i vestimenti, come quelle, dalle latora aperti di sotto alle braccia infino alla cintura, con simile affibbiamento ristretti, commenda, però che intera mostrano di colei la grossezza. E per quelle aperture mettendo l'occhio, di vedere s'argomenta ciò che uno bianchissimo vestimento, al verde dimorante di sotto, gli nega, e ben conosce che il frutto di ciò c'ha veduto è riposto nelle parti nascose. (Boccaccio 1964: XII)

Les signes du code vestimentaire manifestent la mémoire de l'Antiquité, la composition à l'ancienne étant reconnue en tant que référence esthétique absolue et critère incontestable de goût. L'écho des arts figuratifs – des bas-reliefs romains avec leurs descriptions par les antiquaires à la peinture du *Quattrocento* – se fait entendre en littérature. Nous retrouvons le voile qui laisse entrevoir les bras, la houppelande en tissu léger décoré avec des motifs végétaux, la robe floue gonflée par le vent, la ceinture serrée au-dessous du sein qui en dessine les formes et en valorise les volumes.

La fonction de séduction du vêtement est au premier plan dans la scène de l'épiphanie de la beauté féminine. Qu'il s'agisse de l'apparition des nymphes à Ameto, de Polia à Poliphile, d'Enone ou de Vénus à Paris dans les *Illustrations de Gaule*, de Rosemonde à Andro dans les *Comptes amoureux*, le vêtement est l'intermédiaire de la contemplation du corps désiré. L'habit n'est pas décrit en soi, mais dans sa relation avec le corps, un corps qu'il dessine et dont il souligne la sensualité. Un corps érotisant qui est l'objet du désir de l'amant-spectateur représenté sur scène. La finesse des tissus, les plis, les drapés et les voiles transparents exaltent la beauté, la sinuosité et la charge érotique du corps. Le drapé en particulier produit un effet plastique et crée une impression de profondeur: il joue sur le contraste entre les pleins et les vides et dessine des volumes en mouvement qu'il voile et dévoile en même temps. Le traitement plastique de la figure féminine est accru par l'émergence de détails tels que la fente de la robe laissant voir une jambe ou le décolleté croisé drapé laissant deviner le sein, ou encore les voiles laissant entrevoir les bras. Nous avons déjà vu tous ces éléments dans les costumes des noces Sforza-Aragona. En peinture, nous nous bornerons à rappeler les nymphes de *La chute de Volcan* de Piero di Cosimo.

La plasticité de ces tableaux aussi bien que leur sensualité est accrue par le recours à un autre élément canonique de la représentation à l'ancienne: le

mouvement des habits et des cheveux gonflés par le vent. De Pline à Ovide, de Boccace à Colonna⁹ en passant par la *Giostra* de Politien évoquant le «ventilar dell'angelica veste» (14), ce motif est reconnu comme une convention. Il apparaît aussi dans la description très austère de Minerve dans les *Discours des champs faëz* de Claude de Taillemont, où la déesse se montre «vestue d'un certain habit de pourpre voletant autour de ses jambes» (65). En peinture, ce motif devient un cliché, comme le témoigne le traité sur la peinture de Leon Battista Alberti, cité par Warburg. Après avoir observé que dans les tableaux il est plaisant de voir du mouvement dans les cheveux, dans les frondes et dans les habits, Alberti souligne le lien complémentaire entre le flottement de la robe et le corps partiellement mis à nu: «i corpi [...] percossi dal vento sotto i panni in buona parte mostreranno il nudo» (Warburg 1996: 10). Il suggère également d'insérer dans le tableau une image du vent qui souffle. Parmi les réalisations les plus connues en peinture, il suffira de citer le *Printemps* ou la *Naissance de Vénus* de Botticelli. Le vent – un vent doux, généralement le Zéphire – devient un élément topique et fonctionnel à l'érotisation de la scène. L'ondoiement naturel de la robe qui se gonfle s'ajoute à l'artifice du drapé: la nudité se laisse deviner, se dessinant en transparence et par intermittence. Dans les œuvres qui font ici l'objet de notre étude, ce même mécanisme se met en œuvre et assume une fonction de déclencheur de la charge érotique de la description:

L'amoureuse Rosemonde était alors simplement vestue d'une robe faite d'un blanc taffetas armoisi dont les bords estoient de passemens d'or: par dessous, la deliée chemise joignoit à sa chair blanche et ferme si que quand le doux vent Zephirus venoit à entresousster parmy ses habillemens, ores il demonstroït à qui le vouloit voir, la composition de la cuisse, ores du ventre, et ores de sa jambe languette et bien faite. (Flore 1980: 122)

[La] cotte interieure [de Vénus] estoit d'un verd gay comme l'herbette du temps vernal. La houppelande de dessus estoit de couleur iaune et doree, brochee à estincelles d'argent [...]. Et estoient tous ses aornemens de si déliee filure, que quand le doux vent Subsolanus ventillant pressoit iceux habits contre ses precieux membres, il faisoit foy entiere de la rotondité d'iceux, et de la solidité de sa noble corpulence. (Lemaire de Belges 1969: 241)

Di sopra alle resistente et tremule nate, et al rotundo et piccolo ventre, il residuo del vestire demesso velava cum minutissime

9 Nous rappelons en particulier la figure féminine sur l'obélisque, le triomphe de Vertumne et Pomone où le Printemps est représenté comme une déesse «cum volante trece» (Colonna 1998: 192) ou encore les nymphes «cum volanti velamini» (157).

rugature al reflato delle suave aure instabillule, et per il moto corporeo, fino alle lactee suffragine cadente. Alcuna fiata dagli temperati spirari di ventuli, il leve indumento impulso, accusava la pudica et scitula formula [...]°. (Colonna 1998: 143)

La beauté féminine apparaît en toute sa splendeur, exaltée par des détails vestimentaires qui confèrent majesté et sensualité à la scène, comme le témoigne la réaction émotionnelle de l'amant spectateur, qui exprime le désir et le trouble des sens. Si Paris devant Cœnone est «esmu d'un nouveau sentement d'amours non encore à luy accoustumé» (Lemaire 1969: 167), Poliphile est «surpris de volupté» (Colonna 1994: 47) comme d'ailleurs Ameto (Boccaccio 1964: XII), dont l'œil hardi suit le parcours secret entre les pleins et les vides des habits et arrive par l'imagination à donner forme et volume à ce que les étoffes cachent.

L'actualisation d'un imaginaire mythologique désormais figé en des canons reconnus et reconnaissables retravaille le schéma vestimentaire de la nymphe en fonction d'un enrichissement de l'habit et d'une accentuation de l'attrait sensuel de la représentation. Comme nous l'avons vu – mais les exemples pourraient se multiplier – la création de géométries voluptueuses bâties sur la démultiplication des plans et sur le jeu de la ligne courbe va de pair avec l'enrichissement des étoffes, l'ajout de broderies raffinées, l'enchâssement de pierreries, l'emploi de bijoux pour orner le décolleté, les bras, les oreilles, surtout dans les représentations en majesté. Il suffit de citer, chez Lemaire de Belges, les accumulations et les comparaisons qui animent, lors du jugement de Paris, l'apparition des trois déesses somptueusement habillées et ornées de bijoux. L'auteur des *Comptes amoureux* s'en souviendra, comme il se souviendra du roman colonnien, qui offre des descriptions extrêmement riches d'ornements de joaillerie à l'antique, comme ceux de la reine Eleutherilide en majesté. Les limites du présent travail ne nous permettant pas d'approfondir cet aspect de l'ornementation portant sur les bijoux, nous nous limiterons à quelques remarques générales, en guise de conclusion.

La mise en place des traits vestimentaires appartenant au modèle antique de beauté et de séduction rejoint souvent l'*ekphrasis* de goût alexandrin, d'une double manière. Le modèle fondateur est celui de l'*Hypnerotomachia Poliphili*, qui fait de l'Antiquité le système de signes de référence et fond parfaitement l'imaginaire païen et la matrice figurative. Ici les descriptions des vêtements, des coiffures et des ornements sont nombreuses et s'étendent sur plusieurs pages. De longs segments descriptifs se croisent et s'enchâssent l'un dans l'autre dans les évocations successives de Polia et des nymphes. La vision dilatée y prévaut, qui agrandit les détails, les scinde dans chacun de leurs composants, les reprend avec

10 La source de ce passage est vraisemblablement Apulée (*Métamorphoses*, X, 31).

des variantes. Le même traitement descriptif s'applique aussi bien aux personnages qu'aux œuvres d'art – statues, bas-reliefs, motifs décoratifs – parfois sans solution de continuité. Il arrive même que la projection littéraire de la figuration à l'antique accueille en elle-même l'œuvre d'art, dans une sorte de mise en abîme. L'intermédiaire en est le vêtement ou la tapisserie, qui tantôt reproduit dans la trame de son tissu un ornement, une statue ou un tableau dont le texte offre la description, tantôt entrelace à sa propre description des comparaisons évoquant des peintures ou des sculptures. On se souviendra, dans les *Comptes*, de la décoration de la couche nuptiale de Rosemonde (Flore 1980: 123-124), des torches brodées sur la robe de Méridienne (137) – écho de l'image de Polia se montrant à Poliphile – ou encore, chez Lemaire de Belges, de l'habit de Minerve, peint et brodé avec la représentation des arts libéraux et des vertus morales et cardinales (Lemaire de Belges 1969: 236), ou, enfin, de l'*ekphrasis* dans la broderie de la robe d'une jeune mariée dans la *Bergerie* de Belleau (2001: 44).

Le texte devient alors doublement ekphrastique. D'un côté, il se fonde sur une matrice figurative et donne une forme littéraire à des motifs iconographiques; de l'autre, par le biais d'une mise en abîme, il décrit minutieusement une image plastique imprimée sur le tissu d'un habit ou, au contraire, un habit représenté sur un objet d'art peint en détail dans le texte. C'est le cas, dans l'*Hypnerotomachia*¹¹, de la description de la robe d'Europe représentée sur le char du premier triomphe ou des deux nymphes de la fontaine. Dans tous les cas cités, le vêtement s'identifie à une œuvre d'art vivante. Il se fait l'instrument de promotion d'une mode fondée sur la monumentalité à l'antique et devient un des moyens par lesquels s'active la convergence entre la résurgence de l'Antiquité en tant que système de signes agissant dans le texte et l'élaboration d'un imaginaire qui fond le mythe classique dans la réalité présente.

RÉFÉRENCES BIBLIOGRAPHIQUES

- Alciat A., 1534, *Emblematum libellus*, Paris, Chrétien Wechel.
 Anonyme, 1836, *Le nozze di Costanzo Sforza con Camilla di Aragona, celebrate in Pesaro nel 1475. Narrazione di anonimo contemporaneo*, Venezia, Tipografia di Alvisopoli.
 Barthes R., 1967, *Système de la Mode*, Paris, Seuil.
 Baur A., 1906, *Maurice Scève et la Renaissance lyonnaise*, Paris, Champion.
 Belleau R., 2001, *La Bergerie*, G. Demerson-M.M. Fontaine (eds.), Paris, Champion, (1565).

¹¹ «Induta exquisitissimamente di panno subtile, de seta verde et de oro, de miraveglia texture, di habito Nymphæo, cum le extremitate, di uno velamine confine alle tatule succintulo, velificante, non senza copia di varii gioielli exornata, cum una corona d'oro» (Colonna 1998: 161).

- Boccaccio G., 1964, *Ameto o Comedia delle ninfe fiorentine*, in *Tutte le opere*, V. Branca (ed.), t. 2, Milano, Mondadori.
- Colonna F., 1994, *Le Songe de Poliphile*, G. Polizzi (ed.), Paris, Imprimerie Nationale.
- , 1998, *Hypnerotomachia Poliphili*, M. Ariani-M. Gabriele (eds.), Milano, Adelphi.
- Flore J., 1980, *Contes amoureux*, G.-A. Pérouse (ed.), CNRS / Presses Universitaires de Lyon.
- Joukovsky-Micha F., 1969, *Poésie et mythologie au XVI^e siècle*, Paris, Nizet.
- Lemaire de Belges J., 1969, *Illustrations de Gaule et singularitéz de Troye*, in *Œuvres*, t. I, Genève, Slatkine.
- Panofski E., 1967, *Essais d'iconologie*, Paris, Gallimard.
- Poliziano A., 1988, *Stanze de messer Angelo Politiano cominciate per la giostra del magnifico Giuliano di Pietro de Medici*, in *Poesie italiane*, S. Orlando (ed.), Milano, Rizzoli.
- Polizzi G., 1994, *Présentation du Songe de Poliphile. Traduction de l'«Hypnerotomachia Poliphili» par Jean Martin*, Paris, Imprimerie Nationale.
- Sommi L. de', 1968, *Quattro dialoghi in materia di rappresentazioni sceniche*, F. Marotti (ed.), Milano, Il Polifilo, (1556).
- Taillemont C. de, 1991, *Discours des champs faëz*, J.-C. Arnould (ed.), Genève, Droz.
- Warburg A., ²1996, *La rinascita del paganesimo antico*, trad. di A. Cantimori, Torino, La Nuova Italia, (1932).
- Wind E., ⁴1999, *Misteri pagani nel Rinascimento*, trad. di P. Bertolucci, Milano, Adelphi, (1958).

«SA ROBE ESTOIT...»:
COSTUMES, VÊTEMENTS ET ACCESSOIRES
CHEZ PIERRE DE BRACH

Concetta Cavallini
UNIVERSITÀ DEGLI STUDI DI BARI «ALDO MORO»

Pour la période que l'on connaît sous le nom de Renaissance, peu de renseignements écrits nous sont parvenus quant aux costumes¹. Pourtant, le costume appartient à un domaine très en vogue à une époque où les modèles théâtral et iconographique influencent tous les champs de la vie littéraire et sociale, surtout à la Cour (Leferme-Falguière 2007; Boucher 2007)². Les gravures qui illustrent et complètent les volumes, les tableaux qui décorent les salles des châteaux contiennent souvent des représentations d'habits et de costumes; néanmoins, elles ne sont presque jamais accompagnées de commentaires qui mettent en lumière les spécificités des costumes, des tissus et des étoffes (Debray-Hugues 2005; Hardouin-Fugier 2005), ainsi que des accessoires. Les dessins, estampes, planches, gravures, qui parsèment les relations d'entrées royales et princières à la Renaissance (Wagner 2008)³, ainsi que les emblèmes (Giraud 1982) ou les illustrations présentes dans les livres d'*Iconologie*, reproduisent une typologie de vêtements qui est souvent symbolique et qui s'éloigne de la réalité.

Le corpus des textes ou des gravures qui peuvent constituer un véritable point de repère pour le chercheur est donc nécessairement réduit. Les volumes de recueils de costumes en font partie et constituent un point de

1 Pour ce sujet, voir Viallon (2006) ainsi que Paresys (2011). Voir aussi Paresys-Coquerey (2011).

2 Pour le modèle théâtral au XVI^e siècle voir Van Delft (2001).

3 Voir aussi les travaux du *Groupe de recherche sur les entrées solennelles des villes françaises à la Renaissance (1484-1615)* de l'Université Concordia, ainsi que l'étude de référence Guénéé-Lehoux (1968).

départ important⁴. Parfois, le lecteur peut y trouver des images non accompagnées de textes, comme dans le volume de Hans Wiegel *Habitus præcipuorum populorum* (1577), mais il s'agit d'exceptions. Le plus souvent, les images sont commentées, ou bien les figures habillées sont insérées dans un décor, ce qui aide l'interprétation et la mise en contexte; d'autres fois encore elles jouent des scènes de genre, engagées dans un jeu de gestes et de regards. Certains volumes présentent des illustrations accompagnées de textes poétiques, comme le volume de Johannes Sluperius (1572).

Le théâtre constitue un cas à part, puisque les témoignages et les documents sont très rares pour cette époque. Certains témoignages représentent une exception si évidente, qu'ils ont été étudiés: les costumes pour les fêtes théâtrales à l'occasion des noces de Constance Sforza et Camille d'Aragon en 1475, mais aussi les costumes pour les fêtes à l'occasion des noces de Côme de Médicis et d'Eléonore de Tolède en 1539, dont on trouve des dessins et des témoignages dans les *Vies* de Vasari (Garbero Zorzi 1988); les dessins de costumes de théâtre attribués à Primatice puis à Nicolò dell'Abbate vers 1540 (Beijer 1945); les costumes de théâtre d'un fournisseur d'habits parisien sous Henri III d'après un catalogue après-décès (Wildenstein 1961); ou la production de l'atelier d'un costumier de théâtre qui, à Florence, s'occupait de réaliser des costumes dessinés par Buontalenti en 1589 pour *La Pellegrina* (Testaverde 1988) de Girolamo Bargagli.

À partir de ces quelques témoignages, il est possible de proposer une réflexion générale: le costume scénique allait toujours dans le sens de l'exagération. Couleurs, accessoires, bijoux, jusqu'au choix des matériaux, devaient contribuer à différencier les costumes de théâtre de l'habillement ordinaire. L'inventeur des costumes perdait souvent le contrôle de ses créations, puisque le couturier pouvait choisir de modifier le modèle du costume, la couleur, le matériel ou d'autres éléments censés poser problème au cours du travail de réalisation. En outre, il faut préciser que, lorsqu'on parle de théâtre et de témoignages concernant les décors, les costumes, la mise en scène, on doit tenir compte d'énormes différences entre les typologies de pièces représentées. Pour les comédies, par exemple, les acteurs étaient des professionnels du théâtre; les spectateurs ne jouaient aucun rôle dans la mise en scène. Par contre, pour les mascarades, les ballets de cour et les pastorales, la situation était différente: il s'agissait souvent de spectacles mis en scène pour des raisons de sociabilité aristocratique; les représentations se déplaçaient de la Cour à la ville pour ratifier une alliance, un échange de services, de soutien, mais aussi de cadeaux. Voilà ce que dit Fabien Cavaillé à propos du ballet de cour:

Sorti de la cour où il est dansé une première fois, le ballet devient une visite que l'on s'offre entre grands: il est prétexte à une rencontre des compagnies, à l'organisation d'une assemblée que l'on agrmente de surprise et de plaisir, au moyen de la danse et de la musique. (2011: 32)

4 Voir, à ce propos, la très riche étude d'Odile Blanc (1995).

C'est cette deuxième typologie de pièces qui nous intéresse dans cet article, puisque nous allons analyser un document, *La Masquarade du triomphe de Diane* de Pierre de Brach⁵, inédit depuis sa publication en 1576, et dont nous avons donné une édition moderne l'année dernière, lequel offre un témoignage important sur les costumes, les accessoires, les décors d'une mise en scène que l'on ne peut dater avec précision mais qui doit se situer entre 1572 et 1575. Les vers de la pièce sont insérés dans un commentaire qui, comme une sorte de scénario, décrit de manière très précise les costumes et les accessoires des personnages, ainsi que les scènes et les décors. L'importance de ce document a été reconnue à plusieurs reprises:

Cette mascarade est intéressante à plusieurs égards: elle contient de précieux renseignements sur la musique et les instruments de musique, et donne une bonne idée du caractère privé des mascarades données chez des bourgeois et dans les milieux de parlement provincial pendant la deuxième moitié du XVI^e siècle. (McGowan 1978: 34, note 19)

La pièce est un exemple de 'spectacle privé' (Cavallini 2011) dans le sens qu'elle fut composée au sein du milieu parlementaire de Bordeaux que Pierre de Brach, avocat, fréquentait. Elle fut représentée «en une maison d'un de messieurs de la Cour de Parlement» (Brach 2012: 123) et fut dédiée à Diane de Foix de Candale, nièce de François de Foix évêque d'Aire, et future femme du comte de Gurson, à laquelle Montaigne dédia le célèbre chapitre de ses *Essais* (I, xxvi) sur l'institution des enfants.

Le sujet de la pièce est très simple, presque «fragile», comme le dit Margaret MacGowan (2008: 107): Diane avec ses quatre nymphes s'oppose à Cupidon avec quatre pèlerins d'amour, selon le schéma de la victoire de la Chasteté sur l'Amour emprunté à Pétrarque. À ces cinq personnages féminins et ces cinq personnages masculins il faut ajouter deux autres personnages: Phœbus / Apollon et la Renommée, qui jouent le rôle de chœur et, d'une certaine manière, introduisent l'action (Renommée) et la commentent (Apollon). Il s'agit au total de six personnages masculins et de six personnages féminins, dont les costumes et accessoires sont décrits dans le détail.

I. LES PERSONNAGES MASCULINS: COSTUMES ET ACCESSOIRES

Toutes les mascarades utilisaient «de luxueux costumes, déguisements et autres 'accoustremens', des masques de Venise, des 'habillements de teste'» (Handy 2008: 268). Il est clair que la mise en scène dans un hôtel particulier prévoyait des moyens réduits par rapport à la Cour. Il y avait pourtant des fournisseurs d'habits qui aidaient à la besogne. Les mascarades étaient caractérisées par une manière de concevoir l'espace scénique et l'action qui

5 Pour tout renvoi au texte de la pièce, voir notre édition critique (2012).

prévoyait l'union entre la scène proprement dite et la salle. Souvent, les spectateurs participaient à l'action et jouaient un rôle, même très simple, dans le déroulement de la pièce. Cet élément influençait clairement les costumes: comme on le verra, certains personnages (les acteurs professionnels), avaient des costumes assez élaborés, avec des perruques, des maillots, des accessoires de coiffure. D'autres personnages (vraisemblablement des gentilshommes qui participaient à la mascarade), avaient des costumes beaucoup plus simples, où c'étaient les accessoires qui occupaient le devant de la scène.

Parmi les six personnages masculins, Phoebus et Cupidon sont presque certainement des acteurs. Leur costume en effet est assez élaboré. La robe d'Apollon «estoit de satin jaune, ayant pour bord de grandes franges d'or, et toute semée de Soleils faits en broderie, a moitié de fil d'or, et d'une soye de couleur blaffarde, qui representoit la couleur meslée des rayons du Soleil» (Brach 2012: 128). Cupidon, par contre, porte une espèce de maillot qui couvre son corps pour donner l'impression qu'il est tout nu: «son accoustrement estoit d'un cuir taint en couleur de chair, là où il ne paroissoit ny bord ny cousture, estant si justement et si promptement cousu sur lui, qu'il n'y avoit aucun de la compagnie, qui ne le pençast estre tout nud» (133). Mais ce sont les accessoires qui complètent le costume des deux personnages. Phoebus / Apollon est accompagné, inmanquablement, de «sa Lyre d'ebene, enrichie de mille compartiments, de mille devises, de mille fables, divinement elaborées en ce qu'elles representoient, estant à cete occasion estimé l'instrument le plus riche et le plus beau, qu'il est possible de voir» (128); dans sa main gauche il porte un archet. Phœbus, protecteur des poètes et des musiciens, outre que des artistes en général (Hésiode, *Théogonie*, 34), est musicien lui-même. Il réjouit les immortels à travers les sons enchanteurs de sa lyre d'or, qui compte sept cordes, car les cygnes ont chanté sept fois lors de sa naissance (Ovide, *Fastes*, V, 106-107; Belfiore 2010: s.v. *Apollon*)

Cupidon, par contre, porte dans la main droite un brandon «lequel composé de muscq, d'ambre, et d'autres senteurs aromatiques meslées d'un feu artificiel, remplissoient toute la salle d'une douceur souefve et plaisante» (Brach 2012: 132). Dans l'autre main, voici son «petit turquois argenté, et couvert de chiffres et devises de Madamoiselle de Candalle, avec la flèche encochée sur sa corde, sa trousse lui pendoit en écharpe armée de flèches argentées et dorées, ses petites æsles bigarrées et esmaillées de diverçes couleurs lui donnoient une grace merveilleuse» (128). Phoebus porte une barbe blonde postiche et une perruque blonde, surmontée d'un grand Soleil d'or «dont les rayons lui ombrageoient le front». Cupidon aussi porte une perruque blonde et «crespée» avec un voile «aussi blanc qu'albâtre», qui lui couvre les yeux et descend jusqu'aux talons, pour prouver que l'amour est aveugle.

Dans la description des vêtements, nous pouvons remarquer que les accessoires occupent le devant de la scène. Leur choix est assez respectueux

de la tradition pour le personnage concerné (la lyre pour Phœbus / Apollon, le brandon et l'arc turquois pour Cupidon). Il faut remarquer aussi, dans la description, la précision de l'emploi des adjectifs renvoyant aux couleurs. Le voile de Cupidon par exemple n'est pas simplement blanc, mais «aussi blanc qu'albâtre», ce qui ajoute au blanc une idée de transparence, une qualité translucide; la robe d'Apollon est 'blafarde', c'est à dire de couleur pâle, adjectif qui est utilisé au XVI^e siècle par les poètes de la Pléiade dans la forme *blafe* ou *blafastre*, avec une acception plus négative (Marty-Laveaux 1896: 68).

Les autres personnages masculins sont quatre pèlerins, rôle qui était joué, vraisemblablement, par des gentilshommes. Les costumes des pèlerins sont en effet très simples: ils portent tous un bourdon, le long bâton à pomme, attribut des pèlerins depuis le Moyen Âge. Ils ont une sotane verte, une petit reître de satin orangé passementé d'or et des jambières de velours gris boutonnées de fil d'or qui arrivent sous le genou. Le grand chapeau des pèlerins est aussi de velours gris et a «de grandes æsles, qui d'un costé estoient retroussées soubz un gros cordon d'or, enrichi d'une medaille, soubz laquelle estoit arresté un grand panache d'aigrette» (Brach 2012: 136).

Les couleurs des vêtements sont sujettes à interprétation, et Pierre de Brach en donne une lecture psychologique très fine: le gris du chapeau montrait le tourment que l'esprit du pèlerin endurait, l'orange du manteau représentait le désespoir qui l'accompagnait, le vert de la sotane signalait le peu d'espoir qui l'animait, le panache d'aigrette et les plumes qui ornaient le chapeau, étaient le signe de l'inconstance et de la légèreté qu'on éprouve en amour. Il est plus difficile d'interpréter le fil d'or des guêtres,

qui vouloit dire, que l'esprit de l'homme n'estoit seulement travaillé d'amour, mais qu'il failloit encores, qu'il se travaillast par mille allées, par mille venues, par mille pourmenades, pour peut estre, seulement épier d'avoir quelque trait d'œil a la desrobée, ou pour voyager et peleriner ainsi qu'il estoit contraint. (*Ibidem*)

L'habillement des pèlerins était complété par une grande «escarcelle» toujours de velours gris, que le pèlerin avait «prise comme pour une table d'attente a mettre les faveurs, qu'il esperoit recevoir, et qu'il ne pouvoit gagner qu'avec grand travail et grand peine» (*Ibidem*).

La plupart des mots qui décrivent l'habillement des pèlerins a une origine italienne: le mot *sotane* par exemple, du latin *subtanus*, indiquait en italien la jupe de dessous et fut introduit en français par Rabelais en 1550. Huguet (1925)⁶ confirme que le XVI^e siècle est une période de transition pour ce mot, qui indiquait jusqu'au Moyen Âge un vêtement aussi bien masculin que féminin. Au XVI^e siècle, la sotane en tant que vêtement mas-

6 Voir aussi Huguet (1967).

culin reste pour les médecins et dans la langue de province, comme le texte de Pierre de Brach le prouve. Au début du XVII^e siècle, la transition vers le féminin sera complète. Le mot *escarcelle*, de l'italien *scarsella* (de *scarso*), le mot *panache* de l'italien *pennacchio*, sont d'autres mots d'origine italienne.

Il est important de remarquer que le symbolisme de l'habillement de certains personnages (comme Apollon et Cupidon) est presque grossier (les soleils, les rayons, le turquois avec la flèche, etc.), et que le symbolisme des couleurs de l'habillement des pèlerins est beaucoup plus recherché et beaucoup plus subtil.

2. LES PERSONNAGES FÉMININS: COSTUMES ET ACCESSOIRES

Les personnages féminins aussi sont au nombre de six. Par rapport aux masculins, tous les personnages féminins semblent être des acteurs professionnels. Non seulement ils jouent, mais ils dansent, une sorte de danse qui a été définie comme « imitative » (McGowan 1978: 34). Les actions étaient en effet mimées au rythme de la musique et reproduisaient les sentiments des personnages ; elles pouvaient aussi reproduire des gestes symbolisant une bataille, comme c'est le cas pour l'affrontement entre les nymphes et les pèlerins. Les deux personnages féminins principaux sont la Renommée, qui introduit l'action, et Diane, protagoniste de la pièce.

La robe de la Renommée porte les signes de ce symbolisme grossier et banal que nous avons déjà remarqués pour Phœbus / Apollon et Cupidon:

Son habit estoit d'une grande robe a plain fonds trainant a terre, de satin bleu celeste toute couverte d'yeux, d'oreilles, et de langues, tesmoignant qu'en voyant et oyant tout, elle avoit mille langues, pour publier ce qu'elle avoit veu et ouï par le monde. Elle avoit son chef couvert d'une belle perruque blonde, ce qui monroit qu'elle estoit femme, comme s'il falloit pour faire remarquer une personne langarde, lui bailler l'accoustrement de femme. (Brach 2012: 124)

La robe de la Renommée n'est pas brodée (« plain »), puisque les décorations qui y sont accrochées (les yeux, les oreilles, les langues) sont déjà nombreuses. Ces décorations rappellent le modèle de la *Fama* classique qui, déjà chez Virgile, Ovide et Lucain, présentait ce genre d'attributs (Tupet 1978). Mais Pierre de Brach introduit aussi des éléments qui renvoient à la Renommée de tradition pétrarquiste, puisque le personnage de la mascarade porte « une trompe a la main gauche, en la main droite un cartel, et portant une autre trompe pendue en écharpe, voulant signifier par ces deux trompes, que l'une estoit pour annoncer la verité, l'autre pour le men-

songe» (Brach 2012: 124). C'est le Pétrarque des *Triumphes* qui, dans son «*Thriumphus Famæ*», avait présenté cette Renommée toujours introduite par des bruits.

Le personnage principal est sans aucun doute la déesse Diane, qui donne son nom à la pièce. La description de son habit est très détaillée et il est important de la citer en entier:

Elle estoit habillée d'une robe de satin blanc, tombant jusques a mi-jambe, coupée a pointes huppées de fil d'argent ayant les manches et le corps decoupé a grandes taillades esbarbillonnées, le tout a fons de toile d'argent, esclatante au travers de la decoupure. Son petit cotillon tombant jusques a bas, estoit aussi de toile d'argent, retroussé d'une agraffe iusques a mi-jambe, descouvrant le brodequin blanc, sa coiffure estoit enrichie de diamants, de rubis, et de perles environnée d'une couronne de laurier. Sur le front elle avoit un grand croissant eslevé d'argent battu, et si finement bruni, qu'à mesure qu'elle contournait la teste contre la lueur des cierges et flambeaux, qui éclatoient d'une vive lumiere par toute la salle, il lançoit comme un brilllement d'esclair. (152-153)

La robe de Diane est faite pour éblouir les spectateurs. Or, argent, pierreries, jusqu'aux chaussures blanches, de la blancheur symbolique de la chasteté. Comme accessoires, Diane porte un dard argenté dans une main et deux chiens turquets au lacet, pour prouver que son intérêt principal est la chasse et que c'est cette activité qui retient toute son attention⁷.

Les nymphes qui l'accompagnent sont habillées sur le modèle de leur maîtresse. Nous n'avons aucun renseignement sur ces nymphes. La tradition voulait Artémis / Diane accompagnée de vingt nymphes des forêts et de soixante Océanides (Homère, *Odyssée*, VI, 102-108). Chez Pierre de Brach, les moyens de la mise en scène réduisent les nymphes au nombre de quatre, ce qui crée aussi une symétrie avec les quatre pèlerins. Un affrontement direct est alors possible.

La couleur dominante des vêtements des nymphes est le blanc, symbole de pureté, et l'argent, couleur de la lune, l'astre de Diane. Les robes des nymphes sont en effet «a haut colet» de satin blanc, ainsi que leurs chaussures, qui sont des brodequins comme ceux de Diane. Les robes sont huppées de toile d'argent, couleur de la lune; le bas des robes est vert, la couleur des forêts si chères à la déesse de la chasse. Le cotillon est retroussé sur le côté; cet élément reprend l'agrafe sur la robe de Diane qui soulève le cotillon de la déesse sur un côté, si bien décrite dans le commentaire. Sauf la

7 La présentation de Diane suit la tradition mythologique. Voir Belfiore (2010, s.v. *Artémis*).

différence de ‘valeur’, c’est-à-dire la présence d’un accessoire, l’agrafe, pour le personnage principal et non pour les nymphes, personnages secondaires, la symétrie au niveau des modèles de robe est claire entre Diane et ses compagnes. Le cotillon des nymphes est de couleur «colombin» (Brach 2012: 153), une couleur changeante qui est couramment dite ‘gorge de pigeon’. Les nymphes avaient sur la tête une coiffure de toile d’argent, avec des couronnes de laurier.

Les robes des personnages féminins sont donc décrites dans le détail. Comme pour les personnages masculins, une grande importance est réservée à l’explication des couleurs, qui acquièrent toujours une valeur symbolique. Les robes des personnages féminins méritent une attention particulière de la part du narrateur pour leurs coupes, par exemple, ce qui n’était pas le cas pour les personnages masculins.

La toilette et les vêtements des spectateurs qui assistent à la représentation ne sont pas pris en compte. Les spectateurs participent à l’action (les pèlerins dédient des poèmes à quelques dames présentes dans la salle, les nymphes demandent à d’autres dames de décider du sort des pèlerins qu’elles ont battus et fait prisonniers, et ainsi de suite), mais c’est comme s’ils n’étaient pas considérés comme des personnages de la pièce.

La dédicataire de la pièce, Diane de Candale, est une exception. Issue d’une des plus grandes familles de France, les Foix-Candale, qui étaient en Guyenne les chefs du parti catholique, elle sut s’attirer les hommages de plusieurs gentilshommes de la région⁸. À l’époque de la représentation de la pièce, Diane n’était pas encore mariée, ce qui explique l’association symbolique avec la chaste déesse dont le personnage porte le nom. Ce n’est qu’en 1579 qu’elle épousera un cousin issu d’une branche cadette de la famille, Louis de Foix, comte de Gurson, fils aîné du marquis de Trans.

La robe de Diane de Candale n’est pas décrite; la dédicataire de la pièce est traitée de manière différente par rapport aux personnages. Néanmoins, Pierre de Brach insère dans le texte du commentaire deux petits renvois à sa toilette: elle était «ce iour là vestue d’une robe de toile d’argent, se montrant sous son voile a la Romaine» (Brach 2012: 124). L’argent, couleur de la déesse de la lune, revient donc aussi dans la robe de Diane de Candale; le voile à la romaine, par contre, est un accessoire qui nous fait percevoir l’attention qu’on avait, jusqu’en province, pour les ‘modes’ venues souvent de l’étranger. Le ‘voile à la romaine’ est un voile fixé sous la coiffe, généralement fait d’une étoffe très légère et claire, plus ou moins long, qui descend souvent sur les épaules (Leloir 1992). Si Pierre de Brach ressent le besoin de le citer, c’est parce qu’il s’agissait d’un accessoire peu commun à l’époque.

8 En 1575, Pierre de Brach choisit Diane comme marraine d’un de ses fils qu’il nomma François, du nom de son parrain François de Foix, évêque d’Aire, oncle de Diane. Voir Anonyme (1959).

L'idée de mode naît en effet à la fin du Moyen Âge (Blanc 1997)⁹ et se développe très rapidement au XVI^e siècle, sous l'influence de la pénétration de la culture italienne en France. Le vêtement devient un fait social, symbole d'appartenance à une classe, à une famille, symbole du statut et de la place d'une famille dans l'ordre social (Pellegrin 1993). *La Masquarade du triomphe de Diane* de Pierre de Brach est définie comme un document très important par les spécialistes du costume théâtral, puisque elle photographie non pas une mascarade de Cour, événement sur lequel on dispose souvent d'un nombre élevé de documents et de témoignages, mais un spectacle de province, qui eut lieu chez des particuliers (Dawkins 1969). Pour ce genre de spectacle, on ne dispose, pour la fin du XVI^e siècle (la mascarade de Pierre de Brach fut publiée en 1576, mais sa mise en scène remonte très probablement aux années 1572-75) que de très rares documents. Le commentaire de Pierre de Brach – dont nous avons analysé la partie concernant les costumes – contient aussi des détails importants sur les instruments de musique qui accompagnent la danse et sur les pas de danse de la mascarade. Le décor n'est pas négligé. Tous ces éléments font de la pièce de Pierre de Brach un document incontournable pour étudier la mise en scène des mascarades dans la seconde moitié du XVI^e siècle.

RÉFÉRENCES BIBLIOGRAPHIQUES

- Anonyme, 1959, *Mémorial de famille de Pierre de Brach*, in *Archives Historiques du Département de la Gironde*: 63-66.
- Beijer A., 1945, *XVI^e-XVII^e Century Theatrical Designs*, «Gazette des Beaux-Arts 6^e série» XXVIII: 213-236.
- Belfiore J.-C., 2010, *Grand Dictionnaire de la Mythologie grecque et romaine*, Paris, Larousse.
- Blanc O., 1995, *Images du monde et portraits d'habits: les recueils de costumes à la Renaissance*, «Bulletin du Bibliophile» 2: 221-261.
- , 1997, *L'invention du corps de mode à la fin du Moyen Âge*, Paris, Gallimard.
- Boucher J., 2007, *Société et mentalités autour de Henri III*, Paris, Champion.
- Brach P. de, 2012, *La Masquarade du triomphe de Diane et autres textes de théâtre*, C. Cavallini (ed.), Paris, Hermann (Vertige de la langue).
- Cavaillé F., 2011, *Spectacle public, munificence royale et politique de la joie: le cas du ballet de cour à la ville dans la première moitié du XVII^e siècle (le Grand Bal de la Douairière de Billebahat, 1626)*, in M.-B. Dufourcet-C. Mazouer et al. (eds.), *Spectacles et pouvoirs en Europe (XVI^e-XVIII^e siècle), actes du colloque commun du Centre de recherches sur l'Europe classique et du Centre ARTES, Université Michel de Montaigne-Bordeaux 3, 17-19 novembre 2009*, Tübingen, Narr Verlag, (Biblior7, 193): 29-41.

9 Voir aussi Colas (1933).

- Cavallini C., 2011, *Pierre de Brach et le spectacle 'privé' à Bordeaux au XVI^e siècle*, in M.-B. Dufourcet-C. Mazouer et al. (eds.), *Spectacles et pouvoirs en Europe (XVI^e-XVIII^e siècle)*, actes du colloque commun du Centre de recherches sur l'Europe classique et du Centre ARTES, Université Michel de Montaigne-Bordeaux 3, 17-19 novembre 2009, Tübingen, Narr Verlag, (Bibliol7, 193): 13-27.
- Colas R., 1933, *Bibliographie générale du costume et de la mode*, Paris, Librairie René Colas (Genève, Slatkine Reprints, 1991).
- Dawkins J., 1969, *Provincial entertainment in the Renaissance: «Le triomphe de Diane» by Pierre de Brach*, «Nottingham French Studies» 8.1: 3-15.
- Debray R.-Hugues P., 2005, *Dictionnaire culturel du tissu*, Paris, Babylon / Fayard.
- Garbero Zorzi E., 1988, *La 'festa scenica': immagini e descrizioni*, in D. Liscia Bemporad (ed.), *Il Costume nell'età del Rinascimento*, Firenze, EdiFir: 189-199.
- Giraud Y. (ed.), 1982, *L'Emblème à la Renaissance: Actes de la 1^{re} journée d'études du 10 mai 1980*, Paris, Société d'édition d'enseignement supérieur (SEDES).
- Guénéé B.-Lehoux F., 1968, *Les entrées royales françaises de 1328 à 1515*, Paris, CNRS.
- Handy I., 2008, *Musiciens au temps des derniers Valois (1547-1589)*, Paris, Champion.
- Hardouin-Fugier E.-Berthod B. et al., 2005, *Les Étoffes. Dictionnaire historique*, des- sins de C. Déprez, Paris, Les éditions de l'amateur.
- Huguet E., 1925, *Dictionnaire de la langue française du Seizième Siècle*, Paris, Edouard Champion.
- , 1967, *Mots disparus ou vieillis depuis le XVI^e siècle*, Genève, Droz.
- Leferme-Falguière F., 2007, *Les courtisans. Une société de spectacle sous l'Ancien Ré- gime*, Paris, PUF / Le Monde.
- Leloir M., 1992, *Dictionnaire du Costume et de ses accessoires, des armes et des étoffes des origines à nos jours*, Paris, Gründ.
- Marty-Laveaux C., 1896, *La langue de la Pléiade*, in *La Pléiade Française*, Paris, Alphonse Lemerre.
- McGowan M., 1978, *L'Art du Ballet de Cour en France. 1581-1643*, Paris, Editions du Centre National de la Recherche Scientifique.
- , 2008, *Dance in the Renaissance. European fashion, French obsession*, New Haven / London, Yale University Press.
- Paresys I., 2011, *Le costume en France à la Renaissance*, «La Revue de l'Art (Le costume de Cour au XVI^e siècle)» 174.2011-4 (décembre 2011): 5-8.
- Paresys I.-Coquerey N., 2011, *Se vêtir à la Cour en Europe (1400-1815)*, Villeneuve d'Ascq, Centre de Recherche du Château de Versailles et IRHIS.
- Pellegrin N., 1993, *Le vêtement comme fait social total*, in C. Charle (ed.), *Histoire sociale, histoire globale?*, Paris, Maison des Sciences de l'Homme: 81-94.
- Testaverde A.-M., 1988, *Creatività e tradizione in una 'sartoria teatrale': l'abito scenico per le feste fiorentine del 1589/175-187*, in D. Liscia Bemporad (ed.), *Il Costume nell'età del Rinascimento*, Firenze, EdiFir: 175-187.
- Tupet A.-M., 1978, *La survie d'un thème virgilien: la Fama*, in R. Chevallier (ed.), *Présence de Virgile. Actes du Colloque des 9, 11 et 12 décembre 1976*, Paris, Les Belles

Lettres: 497-506.

Van Delft L., 2001, *L'idée de théâtre (XVI^e-XVIII^e siècle)*, «Revue d'Histoire Littéraire de la France» 5.sept-oct. 2001: 1349-1365.

Viallon M., 2006, *Paraître et se vêtir en France au XVI^e siècle. Actes du XIII^e Colloque du Puy-en-Velay*, Publications de l'Université de Saint-Etienne.

Wagner M.-F.-Frappier L. et al., 2008, *Les jeux de l'échange: entrées solennelles et divertissements du XV^e au XVII^e siècle*, Paris, Champion.

Weigel H., 1577, *Habitus præcipuorum populorum, am virorum quam fœminarum singulari arte depicti*, Nuremberg.

Wildenstein G., 1961, *Un fournisseur d'habits de théâtre et de mascarades à Paris sous Henri III*, «Bibliothèque d'Humanisme et de Renaissance» XXIII: 99-106.

«TANT ESTOIT LE LUXE ENRACINÉ AU COEUR DE CE PRINCE!»
MODA E MODI A CORTE NELLE TAPISSERIES VALOIS

Alba Ceccarelli Pellegrino
UNIVERSITÀ DEGLI STUDI DI SIENA

L'arazzo è senza dubbio il drappo, o 'panno' (Caneva 2000), per eccellenza nell'arredamento d'interni signorili quattro-cinquecenteschi. Fiammingo o francese, l'arazzo era funzionale e pregiato, e fu un dono davvero regale nel caso della serie offerta da Enrico II a Diana di Poitiers per il castello di Anet: l'allegorico *Diane demande à Jupiter le don de la chasteté* si può ancora ammirare al Musée Départemental des Antiques di Rouen. Analogamente si possono ammirare agli Uffizi di Firenze, città in cui giunsero nel 1589, le *Tapisseries Valois*, o *Feste alla Corte dei Valois*¹, una serie omogenea di otto grandi arazzi fiamminghi, recentemente restaurati uno dopo l'altro e rieposti temporaneamente, dal 2002, nel loro rinnovato splendore cromatico, nonché pubblicati a colori su vari bollettini e sul sito del Polo Museale Fiorentino. A queste fonti si rinvia per le immagini che non è stato possibile inserire qui². Bisogna proprio essere grati a Lucas de Heere (Yates 1999: 17-25), il geniale autore dei cartoni preparatori delle *Tapisseries Valois*, il quale, sia pur debitore di Antoine Caron per le scene di fondo e, in esse, delle pose e movenze di coppie e individui, e ancor più debitore di ben noti ritrattisti parigini per le fisionomie dei reali francesi (volti, acconciature, copricapo,

¹ Questo è il titolo dato nel *Catalogo generale della Galleria degli Uffizi* all'intera serie di arazzi, che comprende: *Assalto a un elefante*, *Assalto alla balena*, *Combattimento alla sbarra*, *Festa per gli ambasciatori polacchi*, *Festa sull'acqua*, *Gioco della Quintana*, *Un torneo*, *Viaggio di Corte*. Cf. Yates (1999).

² Per le riproduzioni in bianco e nero delle otto scene e di vari particolari ingranditi, nonché per le notizie di ogni tipo, gli studi interpretativi (dopo quello della Yates) e gli aggiornamenti sulla ricerca, ancora in atto a Firenze, cf. Molin Pradel (2003); Meoni (2003); Chiarelli-Giusti (2006); Ceccarelli Pellegrino (2002; 2005; 2010).

gioielli, scollature e colletti), ha comunque ideato di questo capolavoro iconografico la particolare struttura tipo montaggio fotografico, che distacca da sfondi rievocativi ed epici, nei quali predomina il sincretismo, un primo piano in cui – quali primi fruitori di ciascun quadro incorniciato – agiscono persone viventi (e solo quelle viventi) negli anni della committenza / intessitura degli arazzi (1582-83). Su di loro esistono – e verranno qui allusi o citati nelle edizioni indicate³ – documenti coevi che sembrano proprio ‘verbalizzare’ le immagini scelte per questo contributo.

Più degli abiti lussuosi – la cui verosimiglianza in questo notevole esempio di arte tessile fiamminga si basa, probabilmente, molto più sulla conoscenza delle stoffe pregiate in uso a Corte, ma spesso prodotte nei Paesi Bassi, che non su informazioni dirette provenienti da Parigi –, sono certi elementi accessori di moda (oggetti, guarnizioni di abiti e acconciature), raffigurati con cura negli arazzi, ad esprimere ciò che tipizza, distingue e talora umanizza in modo inedito figure storiche, membri della famiglia allargata di Caterina⁴. Per questo breve studio ne abbiamo selezionati quattro: il re Enrico III, sua sorella Margherita di Navarra (Margot), sua moglie Luisa di Lorena, e infine il suo nuovo cognato, marito della sorell(a) di Luisa, Margherita di Lorena-Vaudémont, cioè l'*archimignon* Joyeuse, considerato dal re come suo figlio spirituale ed erede.

I. ENRICO: LA TENEREZZA DI UN GIOIELLO CONDIVISO

I due giovani sovrani, sposati dal 1575 e ancora senza figli, compaiono a figura intera nell'angolo destro di *Festa sull'acqua*, arazzo riesposto temporaneamente al pubblico dopo il restauro, nel 2006, col nuovo titolo: *Festa con l'attacco all'isola davanti a Fontainebleau*.

Enrico e Luisa sono gli unici, nelle *Tapisseries Valois*, ad esibire quel diffusissimo ornamento ‘mixte’ che erano gli orecchini, in uso a Corte fin dai tempi di Francesco I. Secondo un documentatissimo dizionario della moda, «l'usage des boucles d'oreille a été toujours plus ou moins codifié: [...] à la fin du XVI^e siècle et au début du XVII^e, les hommes en portaient par paire, au contraire des femmes qui en arboraient une seule» (Remaury 1996: 81). Su questo punto torneremo. Continua quel dizionario, alla voce *boucles d'oreille*: «Leur port, leur forme et leur ornementation évoluent en fonction des modes vestimentaires et capillaires [...]. Leur décor, varié et souvent

³ Cf. riferimenti bibliografici (*infra*).

⁴ La regina madre è caratterizzata dal suo abito a lutto, costantemente indossato, dal 1559, e abbinato a un'acconciatura detta *attifet*, subito di moda a Corte. Caterina è onnipresente nelle otto scene delle *Tapisseries Valois*, spesso solo come un puntino nero dentro un gazebo con le sue dame, o in una portantina durante un viaggio di Corte, ed è a figura intera col suo nano, la figlia Margot e il genero Carlo di Lorena nell'arazzo intitolato *Un torneo*, che è una disputa fra Amore e Virtù.

exubérant, faisait parfois référence à l'actualité: Henri III porta en bijou de deuil des boucles d'oreille en forme de têtes de mort» (*Ibidem*).

Questo «bijou de deuil» è un magnifico esempio di come, in modo stravagante ma efficace, si possa «montrer son [état d']âme» con un accessorio. Il nostro arazzo, nella coppia Enrico-Luisa, sembra fornire un altro caso di manifestazione di un sentimento tramite un gioiello, se – leggendo attentamente la posa scelta da Lucas de Heere per i due personaggi – cediamo all'idea allettante di vedervi una condivisione che ricorda, per quanto non vistosa e quindi inosservata e misconosciuta, quelle tipiche di Enrico nei confronti dei suoi 'favoriti' in manifestazioni coinvolgenti la Corte.

L'Estoile attesta che più volte alcuni *mignons* si mostrarono in pubblico vestiti esattamente come il re. Lo fecero i quattro che il giorno di Capodanno del 1579 dovevano ricevere il collare dell'ordine dello Spirito Santo (1997: 11), ma l'esempio più eclatante è quello dell'*archimignon* Joyeuse (cf. il par. 4, *infra*) il giorno del suo matrimonio (24 settembre 1581) con Margherita di Lorena-Vaudémont. L'Estoile, deprecando le «excessives despenses et sumptuosités», tutte quante «du vouloir et commandement du Roi», scrive:

Le Roi mena la mariée au Moustier, suivie de la Reine, princesses et dames de la Cour, tant richement et pompeusement vestues, qu'il n'est memoire d'avoir veu en France chose si somptueuse. Les habillements du Roi et du marié estoient semblables, tant couverts de broderies, perles et pierreries, qu'il estoit impossible de les estimer. (1997: 155)

È opportuno uno sguardo all'abbigliamento dei giovani sovrani, prima di riconsiderare il gioiello che li caratterizza nelle *Tapisseries Valois*. Luisa è vestita all'ultima moda (si noti il cosiddetto 'col Médicis', cf. i par. 2 e 3, *infra*), è davvero molto agghindata, con gusto, e sfoggia una *parure* di enormi perle, composta di girocollo e *attifet*, perfettamente coordinati, e orecchini a pendaglio. Enrico, invece, è diverso da come lo descrivono con veridica acrimonia i suoi detrattori, in particolare d'Aubigné (1995: 138), o i diplomatici spagnoli e italiani scandalizzati dal suo eccessivo sfarzo 'femminile': fatta eccezione per l'enorme candida *fraise* e per il «bonnet [de velours noir] sans bord fait à l'italienne» (d'Aubigné, *ibidem*): 'lanciato' proprio da lui fin dal suo rientro dalla Polonia e dall'Italia, insieme ai calzoni al ginocchio, e qui impreziosito con una grossa pietra dura e un'*aigrette*, nonché issato su una moderna *chevelure rembourrée*, egli indossa abiti del tutto fuori moda, che usavano ai tempi di suo padre, Enrico II, «chausses collantes et mon-

5 Sua sorella ne ideò per sé la versione femminile, «un bonnet de velours incarnadin d'Hespaigne tant bien dressé de plumes et pierreries que rien plus», che portò spesso e «s'y fist peindre», come attesta Brantôme (1991: 126). Il ritratto (Museo Crozatier del Puy-en-Velay) è riprodotto a colori da Éliane Viennot (2005: copertina) (cf. Ceccarelli Pellegrino 2010: 205).

tant haut», con tanto di «braguette proéminente [di rabelaisiana memoria] exagérant les attributs virils», che proprio lui, Enrico III, per esigenze di raffinatezza, aveva fatto sparire dal guardaroba suo e dei suoi cortigiani, «en parallèle à la féminisation du costume masculin» (Remaury 1996: 85).

Comunque, anche Enrico sfoggia orecchini di perla... A questo punto è impossibile non notare che la posa scelta da Lucas de Heere per i due personaggi e l'inquadratura dei volti ravvicinati ci fanno vedere solo l'orecchio destro di Enrico e quello sinistro di Luisa, dai quali 'pende' una medesima perla bislunga, semplice ma elegante *pendant d'oreille* madreperlaceo, che riflette la luminosità del luogo antistante lo specchio d'acqua. È come se condividessero un unico paio di orecchini, gioiello né maschile né femminile, bensì... di coppia: tenera complicità e autentica dimostrazione di affetto in pubblico, davanti allo spettacolo di Corte a Fontainebleau, al quale Enrico, col gesto della mano destra, sembra introdurre la splendida moglie, mentre probabilmente con la sinistra le cinge la vita, o tiene la mano destra di lei (con la sinistra Luisa stringe il ventaglio che la tipizza, cf. il par. 2, *infra*).

2. LUISA E IL VENTAGLIO: UN ESEMPIO DI COQUETTERIE INDOTTA

Ritratta con suo marito nella scena intitolata *Festa sull'acqua*, la regina Luisa è l'unica che Lucas de Heere ha dotato di un accessorio tipico della *coquetterie*: il ventaglio.

Pare che Luisa sia stata una docile e passiva *mannequin* nelle mani di Enrico, il quale, nell'intento di trasmettere alla giovane consorte la sua propria passione per la cura della persona e il proprio gusto nel vestirsi alla moda, si sarebbe prodigato in un'assidua quanto vana *éducation vestimentaire*, meritandosi fra altri «tiltres» quello di «Gaudronneur des collets de sa Femme, et Friseur de ses cheveux» (L'Estoile 1996: 56). Tra i biografi del re, Philippe Erlanger indulge nel raccontare certi particolari dei preparativi del matrimonio (14 febbraio 1575):

Animé d'une ardeur féminine, Henri oublia ses fatigues pour se jeter à corps perdu dans les débats des tailleurs et des joaillers. La manipulation des étoffes, le choix des gemmes, l'ordonnance des parures lui conféraient un authentique bonheur, une euphorie sensuelle. Sur la douce Louise, mannequin docile, il drapait inlassablement velours, brocarts et dentelles. Le matin de la cérémonie, il voulut coiffer lui-même sa fiancée et voua tant de soins à ce travail qu'il fallut renvoyer la messe à l'après-midi. [...] Henri jouait d'elle [Louise] comme d'une poupée, l'habillait, la maquillait, essayait sans succès de lui apprendre la coquetterie. (1948: 172, 176)

All'epoca dell'intessitura dei nostri arazzi, secondo il già citato dizionario della moda (che data 1588 «la première mention du mot éventail») esistono tre tipi di ventaglio, «les écrans hérités de l'Antiquité, les éventails brisés et les éventails pliés, originaires du Japon, [dont] Catherine de Médicis avait encouragé l'usage en France: il est alors un accessoire mixte, porté par les nobles» (Remaury 1996: 200). Quello di Luisa è chiaramente del tipo antico, non pieghevole; è una ventola di pizzo dal sostegno in metallo dorato, con decori a rilievo, e dal lungo manico che la dama impugna saldamente con la sinistra, all'altezza dell'anca. L'accessorio è ben abbinato al 'col Médicis' (stesso vaporoso pizzo bianco, cf. il par. 3, *infra*) e all'acconciatura tipo *attifet*. Addirittura, come altri *écrans*, potrebbe comportare uno specchio – sul lato che non vediamo – e prestarsi, quindi, a un gesto civettuolo come il furtivo controllo della propria avvenenza, da parte di Luisa a Fontainebleau.

3. MARGOT, VOGLIA DI MODA: 'COL MÉDICIS' E GUANTI PROFUMATI, DUE ANTICIPAZIONI

La ben nota *fraise*, universalmente adottata per uomini e donne, è raffigurata nelle *Tapisseries Valois* al collo di tutti i membri della Corte, comprese Margot in *Assalto alla balena* e Luisa in *Un torneo*.

Pochi anni prima, nel febbraio del 1577, una variante complicata e stravagante della *fraise*, «trois collets de toile, deux à fraise et un renversé», era stata coinvolta nella stigmatizzazione dell'«accoutrement du Roi efféminé» nel *Journal* di L'Estoile, il quale coglie proprio la tematica del «montrer son âme dans le vêtement» quando, al termine del ritratto di Enrico III, esclama: «Tant estoit le luxe enraciné au cœur de ce Prince!» (1996: 104).

Una vera e propria voglia di nuova eleganza esprimono le giovani regine Luisa e Margot, le quali, rispettivamente in *Festa sull'acqua* e *Assalto a un elefante*, sfoggiano due varianti di un tipo di colletto, sempre bianco e di finissimo pizzo, il 'col Médicis' che, al posto della castigata *fraise*, valorizza la scollatura ampia e provocante di *toilettes* all'ultima moda parigina. Attestato verso il 1580 in un disegno di Jean Rabel⁶ che ritrae proprio la regina Luisa, e al quale si rifà Lucas de Heere, il 'col Médicis' costituisce nelle *Tapisseries Valois* una notevole anticipazione rispetto al successo che avrà sotto Enrico IV e Maria de' Medici. Frances A. Yates ha segnalato quel disegno (1999: tavola 1c, cap. II), ma senza sottolineare che anche Margot indossa quel colletto, in una variante meno vistosa, che ben si intona con il semplice girocollo di perle, il volto curatissimo, con la fronte bombata, quasi eccessivamente depilata, e il sobrio *attifet* a coronare l'acconciatura dei capelli biondi posticci che la bruna principessa ostentava in pubblico⁷.

⁶ Bibliothèque nationale, site Richelieu – Estampes et photographies – Magasin de la Réserve, QB-201 (B)-FOL.

⁷ Cf. Ceccarelli Pellegrino (2010: 197-221), con citazioni da Tallemant des Réaux (1960:

In più Margot è l'unica dama della Corte francese che – nelle nostre *tapisseries* – esibisce un accessorio diffusosi anch'esso molto più tardi per influxo della moda spagnola: un paio di guanti, stretti nella mano destra in *Assalto alla balena* e nella sinistra nel già citato *Assalto a un elefante*. In questo arazzo Margot, l'unica figlia femmina superstita di Caterina, compare a figura intera in primo piano, con il fratello Francesco e un diplomatico fiammingo, e assume una posa ricorrente in altre scene e che la caratterizza: il braccio destro piegato con la mano appoggiata alla vita. Nel suo abbigliamento risultano perfettamente abbinati al 'col Médicis' quei guanti bianchi (che spiccano sul colore acceso della doppia gonna, all'altezza dell'anca), verosimilmente di finissimo cotone e profumati.

Questo unico paio di guanti, di quelli bianchi che erano opera degli *chapeliers de coton* come accessorio di abbigliamento, raffigurato non a caso nelle mani di Margot, che notoriamente s'interessò di sartoria innovativa⁸, potrebbe attestare l'avvenuta penetrazione a Corte della moda spagnola dei guanti profumati, destinata ad avere il suo apice sotto Luigi XIII, quando i guantai ottennero il monopolio del commercio dei profumi. Usati a scopo terapeutico e talora veicolo di veleno, riservati quindi dapprima ad una utilizzazione privata e notturna⁹, i guanti sono esibiti qui in pubblico, in una scena diurna che ne sancisce la funzione ornamentale di accessorio femminile grazioso ed elegante.

4. JOYEUSE: LA CONSAPEVOLEZZA DI SÉ NEL GRAN 'BONNET HENRI III'

Il ritratto di Joyeuse a figura intera, in una delle *Tapisseries Valois*, è improntato alla resa iconografica della *grâce des manières* molto più che in certi dipinti coevi (come quelli del Louvre raffiguranti i famosi balli a Corte per le sue nozze)¹⁰, alla sua prestanza fisica e alla bellezza dei lineamenti del volto coi baffi arricciati, il «menton pinceté» e, in capo, il «bonnet sans bord fait à l'italienne» (d'Aubigné 1995: 138), tipico di Enrico III, il quale – come si è detto – spesso condivideva abbigliamento, accessori e acconciature coi suoi *mignons*.

59-62) e da Brantôme, il quale riteneva di «representer comm'un bon paintre, au naïf, les beautez du visage et du corps de ceste belle Princesse» e, in un'occasione ufficiale, a Blois, in cui apparve «très-superbement et richement parée et vestue», elogia «son beau visage blanc, qui ressembloit un ciel en sa plus grande et blanche sereineté» (1991: 120).

8 Secondo Brantôme, Caterina avrebbe incoraggiato le iniziative di Margot dicendo: «C'est vous qui inventez et produisez les belles façons de s'habiller; et en quelque part que vous alliez, la Court les prendra de vous, et non vous de la Court» (125).

9 «Les courtisans d'Henri III portent des gants pendant la nuit, imbibés de malvoisie, d'ambre et de musc afin de conserver leurs mains douces et blanches» (Remaury 1996: 218, s.v. *gant*).

10 In *Fragments d'un discours luxueux* abbiamo potuto riprodurre a colori (oltre al *Bal à la Cour des Valois* di Louis de Caulery) sia il ballo diurna che quello notturno, di scuola francese (Ceccarelli Pellegrino 2002: 186, 187, 191).

L'arazzo intitolato *Festa per gli ambasciatori polacchi* – dove in una scena storica, già disegnata da Antoine Caron, i Polacchi, riconoscibili dal loro modo di vestire, ammirano le dame e i cavalieri francesi che esaltano la moda e i modi della Corte, alla presenza di Caterina, esibendosi nel balletto di Corte¹¹ – mostra, nell'angolo sinistro della cornice, il giovanissimo Anne d'Arques, duca di Joyeuse, «mignon d'avance et beau-frère de conséquence» (L'Estoile 1997: 167), assunto al grado di membro della grande famiglia di Caterina. Esiste una lettera inviata all'inizio del 1581 a Mme du Bouchage, in cui Enrico dice: «Ma cousine, [...] je ne veux vous celer l'honneur que j'ai procuré et résolu de faire à votre fils, que je tiens pour mien, Arques, qui est d'épouser ma belle-sœur, sœur de ma femme, Mademoiselle de Vaudémont. Si je l'eusse pu faire mon fils, je l'eusse fait, mais je le fais mon frère» (Chevallier 1985: 539).

Lucas de Heere ingigantisce metaforicamente il copricapo di Joyeuse, che è la *toque* cinquecentesca (così è opportuno definire quel *bonnet*...) di velluto nero, increspata e con orlo piatto, lanciata da Enrico (che la indossa in *Festa sull'acqua* nella versione con *aigrette* e pietra unica scura) e divenuta subito di moda. Il monumentale e iperornato 'bonnet Henri III' allude alla corona che meriterebbe il distinto e dignitosissimo duca, all'apice della sua gloria civile e militare, quando è nominato Governatore di Normandia, carica normalmente riservata al Delfino e conferitagli in mancanza di un erede.

Ai nostri occhi, l'accessorio gigantesco significa consapevolezza di sé, nel ruolo accanto al sovrano e, magari, dopo di lui. Purtroppo doveva premorirgli, a ventisette anni, restando vivo e immortale solo nell'arazzo fiorentino¹².

RIFERIMENTI BIBLIOGRAFICI

Aubigné Th.A. de, 1995, *Princes*, in *Les Tragiques*, t. 2, F. Lestringant (ed.), Paris, Gallimard (Poésie).

Brantôme, 1991, *Discours sur la Reyne de France et de Navarre, Marguerite*, in Brantôme, *Recueil des dames. Poésies et tombeaux*, t. 1, É. Vaucheret (ed.), Paris, Gallimard (Bibliothèque de la Pléiade): 119-158.

Caneva C., 2000, *La raccolta dei 'panni'*, «Il Giornale degli Uffizi» 18: 1.

¹¹ Il balletto inscenato, che coinvolge re Enrico con la moglie fra le coppie danzanti, richiama decisamente il *Ballet comique de la Royne* offerto da Luisa alla sorella e al suo sposo Joyeuse, la sera del 15 ottobre 1581 nella sala dell'Hôtel de Bourbon (Yates 1999: 83; Ceccarelli Pellegrino 2002: 190-196).

¹² L'avvenenza di Joyeuse è intensificata dal potere dello sguardo, non a caso rivolto verso di noi. A Firenze, chiunque lo guardi ha l'impressione di penetrare i segreti dei suoi trascorsi giovanili..., proprio con Cristina di Lorena, nipote di Caterina e futura Granduchessa di Toscana, a cui capitò di portarlo con sé, in dote, fino qui (L'Estoile 2001: 343-346, *Manifeste des dames de la Court*; Ceccarelli Pellegrino 2005: 285-289, Appendice B).

- Ceccarelli Pellegrino A., 2002, *Fragments d'un discours luxueux: mode(s) du pouvoir et pouvoir(s) de la mode à la cour d'Henri III*, in E. Mosele (ed.), *Il Principe e il potere. Il discorso politico e letterario nella Francia del Cinquecento*, Fasano, Schena: 169-199.
- , 2005, *In pace e in guerra ai tempi di Enrico III: ambiguità dei 'mignons'*, in L. Secchi Tarugi (ed.), *Guerra e pace nel pensiero del Rinascimento*, Firenze, Cesati: 265-289.
- , 2010, *Margherita di Valois tra pubblico e privato. Scritti autobiografici e iconografia familiare*, in L. Secchi Tarugi (ed.), *Vita pubblica e vita privata nel Rinascimento*, Firenze, Cesati: 197-221.
- Chevallier P., 1985, *Henri III*, Paris, Fayard.
- Chiarelli C.-Giusti G. et al. (ed.), 2006, *Gli arazzi dei Granduchi, un patrimonio da non dimenticare*, Livorno, Sillabe.
- Erlanger Ph., 1948, *Henri III*, Paris, Gallimard.
- Galleria degli Uffizi, 1980, *Catalogo generale della Galleria degli Uffizi*, Firenze, Centro D.
- L'Estoile P. de, 1996 (t. 2), 1997 (t. 3), 2001 (t. 5), *Registre-Journal du règne de Henri III*, M. Lazard-G. Schrenck (ed.), Genève, Droz.
- Le Roux N., 2000, *La Faveur du Roi. Mignons et courtisans au temps des derniers Valois (1547-1589)*, Seyssel, Champ Vallon.
- Meoni L., 2003, *Gli arazzi fiamminghi nella collezione de' Medici*, in K. Brosens (ed.), *Flemish Tapestries in European and American Collections. Studies in honour of Guy Delmarcel*, Tournhout, Brepols N.V.: 37-47.
- Molin Pradel C., 2003, *Feste alla Corte dei Valois*, «Il Giornale degli Uffizi» 23: 3.
- Remaury B. (ed.), 1996, *Dictionnaire de la mode au XX^e siècle*, Paris, Éditions du Regard.
- Tallemant des Réaux G., 1960, *La Reine Marguerite*, in *Historiettes*, t. I, A. Adam (ed.), Paris, Gallimard (Bibliothèque de la Pléiade): 50-65.
- Viennot É., 2005, *Marguerite de Valois, 'la reine Margot'*, Paris, Perrin.
- Yates F.A., 1999, *The Valois Tapestries, Selected Works*, t. I, London, Routledge, (1959).

«HABITS DE DRAP D'OR ET D'ARGENT
TOUT CHAMARRÉS DE PIERRERIES».
UNA POETICA DELL'ABBIGLIAMENTO:
I RACCONTI DELLE FATE

Dario Cecchetti

UNIVERSITÀ DEGLI STUDI DI TORINO

i. Nella sua *Relation du Royaume de Coqueterie* (1654) l'Abbé d'Aubignac, tracciando un itinerario ironico verso uno di quei mondi utopici, che la fantasia dei narratori cinque-secenteschi ama spesso creare, mette in scena il personaggio della *Mode*, la dama più corteggiata del regno immaginario da lui descritto:

La plus chérie de toutes les Dames de la Cour dont le conseil est plus généralement suivi, c'est la *Mode*; elle est originaire de France, un peu sottise, mais non pas désagréable; son humeur est bigearre et fort changeante; elle condamne aisément sans sujet ce qu'elle avoit estimé sans raison; et du caprice d'une Coquette un peu renommée, elle en fait une Loy pour tout le Royaume. Elle a l'Intendance des Estoffes, couleurs et façons; mais comme les femmes ne se peuvent renfermer dans un pouvoir légitime, et qu'elles l'estendent assez volontiers, elle entreprend sur tout, et mesme sur le langage, au prejudice des droicts de l'Academie, de sorte qu'on n'ose plus y rien faire ny rien dire qu'à la Mode. Encore est-elle devenue si puissante, qu'elle a dépoüillé les Coquets et Coquettes de tout ce qu'ils possedoient pour se l'approprier. Et quand on leur demande, quels cheveux avez vous? quels rubans? quelle coiffure? ils respondent tous, c'est à la Mode. Voire mesme n'ont ils plus leurs yeux, leur bouche ny leurs dé-

marches, tout est à la Mode. Enfin par une obligation generale de n'avoir plus rien à soy, il faut que tout soit à la Mode.¹

Negli anni cinquanta-sessanta del Seicento il discorso sulla 'Moda' imperversa in Francia ed ha a monte una trattatistica molto ricca e molto seria, che discute in particolare sull'abbigliamento, considerato come un indicatore sociale, connesso per di più a esigenze etiche e a una precisa normativa². Soprattutto, l'osservanza della moda è diventata uno degli elementi che contraddistinguono il fenomeno della *Préciosité*: ed è appunto la Moda in quanto espressione del *salon précieux* che diventa oggetto di satira. Basti citare *Les Précieuses ridicules* (1659) che «sono all'origine di una voga letteraria che è durata parecchi mesi e ha finito col dare alla *Préciosité* un'apparenza di realtà sociale e linguistica»³.

Per quanto concerne il tema della Moda, satira e parodia si intrecciano, si sovrappongono, si sviluppano parallelamente in generi diversi, dalla trattatistica alla commedia, dalla commedia alla parodia della trattatistica. Inoltre se la commedia è il genere principe della satira sulla moda, verso la fine del Seicento si afferma un altro genere in cui la moda – intesa veramente come ossessione sociale – viene innalzata a motivo connotante la realtà e nello stesso tempo, in un gioco di *amplificatio* descrittiva portato agli estremi, diventa un elemento che, proprio per gli eccessi nella rappresentazione, finisce col denunciare l'inconsistenza di questa stessa realtà. Si tratta del genere della fiaba, del *conte de fées*, che apparentemente vuole creare un mondo di pura fantasia – un mondo incantato governato dalla magia – che si sottrae alle regole cui è sottoposta la realtà naturale e storica, ma in effetti rispecchia la realtà sociopolitica, seppur vedendola deformata attraverso gli occhiali dell'alterità e dell'estraneità. In questo caso, è il mondo della ricchezza e del lusso (il mondo del *salon galante* e della Corte), quello che trova nell'esaltazione della 'Moda' la sua cifra rappresentativa agli occhi di coloro che gli sono estranei.

Non è questo il luogo per affrontare il problema delle origini del genere del *conte de fées*, dei rapporti fra racconto folklorico e racconto letterario, dell'origine popolare o dotta della novellistica contenuta nel *Cabinet des Fées*⁴. Possiamo tuttavia citare quanto uno degli studiosi più recenti dei *Contes* di Perrault, Tony Gheeraert, sottolinea a proposito del rapporto tra le fiabe e il contesto sociale, proprio indicando come essenziale a questo riguardo l'attenzione della società galante per il lusso (e pertanto anche per la moda):

¹ Aubignac (1654: 34-37).

² Cf. Roche (1989). Utili anche Godard de Donville (1978) e Jones (2004).

³ Cf. Molière (2010: t. I, 1193-1213, qui 1194). Cf. anche Mongrédien (1986: 11-25); Molière (1998: 99-103).

⁴ Cf. almeno Soriano (1968), Barchilon (1975), Bettelheim (1976), Fumaroli (1982), Robert (2002), Jasmin (2002). Una sintesi delle discussioni al riguardo in Escola (2005).

Le luxe et le soin accordé à la parure [...] montrent, malgré tout, que le conteur des *Histoires du temps passé* n'a pas résisté à toute forme de pression galante; le salon des miroirs traversé par le prince dans le palais de la Belle, l'étiquette et le cérémonial de cour, la bonne faiseuse et les accessoires de mode, les collations d'oranges et de citrons, les fourchettes, les porcelaines et les tapisseries renvoient à une réalité sociopolitique inconnue des paysans et étrangère au monde du conte folklorique: celle des aristocrates qui hantaient les cercles mondains.⁵

Gheeraert, ponendosi appunto il problema delle origini del genere, evoca da un lato la prospettiva *paysanne* del narratore 'meravigliato' (il che comporta l'estraneità del mondo folklorico rispetto alla società aristocratica e mondana), dall'altro segnala la forte presenza di un contesto che vuole essere rappresentazione – dall'esterno, evidentemente, e con una presa di distanza debitrice della satira – della realtà, dei comportamenti e, soprattutto, dell'armamentario materiale che caratterizza un ambiente *précieux*. Così, il quadro satirico di questo ambiente, disegnato nella commedia mediante il richiamo agli accessori della moda (gli abiti *in primis*), sembra riecheggiato nelle modalità con cui viene evocato il lusso nei *contes de fées*, coll'insistere sia sulla cura per l'abbigliamento sia sul rispetto di un'etichetta cerimoniale. Avendo sempre – nella commedia satirica come nelle fiabe – quale termine di paragone la Corte: una Corte, però, tutta di fantasia, ricostruita all'insegna dell'eccesso e dell'esagerazione.

Per quanto riguarda il ruolo della *parure* nel determinare una situazione di sovrabbondanza, possiamo esemplificare mediante alcuni passi di Madame d'Aulnoy, la personalità più interessante (Perrault a parte) del *Cabinet des Fées*. Prendiamo due fiabe dal primo tomo dei *Contes des Fées* (1697).

Leggiamo anzitutto l'apertura di «Gracieuse et Percinet»:

Il y avait une fois un roi et une reine qui n'avaient qu'une fille: sa beauté, sa douceur et son esprit, qui étaient incomparables, la firent nommer Gracieuse. Elle faisait toute la joie de sa mère: *il n'y avait point de matin qu'on ne lui apportât une belle robe, tantôt de brocard d'or, de velours, ou de satin. Elle était parée à merveille, sans être ni plus fière ni plus glorieuse.* Elle passait la matinée avec des personnes savantes, qui lui apprenaient toutes sortes de sciences; et l'après-dîner, elle travaillait auprès de la reine. Quand il était temps de faire collation, on lui servait des bassins pleins de dragées, et plus de vingt pots de confitures: aussi disait-on partout qu'elle était la plus heureuse princesse de l'univers.⁶

5 Cf. «Introduction» in Perrault (2012: 59-60).

6 Aulnoy (2008: t. 12, 111-112); la sottolineatura è nostra.

Nella situazione, tipica della favolistica, di un re e di una regina che hanno una figlia bellissima, l'eccezionalità della principessa viene evidenziata creando un raffronto fra la straordinarietà delle qualità fisiche e morali, *incomparables*, e l'eccesso di agi che rende fuori della norma la vita del personaggio. A parte la schiera di *personnes savantes* che si prodigano per la formazione culturale della principessa, è il *train de vie* quotidiano ad essere sottolineato secondo una prospettiva attenta agli aspetti materiali, ingenua e tutto sommato popolare, forse in parte parodica. Sono infatti il cibo e l'abbigliamento che forniscono elementi di distinzione. L'abbondanza del cibo («on lui servait *des bassins pleins de dragées, et plus de vingt pots de confitures*»), come tratto caratterizzante un ambiente elitario, appartiene per certo a una tradizione popolare (ma pure alla letteratura *gauloise*, basti pensare a Rabelais), anche se in questo caso lo snobismo nella scelta degli alimenti (*dragées, confitures*) è esercizio di ironia nei confronti dell'etichetta che regola i banchetti, etichetta centrale nei rituali aristocratici.

Ma è l'abbigliamento a rappresentare il dato distintivo per eccellenza, che ricorda il ruolo primario della moda nella vita di Corte e dell'aristocrazia in genere. È il fatto di *être parée*, infatti, che suscita ammirazione, e la *parure* è oggetto di una descrizione che mette in rilievo i tessuti (*brocard d'or, velours, satin*). L'importanza delle stoffe è segnalata tanto nei trattati sulla Moda quanto nelle satire della Moda. In Molière, per esempio, abbiamo un'accurata repertoriatura dei tessuti usati in un abbigliamento *à la mode*⁷. Se il richiamo al *velours* e al *satin* ricorda genericamente i tessuti di lusso riservati alla nobiltà, quello al *brocard d'or* è riferimento preciso alla legislazione suntuaria che riserva il monopolio dell'oro e dell'argento nelle stoffe per gli abiti del re e dei familiari del sovrano⁸.

L'altra fiaba di Madame d'Aulnoy che intendiamo citare è «L'Oiseau Bleu», anch'essa, come si è detto, contenuta nel primo tomo dei *Contes des Fées*. Si tratta della storia, ancora una volta tradizionale, della figlia di prime nozze, buona e bellissima, di un re che si è risposato con una donna cattiva, la quale ha già una figlia sua disgustosamente brutta e, naturalmente, detesta la figliastra a causa della sua bellezza.

Anche in questo caso abbiamo l'esaltazione delle qualità fisiche, con un susseguente riferimento all'abbigliamento:

Le roi n'avait eu qu'une fille de son premier mariage, qui passait pour la huitième merveille du monde; on la nommait Florine, parce qu'elle ressemblait à Flore, tant elle était fraîche, jeune et belle. *On ne lui voyait guère d'habits magnifiques; elle aimait des robes de taffetas volant avec quelques agrafes de pierreries, et force guirlandes de fleurs* qui faisaient un effet admirable quand elles étaient placées dans ses beaux cheveux.⁹

7 Cf. Verdier (2006: 158-162); cf. anche Dock (1992: *passim*).

8 Cf. Roche (1989: 87-117).

9 Aulnoy (2008: t. 12, 158); la sottolineatura è nostra.

Peraltro notiamo un capovolgimento di prospettiva, in quanto la principessa, Florine, *fraîche, jeune et belle*, non vuole degli *habits magnifiques* e neppure ne ha bisogno per valorizzare la propria avvenenza, bensì si compiace di un abbigliamento per certo non povero (il *taffetas volant* e le spille di pietre preziose sono pur sempre segno di distinzione sociale) ma di un'eleganza semplice, per nulla incline a una fastosità ridondante.

Quando un re affascinante – Charmant anche di nome – giunge dal suo regno in visita, la perfida regina fa di tutto per attirare l'attenzione sulla propria figlia, Truironne, e per umiliare la figliastra. Invano, perché Charmant ha occhi soltanto per Florine:

À quelque temps de là, l'on apprit que le roi Charmant devait arriver; jamais prince n'a porté plus loin la *galanterie* et la *magnificence*; son esprit et sa personne n'avaient rien qui ne répondît à son nom. Quand la reine sut ces nouvelles, elle employa tous les brodeurs, tous les tailleurs, et tous les ouvriers à faire des ajustements à Truironne; elle pria le roi que Florine n'eût rien de neuf: et ayant gagné ses femmes, elle lui fit voler tous ses habits, toutes ses coiffures et toutes ses pierreries le jour même que Charmant arriva; de sorte que lorsqu'elle se voulut parer, elle ne trouva pas un ruban. Elle vit bien d'où lui venait ce bon office: elle envoya chez les marchands pour avoir des étoffes; ils répondirent que la reine avait défendu qu'on lui en donnât: elle demeura donc avec une petite robe fort crasseuse; et sa honte était si grande, qu'elle se mit dans le coin de la salle, lorsque le roi Charmant arriva. [...] Florine rougit, et devint si belle, si belle, que le roi Charmant demeura comme un homme ébloui. Il se leva promptement, et fit une profonde révérence à la princesse: «Madame, lui dit-il, votre incomparable beauté vous pare trop pour que vous ayez besoin d'aucun secours étranger. – Seigneur, répliqua-t-elle, je vous avoue que je suis peu accoutumée à porter un habit aussi malpropre que l'est celui-ci; et vous m'auriez fait plaisir de ne vous pas apercevoir de moi. – Il serait impossible, s'écria Charmant, qu'une si merveilleuse princesse pût être en quelque lieu, et que l'on eût des yeux pour d'autres que pour elle. – Ah! dit la reine irritée, je passe bien mon temps à vous entendre: croyez-moi, seigneur, Florine est déjà assez coquette; elle n'a pas besoin qu'on lui dise tant de *galanteries*».¹⁰

Il brano è interessante, perché l'episodio, situato in un contesto di dichiarata *galanterie* (*galanterie* è la cifra subito evocata a proposito dell'eroe della storia, in connessione con quella di *magnificence*), sottolinea l'im-

¹⁰ Aulnoy (2008: t. 12, 159-160); la sottolineatura è nostra.

portanza dell'abbigliamento per favorire il gioco galante. Di nuovo viene ripreso il tema della bellezza che non necessita di soccorsi esterni, quelli appunto forniti dalla *parure vestimentaire* («votre incomparable beauté vous pare trop pour que vous ayez besoin d'aucun secours étranger»), ma nello stesso tempo si moltiplicano i riferimenti al ruolo, anzi all'esigenza di un rispetto della moda nell'interazione dei rapporti, sentimentali e sociali a un tempo. D'altra parte, la stessa Florine, di cui è stato detto non essere infatuata dal fasto modaiolo, ritiene opportuno *se parer* secondo le leggi della convenienza: non per nulla dichiara il proprio disagio per l'«habit malpropre».

La narrazione si trasforma in una micro-commedia incentrata su questioni di abbigliamento, con messa in opera di un preciso lessico attinente l'immaginario della moda, in un succedersi di scene in cui vediamo dapprima un affollarsi di comparse (*brodeurs, tailleurs e ouvriers*) impegnate negli *ajustements* per migliorare l'aspetto di Truitonne; poi le cameriere di Florine intente al furto di *habits, coiffures e pierreries* appartenenti alla padrona; ancora, Florine che si aggira inutilmente fra i *marchands d'étoffes*; infine, Charmant e Florine che nei primi approcci di corteggiamento affrontano il problema dell'obbligo o meno, per una persona bella di natura, di un vestito appropriato.

I brani esaminati forniscono una documentazione decisamente ridotta, ma sono estremamente significativi di un'insistenza sul fatto materiale dell'abbigliamento, in una narrazione che si vuole di fantasia. Anche nella seconda raccolta di Madame d'Aulnoy, i *Contes nouveaux ou Les Fées à la mode* (1698) – ove già la nozione di *mode* evidenziata nel titolo riporta il racconto fiabesco alla contemporaneità –, là dove si evoca un'atmosfera di lusso ed eleganza, l'attenzione al vestiario, accompagnata sempre da un'attenzione parallela per l'arredamento¹¹, dimostra in quale misura la materialità effimera del quotidiano sia innalzata a valore sociale.

2. Una marcata centralità dell'elemento *vestimentaire* nel definire persone e ambienti noi ritroviamo nella raccolta di fiabe che rappresenta l'esito poeticamente più alto del genere, quelle *Histoires ou Contes du temps passé* (1697) di Perrault che segnano il punto d'incontro della tradizione popolare e della tradizione letteraria. Interessanti per il nostro discorso, proprio perché la fusione dei due livelli – quello del folklore e quello della lettera-

¹¹ Nella fiaba «La Chatte blanche» il principe protagonista, quando viene accolto nel palazzo incantato della gatta, viene sottoposto, in sale splendide per mobilia fastosa, a una toeletta accuratissima: «On lui présenta, sans qu'il vît personne, une chemise aussi belle que pour un jour de noces, avec une robe de chambre d'une étoffe glacée d'or, brodée de petites émeraudes qui formaient des chiffres. Les mains sans corps approchèrent de lui une table, sur laquelle sa toilette fut mise. Rien n'était plus magnifique; elles le peignèrent avec une légèreté et une adresse dont il fut fort content. Ensuite on le rhabilla; mais ce ne fut pas avec ses habits, on lui en apporta de beaucoup plus riches [...]. Après qu'on l'eût poudré, frisé, parfumé, paré, ajusté, et rendu plus beau qu'Adonis, les mains le conduisirent dans une salle superbe par ses dorures et ses meubles» (Aulnoy 2008: t. 2, 199).

tura, nella fattispecie della letteratura galante – non solo riporta a precisi contesti sociali¹², ma di questi contesti favorisce la satira e la parodia.

Passiamo rapidamente in rassegna i *Contes* di Perrault. Prima della raccolta del 1697, erano comparse già tre novelle in versi («Grisélidis», «Peau d'Âne», «Les Souhais ridicules»). Di queste, «Peau d'Âne»¹³ – racconto che farà la gioia degli psicanalisti, in quanto storia di un incesto sventato¹⁴ – è tutto centrato sul tema dell'abito e della *parure*. Infatti, per sfuggire alle proposte impudiche una principessa, su consiglio della fata madrina, chiede successivamente al padre tre vestiti di straordinaria bellezza, difficilissimi da procurare, e la pelle di un asino fatato da cui dipendono le ricchezze del regno. Contro ogni previsione il re l'accontenta e alla principessa non resta altro che fuggire, nascosta sotto la pelle d'asino.

Il *conte* è ritmato sulla descrizione degli abiti, opera di alcuni *tailleurs*, di un *brodeur* e di un *lapidaire* ('gioielliere') sperimentatissimi: si tratta di «une robe qui soit de la couleur du temps» (v. 147), di «[une robe] qui plus brillante et moins commune / soit de la couleur de la Lune» (vv. 168-169), di «une robe encore plus brillante / et de la couleur du soleil» (vv. 186-187). In un quadro di *magnificence* e *abondance* («Dans son vaste et riche palais / ce n'était que magnificence, partout y fourmillait une vive abondance / de courtisans et de valets, / il avait dans son écurie / grands et petits chevaux de toutes les façons, / couverts de beaux caparaçons / raides d'or et de broderie», vv. 39-46), abiti e gioielli sono indicatori di ricchezza, fasto e potere. La principessa, con tutta evidenza, considera *status symbol* «ses superbes vêtements / qui tissus de fin or et de gros diamants / égalaiient du soleil la clarté la plus pure» (vv. 340-342) e, quando abbandona il palazzo paterno sotto un miserevole travestimento, per consiglio della fata madrina ha cura di portare con sé il suo guardaroba al completo, quale elemento connotativo della sua condizione regale («Voici, poursuivit-elle, une grande cassette / où nous mettrons tous vos habits, / votre miroir, votre toilette, / vos diamants et vos rubis», vv. 232-235). Nel nascondimento dell'esilio e nell'umiliazione di una vita da serva, la principessa trova conforto in questa sua *parure* splendida, indossata nella solitudine della sua cameretta senza testimoni:

Devant son grand miroir contente et satisfaite,
De la Lune tantôt la robe elle mettait,
Tantôt celle où le feu du Soleil éclatait,
Tantôt la belle robe bleue
Que tout l'azur des cieux ne saurait égalier;
Avec ce chagrin seul que leur traînante queue
Sur le plancher trop court ne pouvait s'étaler. (vv. 294-300)

12 Cf. Robert (2002: 347-403).

13 Cf. Perrault (2012: 139-164).

14 Cf. Marin (1993).

La bellezza della *robe* diventa di per se stessa un valore assoluto: sembra che la sola immagine riflessa nello specchio sia sufficiente a ricreare gli spazi della Corte abbandonata, anche se la dimensione reale della povera stanza, impedendo il dispiegarsi dello strascico sul pavimento, mortifica in qualche modo questa icona del lusso.

Al contrario, la ripugnante pelle d'asino, indossata per celare l'identità vera, dissolve ogni memoria del mondo da cui la principessa proviene:

Pour vous rendre méconnaissable,
La dépouille de l'âne est un masque admirable,
Cachez vous bien dans cette peau.
On ne croira jamais, tant elle est effroyable,
Qu'elle renferme rien de beau. (vv. 243-247)

La *dépouille de l'âne* risulta essere un *masque*, un abito in negativo, corrispondente a una condizione di degrado, ai gradini più bassi della scala sociale – condizione caratterizzata dall'incomunicabilità con i gradini più alti. Sempre, comunque, viene evidenziato l'assioma opposto alla massima tradizionale 'l'abito non fa il monaco', perché qui è veramente l'abito – cioè l'apparenza esteriore – a disegnare lo *status* della protagonista. Non per nulla la vicenda è scandita da due vestizioni che segnano discesa e ascesa nella scala sociale. Dapprima la vestizione della pelle d'asino segna l'annullamento della protagonista in quanto membro dell'aristocrazia e il suo diventare socialmente invisibile; in un secondo tempo sarà ancora una vestizione, quella dei *vêtements pompeux*, a segnare il reinserimento nella classe perduta. La prima preoccupazione infatti della protagonista, giunta al termine delle sue peripezie è quella di «prendre un autre habit»:

Mais elle demanda qu'avant que de paraître
Devant son seigneur et son maître,
On lui donnât le temps de prendre un autre habit.
De cet habit, pour la vérité dire,
De tous côtés on s'apprêtait à rire;
Mais lorsqu'elle arriva dans les appartements,
Et qu'elle eut traversé les salles
Avec ses pompeux vêtements,
Dont les riches beautés n'eurent jamais d'égales;
Que ses aimables cheveux blonds
Mêlés de diamants, dont la vive lumière
En faisait autant de rayons;
Que ses yeux bleus, grands, doux et longs,
Qui pleins d'une majesté fière
Ne regardent jamais sans plaire et sans blesser,
Et que sa taille enfin si menue et si fine,

Qu'avecque ses deux mains on eût pu l'embrasser
Montrèrent leurs appas et leur grâce divine:
Des dames de la cour, et de leurs ornements
Tombèrent tous les doux agréments. (vv. 509-528)¹⁵

Ed è appunto la ripresa degli abiti spettanti per diritto di classe che permette di ritrovare il proprio ruolo: non solo, permette di gareggiare e trionfare sulle rivali, declassando i *doux agréments* dei loro *ornements*. D'altronde, la morale della favola ricorda

Que de l'eau claire et du pain bis
Suffisent pour la nourriture
De toute jeune créature,
Pourvu qu'elle ait de beaux habits (vv. 578-581)¹⁶

sottolineando così il primato dell'abbigliamento – forse potremmo anche dire delle esigenze della Moda – sulle necessità primarie, quelle della *nourriture*, per esempio. La morale, tratta dal racconto, rientra evidentemente in quel gioco ironico che tiene d'occhio il moltiplicarsi delle satire sulla Moda, soprattutto nell'ampliarsi di quel discorso parodico di cui era testimonianza, a metà del secolo, il testo dell'Abbé d'Aubignac citato in apertura.

3. Questa riflessione, sviluppata in maniera coerente e organica in «Peau d'Âne», ricompare in filigrana lungo la raccolta delle *Histoires ou Contes du temps passé*. Anzitutto, vediamo chiaramente sottolineato il ruolo dell'*habit* nel migliorare l'aspetto fisico. Nel «Chat botté» il giovane protetto dal gatto, bello di per sé, acquista fascino quando viene rivestito con un abito di Corte:

Le roi ordonna aussitôt aux officiers de sa garde-robe d'aller quérir
un de ses plus beaux habits pour Monsieur le Marquis de Carabas.
Le roi lui fit mille caresses, et comme *les beaux habits qu'on venait*
de lui donner relevaient sa bonne mine (car il était beau et bien fait de
sa personne) la fille du roi le trouva fort à son gré [...].¹⁷

Ruolo, questo dell'*habit*, ribadito nella seconda morale (*Autre moralité*) della stessa fiaba:

[...] l'*habit*, la mine et la jeunesse,
Pour inspirer de la tendresse,
N'en sont pas des moyens toujours indifférents.¹⁸

15 Le sottolineature sono nostre.

16 La sottolineatura è nostra.

17 Perrault (2012: 214); la sottolineatura è nostra.

18 Perrault (2012: 218).

Così pure, in «Riquet à la houppe» il vestito esercita una funzione di abbellimento della persona brutta. In effetti, la morale della fiaba mira a sottolineare la superiorità dell'*esprit* rispetto alla *beauté*. Tuttavia, nel *conte* si insiste anche sul rapporto fra *laideur* e *magnificence* d'abbigliamento («elle vit venir à elle un *petit homme fort laid et fort désagréable, mais vêtu très magnifiquement*», «Riquet à la houppe se présenta à elle, brave, *magnifique, et comme un prince qui va se marier*»¹⁹), con l'evidente sottinteso che l'abito, in quanto indicatore sociale, possa fare da contrappeso alle manchevolezze dell'aspetto fisico. Ancora, nelle «Fées» si ruota intorno al tema dell'equivalenza *habits* / condizione sociale, con la vicenda della fata che assume di volta in volta aspetto ed abito di *pauvre femme de village* e di *dame magnifiquement vêtue* per sondare l'*honnêteté* e la *malhonnêteté* di due ragazze:

[...] car c'était une fée qui avait pris la forme d'une pauvre femme de village, pour voir jusqu'où irait l'honnêteté de cette jeune fille.
[...] Elle ne fut pas plutôt arrivée à la fontaine qu'elle vit sortir du bois une dame magnifiquement vêtue qui vint à lui demander à boire, c'était la même fée qui avait apparu à sa sœur, mais qui avait pris l'air et les habits d'une princesse, pour voir jusqu'où irait la malhonnêteté de cette fille.²⁰

Per quanto, poi, altrove Perrault affermi – sulla scia di un moralismo tradizionale e popolare – la superiorità della bellezza interiore su quella esteriore e la superiorità della bellezza naturale su quella prodotta artificialmente dalla *parure*. È il caso appunto di Cendrillon, la quale «avec ses méchants habits, ne laissait pas d'être cent fois plus belle que ses sœurs, quoique vêtues très magnifiquement»²¹.

La fiaba di «Cendrillon» peraltro rappresenta realisticamente (anche in questo caso è evidente l'influsso della satira della moda espressa dalla commedia molieriana e post-molieriana) la centralità dell'abbigliamento nell'attenzione mondana: attenzione rivolta agli aspetti più materiali, alla *manière dont on s'habillerait* (stoffe, singoli capi, accessori, gioielli) e al personale addetto alla preparazione delle *parures* (*ouvriers, coiffeuses*):

Il arriva que le fils du roi donna un bal, et qu'il en pria toutes les personnes de qualité: nos deux demoiselles en furent aussi priées, car elles faisaient grande figure dans le pays, les voilà bien aises et bien occupées à *choisir les habits et les coiffures* qui leur siéraient le mieux; nouvelle peine pour Cendrillon car c'était elle qui *repassait le linge de ses sœurs et qui godronnait leurs man-*

19 Cf. Perrault (2012: 235 e 239).

20 Perrault (2012: 221); la sottolineatura è nostra.

21 Cf. Perrault (2012: 224).

chettes: on ne parlait que de la manière dont on s'habillerait. «Moi, dit l'aînée, je mettrai mon *habit de velours rouge* et ma *garniture d'Angleterre*. – Moi, dit la cadette, je n'aurai que ma *jupe ordinaire*; mais en récompense, je mettrai mon *manteau à fleurs d'or*, et ma *barrière de diamants*, qui n'est pas des plus indifférentes». On envoya *quérir la bonne coiffeuse*, pour dresser les *cornettes à deux rangs*, et on fit *acheter des mouches de la bonne faiseuse*: elles appelèrent Cendrillon pour lui demander son avis, car elle avait le goût bon.²²

«Hé bien, voilà de quoi aller au bal, n'es-tu pas bien aise? – Oui, mais est-ce que j'irais comme cela avec mes vilains habits?» Sa marraine ne fit que la toucher avec sa baguette, et en même temps ses habits furent changés en des *habits de drap d'or et d'argent tout chamarrés de pierreries*: elle lui donna ensuite une *paire de pantoufles de verre*, les plus jolies du monde.²³

In particolare, si sottolinea una disposizione psicologica fondamentale nel meccanismo della moda: il desiderio di imitare i personaggi socialmente privilegiati e sulla cresta dell'onda, desiderio essenziale alla diffusione di modelli che proprio per questo vengono considerati *à la mode*:

Toutes les dames étaient attentives à considérer sa coiffure et ses habits, pour en avoir dès le lendemain de semblables, pourvu qu'il se trouvât des étoffes assez belles, et des ouvriers assez habiles.²⁴

E proprio perché la moda *vestimentaire* è avvertita come un fatto sociale – e in quanto tale soggetta a evoluzione e mutamenti –, in uno dei *contes* che più degli altri mescola *topoi* del racconto folklorico con riferimenti alla realtà contemporanea e alla cronaca mondana, «La Belle au bois dormant»²⁵, per quanto riguarda l'abbigliamento il fattore 'magnificenza' viene distinto dal fattore 'Moda', col designare appunto due possibili modalità di essere *magnifique*, una 'alla moda' e una 'fuori moda':

Le prince aida la princesse à se lever; elle était tout habillée et fort magnifiquement; mais il se garda bien de lui dire qu'elle était habillée comme ma mère-grand, et qu'elle avait un collet monté, elle n'en était pas moins belle.²⁶

22 Perrault (2012: 224-226); le sottolineature sono nostre.

23 Perrault (2012: 227); le sottolineature sono nostre.

24 Perrault (2012: 228).

25 Cf. Sellier (2003).

26 Perrault (2012: 187).

Nulla più di questa osservazione illumina il doppio registro messo in opera nei *Contes* di Perrault. Quel registro che Gheeraert²⁷ indica come risultante dalla sovrapposizione di semplicità popolare e ironia dotta. In effetti, è questa la connotazione che il riferimento alla Moda assume nel *conte de fées*. Il fascino per l'*habit*, per la *parure* in genere, che assurge a quella che potremmo definire una vera e propria poetica, si esprime, come già accennavamo, con una voce erede sia dell'ironia preziosa sia della satira alla *Préciosité*.

RIFERIMENTI BIBLIOGRAFICI

- Aubignac Fr. Hédelin abbé de, 1654, *Histoire du Temps, ou Relation du Royaume de Coqueterie. Extraite du dernier Voyage des Holandois aux Indes du Levant*, Paris, Claude Mercier.
- Aulnoy Madame de, 2008, I. *Contes des Fées*; II. *Contes nouveaux ou Les Fées à la mode*, N. Jasmin (ed.), 2 t., Paris, Champion, (2004).
- Barchilon J., 1975, *Le Conte merveilleux français de 1690 à 1790. Cent ans de féerie et de poésie ignorés de l'histoire littéraire*, Paris, Champion.
- Bettelheim B., 1976, *Psychanalyse des contes des fées*, trad. de Th. Carlier, Paris, Laffont.
- Courtin A. de, 1671, *Nouveau Traité de la Civilité qui se pratique en France parmi les Honnestes gens*, Paris, Helie Josset.
- Dock S.V., 1992, *Costume and Fashion in the Plays of Jean-Baptiste Poquelin Molière. A seventeenth-Century Perspective*, Genève, Slatkine.
- Escola M., 2005, «Contes» de Charles Perrault, Paris, Gallimard (Foliothèque).
- Faret N., 1925, *L'Honneste-homme ou l'Art de plaire à la Court*, M. Magendie (ed.), Paris, PUF, (1630).
- Fumaroli M., 1982, *Les Enchantements de l'éloquence: les «Fées» de Charles Perrault, ou De la Littérature*, in Aa.Vv., *Le Statut de la littérature. Mélanges offerts à Paul Bénichou*, Genève, Droz: 153-185.
- Gaines J.F., 1984, *Social Structures in Molière's Theater*, Columbus, Ohio State University Press.
- Godard de Donville L., 1978, *Signification de la mode sous Louis XIII*, Aix-en-Provence, Édisud.
- Jasmin N., 2002, *Naissance du conte féminin. Mots et merveilles: les contes des fées de Mme d'Aulnoy (1690-1698)*, Paris, Champion.
- Jones J.M., 2004, *Sexing la mode. Gender, Fashion and commercial culture in Old Regime France*, London, Berg.
- La Mothe Le Vayer F. de, 1643, *Opuscules ou Petits Traictez*, Paris, Antoine de Sommaville et Augustin Courbé.

27 Cf. «Introduction» in Perrault (2012: 56).

- Magendie M., 1925, *La politesse mondaine et les théories de l'honnêteté en France au XVII^e siècle de 1600 à 1660*, Paris, PUF.
- Marin L., 1993, *Amours paternelles*. Charles Perrault, «Peau d'Asne», conte, in *Des pouvoirs de l'image. Gloses*, Paris, Seuil: 123-132.
- Molière, 1998, *Les Précieuses ridicules*, J. Chupeau (ed.), Paris, Gallimard (Foliothéâtre).
- , 2010, *Œuvres complètes*, G. Forestier-Cl. Bourqui et al. (eds.), 2 t., Paris, Gallimard (Bibliothèque de la Pléiade).
- Mongrédien G., 1986, *Comédies et pamphlets sur Molière*, Paris, Nizet.
- Perrault Ch., 2012, *Contes*, T. Gheeraert (ed.), Paris, Champion.
- Robert R., 2002, *Le Conte de fées littéraire en France de la fin du XVII^e à la fin du XVIII^e siècle*, Paris, Champion, (1982).
- Roche D., 1989, *La culture des apparences. Une histoire du vêtement (XVII^e-XVIII^e siècle)*, Paris, Fayard.
- Sellier Ph., 2003, «*La Belle au bois dormant*», in *Essais sur l'imaginaire classique. Pascal – Racine – Précieuses et moralistes – Fénelon*, Paris, Champion: 76-78.
- Soriano M., 1968, *Les Contes de Perrault. Culture savante et traditions populaires*, Paris, Gallimard.
- Verdier A., 2006, *L'habit de théâtre. Histoire et poétique de l'habit de théâtre en France au XVII^e siècle*, Beaulieu, Lampsaque.

LE VÊTEMENT DANS LES PREMIÈRES TRADUCTIONS FRANÇAISES DU *GALATÉE**

Sara Cigada

UNIVERSITÀ CATTOLICA DEL SACRO CUORE DI MILANO

I. LE *GALATÉE*, EN DESSOUS DES APPARENCES

Consacré en tout premier lieu à l'attitude qu'il faut maintenir dans la conversation (sous une telle variété de perspectives qu'elles pourraient aisément former la table des matières d'un manuel de linguistique pragmatique), le *Galatée* de M. Giovanni della Casa contient aussi plusieurs remarques intéressantes concernant d'autres aspects de la vie sociale, parmi lesquels la manière de se tenir à table et la manière de s'habiller.

Comme M. della Casa le souligne dans les deux premiers chapitres de son traité, la nécessité des manières découle de la nature même des hommes, qui préfèrent vivre dans la compagnie des autres plutôt que de demeurer seuls comme des ermites. C'est pourquoi la courtoisie, sujet à l'apparence frivole et légère, est souvent, en fait, plus importante que les vertus les plus admirables: si nous n'avons l'occasion de pratiquer ces dernières que peu de fois et dans des circonstances exceptionnelles, nous avons par contre très souvent recours à la courtoisie du fait que nous avons affaire aux autres tous les jours et même plusieurs fois par jour. Par cet argument paradoxal, Giovanni della Casa fonde l'importance des bonnes manières (cf. Cigada-Greco Morasso 2014: 57-58) et par conséquent de son traité.

* Je tiens à remercier Maria Luisa Lucca, Giovanni Gobber et Elena Raponi, avec qui j'ai discuté du *samit* pendant des mois, de manière fructueuse ainsi qu'agréable.

2. MONTRER TOUTE SON ÂME DANS LE VÊTEMENT

Voilà donc comment Giovanni della Casa reconstruit son argumentation, entre le chapitre VII et puis XXVI-XXXVIII de son traité: il est vrai qu'on peut comprendre l'élégance par la raison, parce que l'élégance n'est finalement que beauté, unité et proportion. Toutefois cette compréhension est difficile pour beaucoup de gens. Par contre, tout le monde ressent très aisément qu'il est désagréable d'être blâmé par les autres: il est en conséquence plus efficace d'expliquer pourquoi il faut s'habiller selon l'usage en faisant référence à la conformité, qui n'offense les sens et l'appétit de personne, plutôt que de faire appel à l'intellect car «il n'est pas donné aussi généralement à tous de comprendre» tandis que «sentir et désirer sont des choses faciles à faire à tout un chacun» (della Casa 1988: 144). Nous retrouvons ici une trace du souci éducatif qui a donné son origine au traité: pour éduquer, il ne suffit pas de connaître la vérité, il faut aussi bien savoir comment rapprocher d'elle les hommes.

Les termes utilisés puisent bien évidemment à une description classique de l'homme, dont l'auteur se sert toutefois avec une surprenante souplesse, en reconstituant l'image d'un être désireux de la beauté par ses sens et par son âme, conscient de ses défauts et prêt à essayer de les corriger, connaisseur des limites des autres sans les mépriser (bien au contraire, parce qu'il reconnaît en eux la disposition qui consiste à se laisser attirer par le beau), dont l'intériorité se manifeste naturellement à l'extérieur par une multiplicité étonnante de détails¹: en un mot, un homme élégant à tous égards.

Dans le Chapitre XXVIII, il ajoute encore quelques avertissements concernant l'habit, tout en poursuivant l'argumentation liée à la beauté comme unité. Il observe que les hommes ne doivent pas s'habiller et se coiffer en femme, «afin qu'il n'y ait pas d'un côté la parure et de l'autre le corps, comme je vois faire à certains qui se frisent au fer chaud les cheveux et la barbe» (146); les hommes ne doivent pas non plus trop se frotter le visage, le cou et les mains, comme une demoiselle, ou une prostituée.

De plus, les vêtements doivent favoriser l'harmonie du corps et non pas la détruire: «si tu as par hasard les jambes très longues et que la mode soit de porter des vêtements courts, tu pourras faire que le tien soit parmi les moins courts, et non parmi les plus courts». Et si les jambes sont trop grêles, ou trop grosses, ou torsées, mieux vaut éviter de porter des chausses très colorées ou très élégantes, «pour ne pas inviter les autres à regarder ton défaut». Mais même sur un corps sans défaut, c'est l'exagération qu'il faut éviter, selon sa condition et son occupation. Ainsi, en guise de conclusion, l'auteur semble ne pas pouvoir éviter de citer deux exemples où le mauvais goût semble toucher le fond: la robe en samit cramoisi de Castruccio Castracani «sur le devant de laquelle était écrit en lettres d'or: IL EST COMME DIEU VEUT. Et sur le dos il était écrit en lettres semblables: ET IL

¹ Sur le détail et son rapport à la totalité, cf. Cigada (2012: 3-5).

SERA COMME DIEU VOUDRA», et le roi Manfred, qui «se vêtait toujours de drap vert» (146-148): un excès que l'auteur ne lui pardonne pas, même si les rois ont en principe le droit de faire tout ce qu'ils veulent.

Finalement, ce n'est pas seulement le temps qui cause le changement de l'usage. Il faut considérer aussi le lieu: Naples ou l'Espagne ne sont pas Vérone ni Venise.

Malgré la quantité des préceptes et des remarques, on apprécie aisément l'unité profonde du discours dans la variété de ses implications et de ses applications. Toutes les motivations se ramènent au respect de l'autre ainsi qu'à la valeur positive de la vie sociale (cf. Cigada-Greco Morasso 2014) et finalement à la manifestation suprême de la raison humaine, qui est l'aptitude à reconnaître la beauté.

3. LES TRADUCTIONS FRANÇAISES

Le nombre d'éditions et de traductions du *Galatée* parues immédiatement après sa publication témoigne de la faveur qui accueillit le traité². Pour cet article, nous n'avons considéré que les traductions du *Galatée* publiées en France tout de suite après la publication du traité en Italie (1558), entre 1562 et 1598, qui montrent sans aucun doute le succès de l'ouvrage en France.

La traduction utilisée dans l'édition la plus récente (Pons 1988) ne propose d'ailleurs que le texte de 1598, en le simplifiant toutefois d'une manière que l'on ne peut pas toujours approuver.

Nous allons donc présenter ici ces trois éditions du XVI^e siècle.

3.1 LA PREMIÈRE TRADUCTION, PUBLIÉE À PARIS

La première édition française du *Galatée* représente aussi la première publication à l'étranger de l'œuvre, déjà publiée six fois en Italie: cette édition ne présente que la version française du texte, qui est dédié «A treshault, tresillustre & tresexcellent Prince Henry de Bourbon Prince de Navarre». Publiée à Paris par Jacques Kerver, dans un volume in-8°, cette édition présente la traduction française ainsi qu'une préface, signée «Ce 12. de Mars 1562»: traduction et préface de Jean du Peyrat, Sarladoys (Sarladais, de Sarlat en Dordogne). L'édition est consultable en ligne sur le site de la Bayerische Staatsbibliothek (BSB), qui en a photographié toutes les pages, y compris la couverture.

Dans sa préface en français, plutôt longue (sept pages), Jean observe que la terre, si on la laisse sans la cultiver, ne produira qu'«orties, ronces, espines & chardons». De la même manière, les arbres fruitiers doivent être cultivés et les animaux doivent être apprivoisés. Mais parmi les animaux, le

² Pour une reconstitution documentée, cf. la section «Principali edizioni del *Galateo* dalla *princeps* al 1800» dans la bibliographie de della Casa (1994: LIII-LV).

plus fier et indomptable est l'homme: le sens commun ne lui suffira donc pas, il a besoin «d'un bon cultivateur» et de la bride. Autrement, comme la fleur des champs ou comme un jeune cheval, il va bientôt dissiper ses énergies et ses bonnes qualités. Peyrat plaide donc en faveur de l'éducation de la Dame et du Gentilhomme. En effet, «les enfans sortiz de la souche du grand Clovis», nonobstant le bon naturel, ont souffert du «peu de soing des parents à les faire instruire». Après quoi, le traducteur célèbre la famille, l'éducation, la sagesse du jeune Henri, destinataire du livre, et lui relate comment il a trouvé, chez un ami avec qui il aime discuter de lettres, «entre autres livres de diverses langues & sciences, un livre en langue Toschane» qui lui a donné tout de suite envie «de se ruer dessus» à cause de l'intérêt éveillé en lui par son sujet. Il a donc décidé de l'offrir au prince car il a été écrit par celui qui est «comme le paragon & miroir des autres en courtoisie, civilité, bonnes mœurs et louïables coustumes», c'est-à-dire Jean de la Case qui, sous les apparences d'un vieux, Galathée, s'adresse à son neveu. Il offre donc au prince «ce Galathée parlant François et introduisant la jeunesse Française sous la faveur et ombre de vostre nom royal».

Cette préface – à laquelle il faudrait consacrer une analyse à part, tant elle est riche en argumentations puisant à l'histoire, à la philosophie, à la tradition des miroirs des princes³ et à la rhétorique – témoigne donc de l'autorité de Giovanni della Casa en tant que maître de bonnes manières⁴.

3.2 LA PREMIÈRE ÉDITION BILINGUE

Nous ne nous arrêtons pas davantage sur la première traduction parce que le texte réapparaît, sans modification significative, dans la première version bilingue du traité, publiée dix ans plus tard à Lyon en 1572. La traduction utilisée pour cette édition est donc encore celle de Jean du Peyrat: l'auteur n'y est en effet pas indiqué, mais la comparaison avec l'édition précédente montre une identité pratiquement complète⁵. Cette édition bilingue est d'ailleurs plus intéressante car les manipulations effectuées par le traducteur sont mises en évidence par la disposition du texte italien et de la version française en deux colonnes parallèles.

Nous avons pu consulter un exemplaire de cette édition, réimprimée l'année suivante (1573), à la Biblioteca Nazionale Braidense de Milan. Cet exemplaire est conservé dans une reliure incluant quatre ouvrages d'époques, langues

3 Voir Perret (2010).

4 Cf. le chapitre consacré à la civilité, dans l'ouvrage *La Politesse mondaine* de Maurice Magendie (1993: 151-164). Le livre est pourtant consacré au XVII^e siècle (1600-1660) et le *Galatée* n'y est étudié que comme source.

5 Ça et là, quelques expressions changent en effet; l'orthographe et la ponctuation sont souvent différentes. Nous avons suivi celles de l'édition bilingue. Remarquons que la dédicace d'Alexandro de Marsilij semble par ailleurs contredire à l'idée reçue d'une simple reprise de la traduction de Peyrat, car il offre «questo picciol libretto che al presente ho fatto traduire & stampare»...

et mesures différentes, mais tous consacrés aux manières, dont trois publiés à Lyon et un à Venise: le *Trattato de costumi* (le *Galatée*) est suivi par un livre en latin paru à Lyon en 1542 sur la manière de se tenir à table (*Libellus de Moribus in mensa servandis*, Ioanne Sulpitio Verulano Autore, Lugduni 1542 apud Stephanum Doletum). Il y a ensuite la traduction espagnole du *Galatée* (*Tratado de M. Iuan de la Casa llamado Galatheo, o tratado de Costumbres*, trad. Domingo de Bezerra, en Venecia 1585 por Juan Varisco). Finalement un ouvrage en vers sur les manières des enfants (Michaelis Verini Poetae Christiani, *De puerorum moribus Disticha*, Lugduni 1537).

Le *Trattato de costumi, opera di M. Giovanni della Casa. Fatto nuovamente Italiano & Franceze a commune utilita di quelli che si diletmano dell'una & l'altra lingua, & delle buone creanze. Le Galathee, faict nouvellement en Italien & François pour l'utilité de ceux qui se delecte en l'une & l'autre langue, & sont curieux de savoir toutes choses honnestes*, par l'éditeur Alexandro de Marsilij, est imprimé par Pierre Roussin à Lyon et dédié en italien à M. Bartolomeo Arnolfini par l'éditeur, «il 20. Genaro 1573»: le but de la traduction est que «poterete exercitarvi nella lingua Franceze poi che tale libro e Italiano & Franceze».

Le texte, imprimé sur deux colonnes par page, comporte l'italien à gauche et le français à droite sur le *recto* et, vice-versa, le français à gauche et l'italien à droite sur le *verso*: sur les deux pages ouvertes on voit ainsi l'original italien au centre (deux colonnes centrales) encadré par la traduction française (deux colonnes externes).

Nous allons revenir plus tard à la traduction et plus particulièrement aux passages consacrés aux vêtements.

3.3 L'ÉDITION QUADRILINGUE DE LYON

La Biblioteca Ambrosiana de Milan garde un exemplaire de l'édition in-16° publiée par Jean II de Tournes à Genève en 1598, après que la fameuse maison d'édition a déménagé de Lyon en 1585⁶.

Cette édition se caractérise par la traduction du texte italien en latin, français et espagnol⁷. Le livre, très petit, est en effet offert comme cadeau à J.A. Sarrazin, un enfant de neuf ans qui est le filleul de l'éditeur et le fils de son ami M. Sarrazin, médecin⁸. La dédicace en français, de deux pages, est si-

6 Sur l'histoire de la famille de Tournes entre Lyon et Genève, cf. Cartier (1937: 21-22). L'édition est en effet sans lieu tandis que la dédicace est signée «De mon estude ce 13 Aout 1598». À l'époque, d'ailleurs, la maison d'édition se trouvait à Genève depuis plus de dix ans.

7 La traduction espagnole est celle de Domingo de Bezerra. Pons n'est pas précis dans sa présentation (p. 43), parce que la version de De Tournes offrant la traduction allemande n'apparaîtra qu'en 1609: le texte latin sera alors disposé en bas de page tandis que les quatre langues modernes se disposeront sur quatre colonnes parallèles. Nous n'avons pas pu consulter cette édition; nous avons vu en ligne une édition successive (1615) qui présente cette disposition.

8 Cf. Cartier (1937: 23-24, 106 note 52): le Jean-Antoine indiqué par Cartier comme destinataire de l'ouvrage (né en 1547 et décédé en 1598, à l'âge donc de 51 ans) ne peut pas évidemment être le filleul, âgé de neuf ans en 1598, de De Tournes. Il doit être plutôt le grand-père de l'enfant.

gnée le 13 aout 1598 par «votre parrain et enfin ami Jean de Tournes». L'éditeur-traducteur souligne que l'éducation reçue par l'enfant dans sa famille ne manque en rien, mais il lui offre ce *Galatée* pour lui donner le double plaisir de la variété des langues et du contenu.

Le petit volume comporte 460 pages: sur les deux pages ouvertes, l'éditeur a disposé le texte en quatre colonnes, à gauche le latin et l'italien, à droite le français et l'espagnol. L'impression est extrêmement jolie, car les polices des colonnes externes (latin et espagnol) sont plutôt rondes tandis que celles des colonnes internes (italien et français) sont imprimées en italique avec des empattements très prononcés, surtout dans le texte français où ils sont plus visibles, probablement grâce à l'effet produit par les consonnes en fin de mots.

Les titres sont très brefs: en italien «Galateo, overo de costumi»; en latin «Galateus, sive, de moribus»; pour le français «Le Galatée, ou, des façons & manieres louables»; et pour l'espagnol: «Galateo, overo tratado de costumbres».

4. QUELQUES REMARQUES SUR LES DEUX TRADUCTIONS

Revenons donc aux passages consacrés à la manière de s'habiller, pour comparer les deux traductions faites par Jean du Peyrat et Jean de Tournes. Ils affirment respectivement, au Chapitre VII⁹, que «chacun doit aller bien vestu selon sa condition & estat, & esgard à son aage», à savoir «si tous les autres portent les cheveux courts, la raison & l'honesteté ne veut point que tu portes la chevelure longue: ou bien si tous les autres nourrissent la barbe, tu ne dois la couper, car ce seroit contredire du tout à l'usage commun» (Peyrat), les mêmes expressions sont traduites par de Tournes de la manière qui suit: «chacun doit aller bien habillé selon son estat, et selon son aage» et «si tous les autres portent les cheveux courts, il ne doit pas nourrir sa chevelure. Si les autres nourrissent leur barbe, il ne la doit pas faire raser: car cela est une espece de contrebande». L'italien *guarnaccia lunga fino insul tallone* est traduit par de Tournes comme «le manteau long jusques aux talons», tandis que Peyrat reste plus générique et change le texte, en conseillant de s'habiller de manière à ne pas être «seul entre tous les habitants d'un pays qui vueille vivre à sa fantasia, & selon le moule de ses conceptions, & qui façonne ses habits du tout au contraire, & comme par despit des autres». Les *belle zazzere lunghe* deviennent chez Peyrat «longues perruques» sans autres spécifications, pour de Tournes «des belles et longues perruques».

Le père de l'enfant est plus probablement l'ami, médecin, qui a aidé de Tournes à trouver un manuscrit qu'il cherchait: pour le remercier, Jean II offre à l'enfant ce *Galatée*. Cette interprétation a plus de sens du point de vue de la chronologie, mais il faudrait la vérifier davantage. La dédicace fait par ailleurs référence à «Vostre pere et feu Vostre ayeul, (personnages illustres en sçavoir et en pitié, et comme tels aimés et honorés de tous ceux qui font profession de la vertu)».

9 Nous avons gardé la numérotation des chapitres, qui n'apparaît pas dans la version originale de Giovanni della Casa ni dans ces premières traductions, pour avoir un point de repère, désormais conventionnel, à l'intérieur du texte.

Pour ce qui concerne les passages des Chapitres XXVI et XXVII, la traduction que de Tournes nous offre à propos du désir de beauté de l'homme est particulièrement jolie: «tu dois sçavoir, que les hommes sont merveilleusement desireux de la beauté, de la proportion et de la bienséance»¹⁰. Peyrat avait proposé: «faut que tu sache que tout homme naturellement est fort convoiteux, & amoureux de la beauté des choses bien proportionnees et avenantes». Le texte de 1598 ajoute cet adverbe «merveilleusement», en intensifiant la qualité décrite avec un effet de sens plus fort par rapport à l'original. De son côté, Peyrat ajoutait «naturellement» en changeant le sens d'une manière différente, car il soulignait plutôt que l'aptitude à aimer le beau est spontanée et typique chez l'homme. Cette interprétation s'intègre bien à la suite du texte, que Peyrat traduisait en faisant encore référence à la nature: «& c'est un especial privilege que nature a donné à l'homme, entre tout autre animant, de savoir juger & cognoistre cecy, avec une grand & singuliere raison». De Tournes traduit par contre que «les autres animaux ne sçavent discerner que c'est que beauté ny proportion»¹¹.

En s'habillant de manière différente des autres, comme «censeur & correcteur» (Peyrat) on cause «un ennuy insupportable à l'apetit de la plus part des hommes qui desirent d'estre louangez» et «un grand crevecoeur aux iugemens de ceux qui sont les plus sages & entendus». De Tournes substitue le «crevecoeur» en modifiant la deuxième partie du passage, qui devient: «elle desplaist aussi au iugement des hommes entendus». Ceux qui achètent leurs habits *al Rigattiere* sont habillés selon Peyrat «à la villanesque», tandis que de Tournes change le texte en «ceux qui s'habillent de pieces dissemblables, et malproprement».

À propos de l'unité entre la personne et l'habit, que de Tournes traduit: «l'homme ne se doit point orner à la façon d'une femme»¹², Peyrat avait proposé: «car l'homme ne doit point se mocquer de l'habit d'une femme». Comme ceux «qui se frisent et crespent les cheveux et la barbe avec le fer chaud» et «qui ont le visage et le col et les mains tant frottees et refrottees, que cela mesferroit mesmes a une femme, voire aux courtisanes publiques, qui ont plus de haste de despescher de leur mercerie et de la vendre à prix» (de Tournes)¹³. Le même passage avait été traduit – mais aussi un peu com-

¹⁰ Le texte italien «gli huomini sono molto vaghi della bellezza, & della misura, & della convenevolezza» est traduit en latin par «quod homines valde expetentes sint pulchritudinis venustae et concinnae» et en espagnol par «los hombres son muy amigos de la hermosura, proporción, compostura y conveniencia».

¹¹ Tous les deux gardent l'adjectif «autres» qui présuppose l'appartenance de l'homme à l'ensemble des «animants» ou «animaux».

¹² «Non si dee l'huomo ornare a guisa di femina; accioche l'ornamento non sia uno, et la persona un altro» (della Casa 1564: 234).

¹³ «Come io veggio fare ad alcuni, che hanno i capelli, & la barba inanellata col ferro caldo, e 'l viso, & la gola, & le mani cotanto strebbiate, & cotanto stropicciate, che si disdirebbe ad ogni femminetta, anzi ad ogni meretrice, quale ha piu fretta di spacciare la sua mercatantia, & di venderla a prezzo» (della Casa 1564: 234).

primé – par Peyrat: «lesquels se crespelent & annelent les cheveux & la barbe avec le fer chaud; & ont le visage & la gorge & les mains si chargez de parfums, unguens & fard que cela seroit encore reprehensible en une paillardie, laquelle ne cherche que d'exposer sa marchandise à pris & vente».

Les chausses de celui qui n'a pas de belles jambes ne doivent pas être «de couleur trop violente, ou ioyeuse, à fin qu'il ne semble semondre les autres à contempler son default»¹⁴ (selon Peyrat) ou «de couleur trop esclattante, ny trop gaillarde, pour n'inviter autrui a considerer son default» (selon de Tournes). Il faut éviter les excès de richesse, afin qu'on ne dise «que tu portes les chausses de Ganymede, ou que tu ayes vestu le pourpoint de Cupidon» (de Tournes)¹⁵, «le hoqueton du fils de Venus» (Peyrat).

Finalement, la robe en *sciamito cremesi*¹⁶ de Castruccio (en français *samit*, «riche tissu de soie lamé d'or et d'argent»¹⁷ *cramoisi*) était selon Peyrat «un accoustrement de Samis cramoisi», pour de Tournes «une robbe de Samis cramoisi»¹⁸.

Samis (ou *Samilis*) paraît comme entrée dans le *Dictionnaire universel de commerce* publié à Paris en 1748, qui le décrit de la manière suivante: «Etoffe très riche lamée ou tramée de lames d'or. Cette Etoffe est de Manufacture Vénitienne, mais peu connue présentement. Il s'en porte pourtant encore à Constantinople. La Tradition veut que le fameux Oriflame si célèbre autrefois en France, que quelques-uns croient n'avoir été que la Banier de l'Abbaye Royale de saint Denis, étoit de cette étoffe. Il y avoit aussi des Samis tout de soye & d'autres sans soye. L'on trouve», et ici nous retrouvons l'information qui nous intéresse davantage car elle remonte presque à l'époque des traductions de Peyrat et de Tournes, «quatre sortes de Samis tarifés dans le Tarif de la Douane de Lyon de 1632; sçavoir, les Samis de Florence,

14 «Non dee farsi le calze di colori molto accesi, ne molto vaghi; per non invitare altrui a mirare il suo difetto» (della Casa 1564: 235).

15 «Accioche non si dica, che tu porti le calze di Ganimede, o che tu ti sij messo il farsetto di Cupido» (della Casa 1564: 235).

16 D'après l'édition de 1564 (della Casa 1564: 236). Dans la version de D. Provenzal «sciàmino cremisi» (della Casa 1950: 80). Dans l'édition de S. Prandi, «sciamito cremesi» (cf. della Casa 1994: 79 note k), qui propose l'accent *sciamito*; mais aussi la note 242, page 114, où l'éditeur renvoie aux sources historiques de l'épisode, notamment à Villani, Giovo et Machiavelli. *Sciamito* est employé par Boccaccio, *Decameron*, Settima giornata, Novella Nona («Il pero incantato»), où Lidia paraît «vestita d'uno sciamito verde e ornata molto».

17 Cf. l'entrée *samit* dans le *TLFi*. Le *Trésor* atteste aussi la variante *samin*. En italien, «sciàmito, o sàmeto, [...] drappo fine vellutato», Zingarelli (2005). En allemand «Samt» (mais aussi «Sammet», vielli), *velours*, à partir du XIII^e siècle, emprunt de l'ancien français *samit* ou du bas latin *sametum*, *samitum* (*examitum*). Tissu en soie à six fils, produit à l'origine dans l'Empire Romain d'Orient. Cf. Kluge (2002: s.v. *samt*). Le *Französisches Etymologisches Wörterbuch*, s.v. *hexámitos*, propose *samit* à partir du XI^e siècle avec la variante *samin* ainsi que les diminutifs *samiton* et *samelot* (variétés moins précieuses).

18 La traduction espagnole utilisée par de Tournes dit «una ropa de chamalote carmesi», la latine «vestem holosericam murice ardentem». Cette dernière change le vermillon (nom latin du *chermes*, ar. *qirmiz*, la couleur obtenue du *coccus ilicis*, d'où *cramoisi*) en pourpre. Dans une autre traduction latine, publiée en 1595, on utilise par contre «vestem ex ostro purpuraque undulatam» (Casæ 1595: 114), avec le même problème sur la traduction du nom de la couleur.

de Bologne & de Naples, & le Samis sans soye» (Savary des Bruslons 1748: s.v. *samis*). La traduction de De Tournes, originaire de Lyon, où la soie n'était pas seulement commercialisée mais produite dès la fin du XV^e siècle, est particulièrement significative¹⁹. Le «Capitulare Samitariorum» (Venise, 1265, mais reflétant un texte un peu précédent, perdu) présente l'organisation des tisseurs de soie vénitiens, indiqués par un nom dérivé de *samit*²⁰.

À propos des usages du lieu, de Tournes traduit encore «Les plumes (it. *le penna*) que les Neapolitains et les Espagnols ont accoustumé de porter sur leur teste, et les pompes (it. *le pompa*) et dorures (it. *i ricami*), ne viennent aucunement bien parmi les robes des personnes graves, et parmi les habits des citadins», tandis que Peyrat traduisait «Les plumes que les Napolitains & Espagnols sont coustumiers de porter les borderies & recamures qu'ils ont, sont mal-seantes sur l'habit des hommes graves, & entre les Citadins».

5. POUR CONCLURE

En ce qui concerne les traductions, l'analyse de ces quelques passages montre que Peyrat et de Tournes demeurent généralement fidèles au texte original, mais, surtout, que les deux versions du XVI^e siècle sont aussi agréables et lisibles, sinon plus, que celle, très récente, que nous avons utilisée dans la première partie de cet article pour citer le texte du *Galatée*. L'écriture de M. della Casa, son lexique et sa syntaxe, sont en effet des éléments constitutifs du message, qui s'en trouve fort diminué lorsqu'on change trop le style pour le rendre plus contemporain. Si les traducteurs anciens semblent participer de l'idéal de l'auteur, qui mêle la légèreté à la conscience du 'privilege' de la raison, une traduction qui vulgarise trop l'écriture ne rend pas justice à son intention, le but n'étant pas de proposer des préceptes sur comment s'habiller, mais de nous faire percevoir que, dans le vêtement, c'est toute l'âme d'un homme qui se montre.

L'ironie, la bonhomie mais aussi le sérieux que l'on perçoit dans ces passages qui concernent les vêtements constituent une synthèse efficace de l'esprit de ce livre, immédiatement désigné par la culture française comme l'un des points de repère sur l'élégance. Bien que largement consacré à la

19 On trouve par exemple, dans le *Lexique* en ligne du Musée des Tissus de la ville, la description suivante: «*Samit*. Terme employé au Moyen Âge. Dérivé du latin *examitum*, *samitum*, et du grec *hexamitos*, qui a six fils. Tissus unis et façonnés dont les faces d'envers et d'en droit sont constituées par des flottés de trame liés en sergé de 2 lie 1 par une chaîne de liage». Dans l'*Inventaire* du Musée historique des tissus de Lyon, le samit est décrit parmi les armures, «composé de deux types de chaînes (pièce et liage) qui donnent à ces étoffes l'aspect brillant du satin». L'auteur ajoute dans une note que «le terme d'*eksamit* qui désigne le satin dans la plupart des langues slaves montre la similitude qui existe entre le samit et le satin trame» (Martiniani-Reber 1986: 15-16, 20). Dans la bibliographie, l'*Inventaire* renvoie par ailleurs à Cuoghi Costantini (1981), que nous n'avons pas pu consulter.

20 Cf. Levi-Pisetzky (1964: 232). L'ouvrage est riche d'informations sur ce tissu précieux et sur sa diffusion en Italie.

manière de converser, le *Galatée* exprime de manière profonde – mais toujours souple – une idée précise sur l’homme et la vie, qui passe aussi par les vêtements: l’âme s’y montre, par son amour de la beauté.

RÉFÉRENCES BIBLIOGRAPHIQUES

- Aristotelis *Rhetorica* (1931, *Rhétorique*, 2 t., M. Dufour (ed.), Paris, Les Belles Lettres).
- Cartier A., 1937, *Bibliographie des éditions des de Tournes imprimeurs lyonnais*, M. Audin (ed.), Paris, Éditions des Bibliothèques nationales de France.
- Cigada S., 2012, *Lingue, linguaggio, ragione*, Milan (texte publié en ligne sur le site www.ilrischioeducativo.org).
- Cigada S.-Greco Morasso S., 2014, *Good reasons for good manners*, in *Language, Reason and Education*, G. Gobber-A. Rocci (eds.), Berne, Peter Lang: 51-70.
- Cuoghi Costantini M., 1981, *Dagli sciamiti ai lampassi*, in D. Devoti-G. Romano (eds.), *Tessuti antichi nelle chiese di Arona* (catalogo della mostra), Torino, s.e.: 24-28.
- Kluge F., 2002²⁴, *Etymologisches Wörterbuch der deutschen Sprache*, Berlin, de Gruyter.
- Levi-Pisetzky R., 1964, *Storia del costume in Italia*, t. 1, Milano, Istituto editoriale italiano.
- Magendie M., 1993, *La Politesse mondaine*, t. 1, Slatkine, Genève, (1925).
- Martiniani-Reber M., 1986, *Lyon, musée historique des tissus. Soieries sassanides, coptes et byzantines V^e-XI^e siècles*, Paris, Éditions de la Réunion des musées nationaux.
- Perret N.-L., 2010, *Lecteurs et possesseurs des traductions françaises du De regimine principum (vers 1279) de Gilles de Rome (XIII^e-XV^e)*, dans *Le prince en son "miroir"*, in J. Devaux-A. Marchandisse (eds.), *Littérature et politique sous les premiers Valois*, numéro spécial, «Le Moyen Âge» 3/4: 561-576.
- Savary des Bruslons J., 1748, *Dictionnaire universel de commerce*, nouvelle édition, t. 3 (L-Z), P.-L. Savary (ed.), Paris, chez la Veuve Estienne et Fils.
- Wartburg W. von, *Französisches Etymologisches Wörterbuch*.
- TLLFi: *Trésor de la langue française informatisé*, en ligne: <http://atilf.atilf.fr>.
- Vocabolario della lingua italiana lo Zingarelli 2005*, 2005, Zanichelli, Bologna.

ÉDITIONS ANCIENNES DU GALATÉE CONSULTÉES

- della Casa G., 1562, *Le Galathee*, trad. de Jean du Peyrat, Sarladoys, Paris, Jacques Ker-
ver (Bayerische Staatsbibliothek *digital*, reader.digitale-sammlungen.de, consulta-
tion: 10/04/2014).
- , 1564, *Galateo, ovvero de costumi*, in *Rime, et prose*, Fiorenza, appresso i Giunti: 143-
246.
- , 1573, *Trattato de costumi, opera di M. Giovanni della Casa. Fatto nuovamente Italiano
& Franceze a commune utilita di quelli che si dilettono dell'una & l'altra lingua, & delle
buone creanze. Le Galathee, fait nouvellement en Italien & François pour l'utilité de
ceux qui se delecte en l'une & l'autre langue, & sont curieux de savoir toutes choses hon-
nestes*, Lyon, par Alexandro de Marsilij.

Casae I., 1595, *Galathaeus sive de moribus* Liber italicus. A Nicolao Fierberto Anglo latine expressus, Romae, Apud Dominicum Giliottum.
della Casa G., 1598, *Galatée*, s.l. [Genève], par Jean de Tournes.

ÉDITIONS MODERNES DU GALATÉE CONSULTÉES

della Casa G., 1950, *Galateo ovvero de' costumi*, D. Provenzal (ed.), Milano, BUR.
—, 1988, *Galatée*, A. Pons (ed. et tr.), Paris, Quai Voltaire.
—, 1994, *Galateo*, S. Prandi (ed.), Torino, Einaudi.

LES EXTRAVAGANCES DE LA MODE AU TEMPS DES DERNIERS VALOIS

Nerina Clerici Balmas

UNIVERSITÀ DEGLI STUDI DI MILANO

Catherine de Médicis n'était pas belle, surtout si on la comparait à sa puissante rivale dans le cœur d'Henri II, Diane de Poitiers. Les chroniques de l'époque nous la décrivent avec une peau jaunâtre, une taille plutôt trapue et robuste, un visage sans éclat sur lequel se détachaient deux yeux porcins et pénétrants, mais... elle avait de belles jambes, et en femme intelligente et avisée qu'elle était, elle n'hésita pas à s'en servir en introduisant la mode de monter à cheval sans cacher ses caleçons de velours rouge qui firent le scandale des prédicateurs de la Cour, mais qui furent bientôt imités par les belles dames de son entourage¹. C'est seulement une des nombreuses trouvailles par lesquelles s'exprimaient le goût et la recherche de la nouveauté qui caractérisent cette époque. Abel Lefranc, qui en a longuement étudié la vie, les coutumes et les usages, nous a laissé un tableau saisissant du temps de la Renaissance, un tableau qui montre dans la Cour des Valois le noyau central de toute nouveauté, mais où le goût de l'excentricité et de l'exagération se répand du roi à la noblesse, et ensuite à la haute bourgeoisie et à la classe moyenne. Et naturellement du centre à la périphérie, de Paris aux villes de province. Il cite par exemple les archives communales d'Amiens, d'où il ressort que les bourgeois de la ville ne la cédaient en rien, quant à la richesse de leur habillement, aux grands seigneurs: ils portaient «mules de velours de couleur et de cramoisi enrichies de cantilles [broderies] d'or et d'argent, et ne s'est vu onques, depuis que le monde est monde, un tel débordement» (Lefranc 1938: 139).

Il suffit de feuilleter les pages des mémorialistes du temps pour trouver une foule d'anecdotes sur les exagérations de la mode, sur cette soif inextin-

1 Cf. Boucher (1986: 72).

guible pour la richesse des vêtements et en général pour le faste, pour la grandeur et l'éclat de la dépense. Les *Vies* de Brantôme en sont une des principales sources, Brantôme qui est, selon la définition de Maurice Rat, «le témoin de cette Cour des Valois à la fois ardente et frivole, brutale et raffinée, fanatique et légère, voluptueuse, magnifique, cruelle» (Brantôme 1947: X). Cette définition, à notre avis, pourrait convenir parfaitement à toute l'époque de la Renaissance en France, un siècle plein de contrastes qui vit, à côté du rêve de la conquête des guerres d'Italie, l'humiliation de la captivité de François I^{er} et de la paix des Dames, la rivalité angoissante avec la puissance espagnole et la tragédie sans fin des guerres de religion, avec le massacre de la nuit de la Saint-Barthélemy au beau milieu du mariage entre Henri de Navarre et la sœur du roi de France. Brantôme décrit, avec une plume à la fois amusée et sans illusions, les événements saillants d'une société où le luxe le plus effréné se mêle à un constant besoin d'argent. Il est plein d'admiration pour le costume de César Borgia lorsque celui-ci se rendit en France pour épouser Charlotte d'Albret, fille d'Alain d'Albret, roi de Navarre. Voici son entrée à la Cour de Chinon, où se trouvait Louis XII, le 28 octobre 1499:

il était monté sur un grand et gros coursier, harnaisché fort richement, avecqu'une robe de satin rouge et drap d'or my party (je ne puis pas bien comprendre, quant à moy, ceste façon d'estoffe), et brodée de force riches pierreries et grosses perles. A son bonnet estoient, à double rang, cinq ou six rubis, gros comme une grosse feve, qui monstroient une grande lueur. Sur le rebras [retroussis] de sa barrette avoit aussi grande quantité de pierreries, jusques à ses bottes, qui estoient toutes lardées d'un cordon d'or et bordé de perles,

Et un collier, pour en dire le cas,
Qui valait bien trente mille ducats.
(Brantôme 1888a: t.II, 217)

L'impératif auquel on ne peut se soustraire est qu'il faut éblouir son entourage, mieux, qu'il faut l'étonner par son élégance, par la richesse de son vêtement et des accessoires que l'on porte, tant pis si pour les acheter souvent on s'endette jusqu'à se ruiner. Jacqueline Boucher rapporte, à titre d'exemple, le cas de David de Beaumont qui, pourvu par son père d'un trousseau modeste où dominaient le gris et le noir, pour aller à la Cour, se sentit vite tellement ridicule dans cet accoutrement qu'il se crut obligé d'acheter «du velours, satin, damas et taffetas de couleur rouge et des garnitures dorées ou vertes» (Boucher 1986: 73) pour se faire confectionner des habits à la mode. Tout cela lui causa des dettes si graves que son père, l'austère baron des Adrets, dut intervenir et les payer, bien que furieux pour la légèreté de son fils, pour éviter la faillite de la famille entière (*Ibidem*).

Ce goût pour le luxe exagéré est l'héritage du siècle précédent: déjà sous Louis XI les *Chroniques* de Monstrelet décrivent une société où «portaient tous des chaisnes d'or moult somptueuses, chevalier [sic] et escuyers; les varlets mesmes pourpoint de soye et de veloux» (Aragon 1921: 58); mais avec François I^{er} cette tendance prend un essor incomparable. La description de la célèbre entrevue du Camp du Drap d'or entre François I^{er} et le roi d'Angleterre nous en donne un exemple:

Le roy estoit monté sur un beau coursier et estoit vestu d'une saye de drap d'or frisé ayant une manteline de drap d'or battu fort enrichie de pierreries. La pièce de devant et ses manches bien garnies de fines pierreries, comme gros diamants, rubis, esmeraudes, grosses perles à forme et façon de houppes, et pareillement sa barette et bonnet de velours et garnis de plumes et pierreries, tant que tout en reluisait. (Audin 1856: 233, cité par Aragon 1921: 61)

Selon l'avis de Paul Lacroix, c'est en effet au seizième siècle que se vérifie une séparation définitive entre le costume ancien et le costume nouveau, et c'est pendant ce siècle que nos modes actuelles ont pris naissance avec la création d'un type de vêtement encore durable au XIX^e siècle: «Sous les derniers Valois le costume des hommes est court, fermé: justaucorps pointu, entouré de petites basques, toque de velours avec aigrette, barbe en pointe, perle pendante à l'oreille gauche, petit manteau ou mantelet ne descendant qu'à la ceinture. L'usage des gants de peau devient alors universel» (1871: 594). Quant au vêtement féminin, la mode veut une robe très serrée à la ceinture, dont le corsage était toujours allongé et pointu par devant, et la jupe, toujours longue jusqu'à terre sans laisser apercevoir le bout du pied, était ouverte sur le devant en triangle à partir de la taille. Les bourgeoises imitent les dames nobles, mais leur robe n'est pas ouverte sur le devant. La nouveauté éclatante dans la parure féminine est la fraise, une sorte de collerette composée de volants de mouseline godronnés (plissés en cigarette), qui entoure le cou, maintenue par des fils de laiton et qui s'agrandit jusqu'à prendre la forme d'un éventail plus ou moins ouvert derrière la nuque. Autre innovation que les femmes porteront jusqu'au XIX^e siècle est le vertugadin (corruption de 'vertu-gardien'): une structure en bois ou en fil de fer que l'on posait sous la jupe pour la faire bouffer. Paul Lacroix définit les vertugadins «monstrueux appareils de baleines et d'acier rembourrés qui devaient plus tard devenir les ridicules 'paniers'» (*Ibidem*). La France entière regarde aux vêtements des nobles dames qui fréquentent la Cour comme à un modèle sur lequel construire son propre habillement. Anne de Vivonne, mère de Brantôme, est décrite dans les *Vies* le jour de son mariage dans toute la splendeur de sa toilette:

Elle fut superbement habillée pour ses noces, car la reine Anne, qui estoit sa marraine, et qui aymoît singulièrement M. le seneschal, veoire d'amour, luy legua par testament deux robes de drap d'or, deux de toile d'argent et deux de damas rayés d'or et d'argent, ainsy que ceste façon en couroit pour lors. Elle luy ordonna aussy deux paires de brodures, belles et riches. (Brantôme 1888b: 23-25)

Mais l'étoile qui brille avec le plus d'éclat à la Cour de France, celle sur laquelle les mémorialistes du temps ont les yeux pointés pour cueillir tout petit détail de sa parure, de sa coiffure, de son habillement et de son maintien, est Marguerite de Valois, la fille d'Henri II et de Catherine de Médicis. La voici, «le jour que la reine mère fit un festin aux Tuileries» pour honorer les ambassadeurs Polonais: «vêtue d'une robe de velours incarnadin d'Espagne, fort chargée en clinquant, et d'un bonnet de velours dressé de pierres et de pierrerie» (Brantôme 1947: VII). Lors d'une autre réception, elle a «une robe de drap d'or frisé, le plus beau et le plus riche qui fut jamais vu en France» (Brantôme 1888a: t. 10, 201). Quant à sa coiffure, elle est ornée de pierreries (*Ibidem*), et toute la Cour tombe en admiration devant la mode qu'elle a introduite de porter des cheveux frisés sur les tempes, entrelacés de rubans, avec un extrême raffinement (t. 11, 293).

La coiffure avait en effet une place de choix dans l'habillement tant masculin que féminin, et là encore se manifestait une singulière recherche de raffinement dans les étoffes et les ornements. Les hommes portaient une toque très souvent fournie d'une aigrette, qui se portait d'un côté ou de l'autre de la tête; les femmes avaient les cheveux relevés en rouleaux, ornés de pierres précieuses, surmontés d'un petit toquet coquettement posé soit de côté, soit sur le haut de la tête, et orné de chaînes d'or, de pierreries et d'aigrettes². Mais, au temps de François I^{er}, les dames élégantes, surtout en province, ne dédaignaient pas une coiffure héritée du siècle précédent. Les vitraux de l'église Saint-Ouen à Rouen ont conservé le portrait d'une riche bourgeoise normande dont la tête est surmontée par une énorme structure, une sorte de tour trapézoïdale dont la hauteur surpasse celle du visage entier de la dame (591). Il paraît que ces accoutrements absurdes avaient obligé les constructeurs de l'époque à abattre quelquefois les linteaux des portes pour permettre le passage du gentil sexe. Autre trouvaille extravagante, qui eut un succès immédiat chez les élégants du moment: les poulaines, un type de chaussures avec une pointe à boucle sur le devant, une sorte d'appendice qui arrivait à mesurer autant que la longueur du pied et qui était enjolivée de la manière la plus bizarre (578). On se demande comment ces gens ainsi affublés pouvaient marcher sans encourir le risque de s'entraver à tout moment dans leurs propres jambes. Mais c'est une réflexion qui pourrait aller de pair avec la question que nos contemporains se posent sur la possibilité

2 Cf. Lacroix (1871: 592).

qu'une femme de nos jours a de marcher avec des talons de 15 cm sans se fracturer une cheville.

Les bizarreries de la mode affectent aussi le costume masculin. Sous Henri II, les hommes portent des hauts-de-chausse rembourrés de crin ou de coton, en satin, le plus souvent de couleur blanche, mais ensuite aussi de toutes les couleurs: l'inventaire après décès (1584) du marquis de Coatmeur, gentilhomme de la Chambre, énumère des chausses de satin jaune, vert, noir, incarnat, de velours à fond de satin figuré, à côté d'un manteau de satin pêche avec dentelle d'argent, et des manteaux noirs en serge de Florence (qui était la plus réputée)³. Au fur et à mesure que le siècle avance, les chausses deviennent plus bouffantes, toujours plus rembourrées, jusqu'à frôler le ridicule, au point qu'un édit royal en 1560 défend «aux bourgeois aux cuisses maigres et aux mollets de coq de faire la belle jambe en se bourrant les chausses avec du coton ou autres manières de remplissage» (Lefranc 1938: 139).

La tentation du luxe prend des proportions de plus en plus importantes dans toutes les classes sociales; elle n'épargne même pas les hauts dignitaires de l'armée, à commencer par le maréchal de Saint-André⁴, dont Brantôme raconte dans ses chroniques qu'il possédait des maisons parmi les plus belles et plaisantes de France, avec des tapisseries et des meubles hors prix. «Il avoit aussy deux tapis velus tout d'or, persians, qui estoient hors de prix. Bref, qui voyoit de ce temps-là Vallery [une des résidences du maréchal] meublé, n'en pouvoit assez estimer ny en priser les richesses» (Brantôme 1888c: 38). Cette ambition maniaque pour le luxe s'étend des grands capitaines aux classes inférieures, surtout en ce qui concerne les armes et les uniformes que l'on exhibait dans les 'montres' (défilés de parades): les soldats du colonel Bonnivet⁵, dit Brantôme, «quant à leurs armes, elles estoient la plupart dorées et gravées: pour les accoustremens, ce n'estoit que tout soye, d'ordinaire» (Brantôme 1888a: t. 7, 258)⁶. Et un peu plus loin: «On vit au capitaine La Chasse, gentilhomme provençal, cinquante soldatz, qui tous avoient le bonnet rouge ou de vellours, ferré d'or [avec un galon d'or], avec la chaisne au col faisant deux tours» (t. 7, 259). Toujours, dans les *Vies des couronnels françois*, Brantôme fait mention d'un caporal Alebret qui «comparut le matin à la messe habillé tout de satin verd, et ses bandes de chausses toutes rattachées de doubles ducats d'angelotz et nobles, jusques à ses souliers» (*Ibidem*).

3 Cf. Boucher (1986: 73).

4 Jacques d'Albon, marquis de Fronsac, très apprécié par Henri II pour sa bravoure, fut nommé par le roi maréchal de France en 1547. Après la mort d'Henri II, il fut un des triumvirs maîtres du gouvernement pendant quatre ou cinq ans, malgré l'opposition de Catherine de Médicis qui ne l'aimait pas.

5 François Goufier de Bonnivet, colonel général de l'infanterie française au Piémont, mort en décembre 1556 d'une blessure qu'il reçut au siège de Valpian.

6 Brantôme dit encore de lui: «il estoit très beau; de sorte que, quand on parloit de luy, on disoit tousjours "le beau Bonnivet". Il estoit fort de bonne grace, et tout luy seoit bien en tous exercices et actions» (Brantôme 1888a: t. 7, 259).

Cette exhibition de luxe de parade à une époque où souvent les soldats ne voyaient pas de paie pendant des mois, ou bien devaient s'arranger à trouver leurs moyens de subsistance en pillant les campagnes et les villes qu'ils traversaient, ne manque pas d'être signalée avec un certain étonnement par quelques chroniqueurs du temps. En 1577, l'ambassadeur vénitien Gerolamo Lippomano, qui se trouvait à Paris pour une mission diplomatique, se montre très frappé du faste et des dépenses de la société parisienne. Il note qu'«un homme de la cour n'est pas estimé riche s'il n'a pas vingt-cinq à trente habillements de différentes façons, et il doit en changer tous les jours» (Baudrillart 1878: 437-438).

Et c'est pourtant à Venise, la patrie de Lippomano, qu'est créé, au début du siècle, un accessoire de toilette réputé du plus haut raffinement, le mouchoir de poche. De la ville lagunaire, l'usage du mouchoir se répand lentement en France, introduit probablement sur suggestion de Catherine de Médicis, mais la plupart des gens continuent à se moucher avec les doigts⁷. Parmi les gens de lettres, il paraît qu'Erasme était favorable à l'usage du mouchoir pour des raisons hygiéniques (Lefranc 1938: 140), et un philologue et grammairien italien, Giovanni Sulpizio, dans son ouvrage sur *Les bonnes mœurs et bonnes contenance que doit garder un jeune homme, tant à la table qu'ailleurs*, recommande à ce propos de ne pas se moucher le nez avec la main droite (*Ibidem*)⁸.

Un autre accessoire de toilette dont l'usage se répand curieusement chez les hommes, c'est l'éventail, surtout à l'époque de la régence de Catherine de Médicis et sous le règne d'Henri III, avec les gants parfumés de musc et d'ambre, dont l'historien Henri Baudrillart parle comme d'une dégradation du luxe qui continue et exagère l'héritage d'une tendance qui s'était déjà manifestée au siècle précédent (Baudrillart 1878: 452). Quant aux éventails, voici ce qu'écrivit le pamphlétaire Arthur Thomas sans *L'île des Hermaphrodites*: «Je vis qu'on lui mettait à la main droite un instrument qui s'étendait et se repliait en y donnant seulement un coup de doigt, que nous appelons un éventail. Il était d'un vélin aussi délicatement découpé qu'il était possible, avec la dentelle à l'entour de pareille étoffe» (Aragon 1921: 68).

Cette tendance à l'exagération efféminée se manifeste évidemment en premier lieu à la Cour. Brantôme note avec une ironie amusée l'habillement curieux de Jacques de Savoie, duc de Nemours, qui s'était présenté pendant un tournoi comique organisé par François II à Amboise (1560) masqué en femme bourgeoise de la ville (Brantôme 1888a: t. 5, 72). Mais le bon peuple de Paris ne tarde pas à suivre l'exemple, et la plume corrosive de Pierre de

7 Cf. Lefranc (1938: 140).

8 Giovanni Sulpizio, né à Veroli dans la deuxième moitié du XV^e siècle, fut l'éditeur des œuvres de Vitruve. Il est également l'éditeur d'un poème latin traduit, selon l'opinion de La Croix du Maine, par Pierre de Brohé de Tournon avec le titre que nous avons cité, édité à Lyon, Macé-Bonhomme, en 1555.

L'Estoile enregistre dans son *Journal d'un bourgeois de Paris* en 1576 cette *Epigramme d'un jeune homme fardé à Saint-Eustache*:

Ce jour (30 juillet) courait à Paris un épigramme fait sur un jeune homme fardé qui avait été marié à Saint-Eustache le mardi de devant 24^e de ce mois avec une belle fille, par le vicaire de ladite église, qui rencontra gaillardement sur leurs fards et passefillons. Il est tel:

Peu de jours a, qu'en cette ville,
Un jeune mignon, bien peigné,
Bien fardé et bien godronné,
Epousait une jeune fille.
Le vicaire, homme fort gaillard,
Leur dit: vous avez tant de fard,
Vous avez tant de passefillons,
Les cheveux si crépus et blonds
Que je ne sais pas d'entre vous
Laquelle est l'épouse ou l'époux.

(L'Estoile 1996: 76-77)

Effectivement, c'est avec Henri III que le jeu subtil de mêler l'aspect des deux sexes devient de plus en plus accentué, jusqu'à arriver à une sorte d'obsession. Comme toujours, c'est le roi qui met à la mode les parures les plus efféminées; il paraît souvent aux fêtes somptueuses organisées à la Cour avec un pourpoint très échancré, qui montre «des dentelles de point coupé» importées de Venise, la poitrine ornée de colliers de perles en sautoir, des boucles aux oreilles et, dernière trouvaille qui suscite l'émerveillement admiré de toute l'assistance, un bilboquet à la main, dont il s'amuse à jouer avec nonchalance. Pierre de L'Estoile ne manque pas de noter dans son *Journal* cet *Accoustrement du Roi efféminé*:

Cependant le roi faisait tournois, joutes et ballets et force mascarades où il se trouvait ordinairement habillé en femme, ouvrait son pourpoint et découvrait sa gorge, y portant un collier de perles et trois collets de toile, deux à fraise et un renversé, ainsi que lors portaient les dames de la Cour. (89)

L'exemple du roi est évidemment suivi par les courtisans, en premiers lieu par ses favoris, les beaux mignons dont Pierre de L'Estoile nous offre un portrait sans pitié:

Ces beaux mignons portaient leurs cheveux longuets, frisés et refrisés par artifice, remontant par-dessus leurs petits bonnets

de velours, comme font les putains du bordeau, et leurs fraises de chemises de toile d'atour empesées et longues de demi-pied, de façon qu'à voir leur tête par-dessus leur fraise il semblerait que ce fut le chef de Saint Jean dans un plat. (76)

Ce qui frappe surtout le lecteur moderne en lisant les chroniques des mémorialistes de l'époque, c'est la quantité de pierres précieuses, perles et pierreries qui ornaient les vêtements; usage, à vrai dire, qui remontait à un temps bien antérieur à Henri III. Blanche de Montferrat, duchesse de Savoie porte un habillement extrêmement luxueux lorsqu'elle reçoit à Turin en 1494 le petit Charles VIII en voyage pour Naples: «car elle estoit en estat magnifique, habillée d'une grande robe de drap d'or frisé, et toute bordée de gros diamans, rubis, safirs, émeraudes, et autres riches pierreries. Sa teste estoit entourée de pareilles et riches pierreries» (Brantôme 1888b: t. 12, 121).

À l'avènement d'Henri III le goût pour les costumes ornés de pierres précieuses devient de plus en plus évident. Le roi se couvre de bijoux et commence par placer des boutons d'argent et des perles sur ses somptueux vêtements; les nobles qui fréquentent la Cour l'imitent, et bientôt on assiste à des compétitions très serrées sur celui qui paraîtra aux fêtes avec l'habillement le plus splendide. Colliers de perles, chaînes d'or massif jusqu'à l'in vraisemblable, vêtements littéralement incrustés de bijoux sont portés tant par les hommes que par les femmes, et cette mode passe des nobles aux simples écuyers qui vivaient à la Cour, puis à la société civile, aux bourgeois aisés qui s'efforcent d'imiter les classes plus privilégiées. Il faut préciser que l'achat de pierres précieuses et de perles n'est pas seulement un goût pernicieux pour la dépense, mais, chez des gens avisés, une sorte de ressource mise de côté, utilisable en cas de difficultés économiques. Jean Boucher cite le cas de Jacques Gassot, maître d'hôtel du duc d'Alençon qui avait une étonnante réserve de perles: 938 petites, 14 grosses et 111 moyennes (Boucher 1986: 70). Autre cas, toujours cité par Jean Boucher, la comtesse de Sault qui, au plus fort des guerres de religion, voulant mettre sa collection de bijoux en lieu plus sûr, dressa une liste où figuraient 1123 perles non montées, 132 cordes déjà enfilées et un tour de cou formé par 30 grosses perles d'orient (*Ibidem*).

Toutefois, il est indéniable que la plupart de ces pierreries servaient à rendre plus magnifiques les vêtements, et étaient donc portées pour susciter l'admiration et l'envie de l'assistance, souvent comme un signe de la bienveillance du roi. Henri III était en effet très généreux en cadeaux pour tous ceux qui l'entouraient, en premier lieu envers ses favoris. Les chroniques du temps rapportent de nombreux épisodes qui attestent sa munificence; nous en choisissons seulement quelques exemples. En 1573 il fit donner des chaînes de plume de 1 000 écus aux ambassadeurs venus annon-

cer son élection au trône de Pologne (Baudrillart 1878: 428); au festin de noces du duc d'Épernon (1587), le roi donna ce jour à la mariée un collier de cent perles estimé à cent mille écus (L'Estoile 1996: 234); quelques années auparavant, en 1581, à l'occasion du mariage du duc de Joyeuse avec la sœur de la reine, Henri III et son favori se présentèrent habillés exactement de la même façon, couverts de broderies, de perles et de pierres précieuses (Baudrillart 1878: 452); en 1586, le jour de la fête des Rois (le 6 janvier), Henri III porte un ensemble très raffiné violet et argent, et offre à la reine de la Fève, comme le voulait la tradition, «une robe en soie de mêmes teintes, de la valeur de 2 500 livres» (Boucher 1986: 74)⁹. Il faut préciser, à titre de comparaison, qu'à l'époque, dans les fabriques de soie à Lyon, le salaire d'un compagnon était de 10 sols (sous) par jour, et celui d'un manoeuvre de 7 sols (la livre valait 20 sols).

Autre chose qu'il est intéressant de noter, c'est que tous ces précieux qui ornaient les vêtements étaient aussi assez lourds au point d'entraver les mouvements de ceux qui les endossaient. C'est ainsi que le jour de son mariage avec Bernard de La Valette, frère du duc d'Épernon, la pauvre demoiselle de Batarnay portait une robe de velours rouge brun brodée d'or et d'argent si lourde qu'elle pouvait à peine se tenir debout et se retourner (*Ibidem*).

Contre ces extravagances de la mode à mi-chemin entre le comique et le dramatique se levèrent les célèbres lois somptuaires, qui eurent à vrai dire un succès très limité. La raison essentielle de ces édits, qui se succédèrent sans interruption pendant toute la durée du siècle, est d'ordre à la fois économique et social: le gouvernement, et surtout les grands fonctionnaires de l'État, chargés de veiller aux caisses du trésor public, voyaient avec préoccupation ce luxe excessif, qui avait comme conséquence la sortie du métal précieux pour l'achat de produits surtout d'importation, tels que la soie, les parfums, les fourrures. Déjà au temps de Louis XI ce faste grandissant dans les parures était signalé comme très dangereux. Les *Chroniques* d'Enguerrand de Monstrelet notent la somptuosité des vêtements (Aragon 1921: 58). D'où l'émanation de ces édits qui s'efforçaient de freiner les dépenses excessives en fait de luxe. Sous le règne de François I^{er}, c'est surtout le chancelier François Olivier¹⁰, homme d'une grande austérité de mœurs, qui inspire une ordonnance, donnée à Fontainebleau le 8 décembre 1543, où:

Défense est faite à tous les sujets du Roi de porter drap d'or,
d'argent, de soye, ne bordures, exceptés les Enfants de France:

⁹ Le jour des Rois, on mange un gâteau à l'intérieur duquel est cachée une fève. Celui ou celle qui trouve la fève dans son morceau était proclamé roi ou reine de la Fève.

¹⁰ François Olivier, grand ennemi de Diane de Poitiers, dont il détestait le penchant pour la prodigalité, est mentionné à plusieurs reprises dans les *Mémoires-Journaux* de Pierre de l'Estoile, qui en fait l'éloge (1875-96: t. 4, 370).

[...] inhibons et defendons tres expressement à tous Princes, Seigneurs, Gentilshommes et autres hommes nos sujets, de quelques estat et qualité qu'ils soyent, sans exception de personne (fors de nos tres chers et tres aimez enfans le Dauphin et duc d'Orléans) que doresnavant ils n'ayent à porter, ne eux vestir ny habiller d'aucun drap d'or, drap d'argent, toille d'or ne d'argent, pourfilleures, broderies, passemens d'or ne d'argent, velox, ne soye barrez d'or et d'argent, soit en robes, sayes, pourpoints, chausses, bordures d'habillement, ni autrement en quelque sorte et manière que ce soit, sinon sur le harnois. Et ce sur peine de mille escuz d'or sol d'amende, de confiscation desdits habillemens, et d'estre punis comme infracteurs et transgresseurs de nos ordonnances. (Fontanon 1611: 981)

Même teneur dans un édit promulgué par Henri II le 21 mai 1547: «Defense et prohibition à tous, de ne porter aucuns draps, toilles d'or et d'argent, pourfilleures, passemens, broderies, orfèvreries, cordons, canettes, et plusieurs autres sortes nommées en l'Edict, sur peine de mille escuz et de confiscation des habillemens» (*Ibidem*). Deux ans plus tard, en date 12 juillet 1549, le même roi se voit obligé de faire une autre ordonnance où l'on lit que les gentilshommes et les femmes faisaient des dépenses excessives «pour leurs draps en étoffes d'or et d'argent, pourfilures, passements, bordures, orfèvreries, cordons, canettes, velours, satin ou taffetas barrés d'or et d'argent» (Aragon 1921: 65).

Charles IX, qui était un homme aux goûts très simples, aimant la chasse et les sports plus que les délicatesses de la Cour, continue dans la même direction. Deux ordonnances de 1563 proscrivent les vertugadins de plus d'une aune et demie (l'aune était une unité de mesure d'à peu près un mètre vingt), les hauts-de-chausse enflés de crin, ainsi que «le port de chaînes d'or, aiguillettes, pièces d'orfèvrerie avec ou sans émail, plaques et tous autres boutons» à l'exception de ceux qui étaient vraiment nécessaires (56).

Ce qui est remarquable c'est la préoccupation générale de donner des règles précises selon les différentes classes sociales. Par exemple, les soeries sont permises dans les ordres ecclésiastiques seulement aux cardinaux, archevêques et évêques; les toiles d'or et d'argent peuvent être portées uniquement par les princes, princesses, ducs et duchesses; les femmes bourgeoises ne peuvent porter des perles et des dorures qu'en patenôtres (chapelets) et en bracelets (67).

Le renouvellement continu de ces lois somptuaires, qui deviennent toujours plus sévères en entrant dans les plus menus détails, est la preuve la plus évidente qu'elles n'étaient pas observées, car le luxe était une tentation à laquelle on ne pouvait pas se soustraire, une contagion qui se répandait par imitation des Grands de la Cour à la petite noblesse, et puis aux rotu-

riers, à la bourgeoisie aisée, aux gens de justice et aux financiers, jusqu'aux artisans, gens de métier, serviteurs et laquais. Ainsi, en 1572, le chancelier de France René de Birague émane une ordonnance relative au commerce du luxe où le motif moral et le motif économique se combinent dans la tentative de limiter ces énormes gaspillages: «Deffendons très-expressément toute entrée en cettuy nostre dit royaume de tous draps, toilles, passements et causetelles d'or ou d'argent, ensemble tous velours, satin, damas, taffetas, etc.» (Baudrillart 1878: 439).

Avec Henri III la tendance ne change pas: les lois prohibitives se renouvellent, mais elles sont peu ou point observées, d'autant plus que le roi même est le premier à avoir ce goût maladif pour les cadeaux munifiques et les toilettes extravagantes. Henri Estienne note, dans son *Apologie pour Hérodote*, que «la somptuosité était si grande qu'un petit compagnon dépensait trois cents francs ou à peu près pour une seule paire de chausses» (Aragon 1921: 67). Et Antoine Du Verdier, en 1576, renchérit sur le même ton:

Si tous ces gens de bien vivaient de ce temps, je crois qu'ils rougiraient de honte pour nous, de voir le monde si dérégulé, du plus grand jusques au plus petit, et le débord de licence du menu peuple à se vêtir sans exception de riches habits, jusques à déchiqueter les velours en mille lopins, et chamarrer leurs manteaux, pourpoints et chausses de passements d'or. Finalement, qu'à peine saurait-on discerner par le jour d'huy un grand seigneur, duc et comte d'avec un soldat ou autre, qui n'a que la cape et l'épée, excepté à la suite et train. (Aragon 1921: 67)

Toutefois le roi s'efforce de rappeler à plusieurs reprises ses sujets à l'observation de ces ordonnances, et le Parlement collabore, en ce qui lui concerne, à cette action réformatrice. Vu le médiocre résultat obtenu, les gens de justice préposés à faire respecter la législation en vigueur deviennent de plus en plus rigoureux, et c'est ainsi qu'un jour de novembre 1583 les Parisiens assistent éberlués à un spectacle dont la plume acérée de Pierre de L'Estoile ne manque pas de souligner l'absurdité ridicule:

Le dimanche 13 novembre, le prévôt de l'hôtel et ses archers prirent prisonnières cinquante ou soixante que demoiselles que bourgeoises, contrevenant en habits et bagues à l'édit de la réformation des habits, sept ou huit mois auparavant publié; et les constituèrent prisonnières au Fort-l'Evêque et autres prisons fermées où elles couchèrent, quelque remontrance et offre de les cautionner et payer les amendes encourues que pussent faire les parents et maris, qui fut une rigueur extraordinaire et excessive, vu que par l'édit il n'y gissait qu'une amende pécunière. Mais il

n'y en avait en ce fait un tacite commandement et consentement
du roi, qui ferma la bouche aux plaintes qu'on en voulait faire.
(L'Estoile 1996: 161)

Il faut donc conclure que toutes les tentatives pour mettre un frein aux excentricités de la mode restèrent, à peu de chose près, inopérantes; les toilettes extravagantes, les vêtements excessifs, les chaussures et les coiffures absurdes ont eu gain de cause sur la raison et le bon sens, chose que Montaigne note dans son œuvre, avec une bonhomie sans illusion:

La façon de quoy nos loix essayent à régler les foles et vaines despenses des tables et vestemens semble estre contraire à sa fin. Le vray moyen, ce serait d'engendrer aux hommes le mespris de l'or et de la soye comme choses vaines et inutiles [...]. Que les Rois et les Princes commencent à quitter ces despenses, ce sera fait en un mois, sans édict et sans ordonnance: nous irons trestost après. (Montaigne 2005: I, XLIII, 252)

RÉFÉRENCES BIBLIOGRAPHIQUES

- Aragon H., 1921, *Les lois somptuaires en France*, s.l., éd. du Coq Catalan.
- Audin J.M., 1856, *Histoire de Henri VIII et du schisme d'Angleterre*, t. 1, Paris, L. Maison.
- Baudrillart H., 1878, *Histoire du luxe*, Paris, Hachette.
- Boucher J., 1986, *La Cour de Henri III*, Ouest-France.
- Brantôme, 1888a, *Œuvres complètes*, P. Mérimée (ed.), Paris, P. Jannet.
- , 1888b, *Vie de François de Bourdeille*, in *Œuvres complètes*, P. Mérimée (ed.), t. 13, Paris, P. Jannet.
- , 1888c, *Vies des Grands Capitaines français*, in *Œuvres complètes*, P. Mérimée (ed.), t. 5, Paris, P. Jannet.
- , 1947, *Les dames galantes*, M. Rat (ed.), Paris, Garnier.
- Fontanon A. (ed.), 1611, *Edicts et Ordonnances des Rois de France depuis Louis XI dit le Gros jusques à présent*, t. 1, Paris.
- L'Estoile P. de, 1875-96, *Mémoires-Journaux*, Brunet-Champollion (ed.), t. 4, Paris.
- , 1996, *Journal d'un bourgeois de Paris*, J.L. Frandrin (ed.), Paris, 10/18.
- Lacroix P., 1871, *Mœurs, usages et costumes au Moyen-Age et à l'époque de la Renaissance*, Paris, Firmin-Didot.
- Lefranc A., 1938, *La vie quotidienne au temps de la Renaissance*, Paris, Hachette.
- Montaigne M. de, 2005, *Essais*, Paris, STFM.

MIEULX VAULT AMY EN VOYE QUE NE FAIT DENIER EN COURROYE.
VÊTEMENTS ET TISSUS DANS QUELQUES PROVERBES
EN MOYEN FRANÇAIS

Maria Colombo Timelli
UNIVERSITÀ DEGLI STUDI DI MILANO

Dans l'Avant-propos au *Dictionnaire des locutions en moyen français*, Giuseppe Di Stefano souligne à juste titre la richesse des expressions tirées de la vie domestique et de la vie quotidienne: à l'intérieur de ce vaste domaine, nous allons sélectionner un certain nombre de proverbes qui contiennent un lemme rapporté au domaine de recherche qui est cher à Liana Nissim et qui n'ont toujours pas fait l'objet d'une étude d'ensemble¹.

I. LES TISSUS, D'ABORD

Notre petite liste s'ouvre par les mots désignant des tissus ou des matériaux. **Drap** peut indiquer toute matière dont une chose est faite, et renvoyer métaphoriquement à la vie elle-même, comme il ressort de ces beaux vers de Michault Taillevent, amère réflexion sur la fuite du temps: «Bien fusse se j'eusse eu ce sens, Quant de Jeunesse estoye es mains, Que temps passe, comme je sens, A toutes heures, soirs et mains; Mais je ne cuidois avoir mains Du bien dont mon cuer est yssu: **Drap s'use comme il est tissu**» (*Passé temps*, éd. Deschaux R., 1975, *Un poète bourguignon du XV^e siècle*, Genève, Droz: 139, vv. 134-140; ca 1440) [DMF, drap].

¹ Le nombre de signes préconisé a imposé une sélection draconienne dans le corpus: nous offrons donc dans ces pages un échantillon du patrimoine parémiologique en moyen français et de l'emploi qu'ont pu en faire les poètes et prosateurs du XIV^e et surtout du XV^e siècle; toujours pour des raisons d'économie, nous nous bornerons à fournir un nombre très limité de citations. Le tri a été opéré sur la base des dictionnaires et répertoires suivants (pour les sigles, on se rapportera à la bibliographie en annexe): *Mor*, *Has*, *DiS*, *DMF*.

D'autres proverbes jouent sur le même réseau sémantique: «Au bout de l'aune faut le **drap**» ('tout a une fin') clôt l'explicit du *Debat du veil et du josne* de Blossesville, où la rime impose l'inversion sujet-verbe²: «Du debat me convient cy taire Car le sens au besoing me fault, Je ne puis tout au long retraire, Pour Dieu, ne vous vueille desplaire, *Au bout de l'aulne le **drap** fault*» (*Le manuscrit B.N. nouv.acq.fr. 15771: une nouvelle collection de poésies lyriques et courtoises du XV^e siècle*, éd. Inglis B.L.S., 1985, Paris, Champion: 186, vv. 381-385; milieu du XV^e siècle) [*DiS, aune: 41c*].

Dans le cas de «Il fault **drap** qui veult avoir queue», on fait allusion aux robes à queue, dont la mode s'affirme à la fin du XIV^e pour durer tout au long du siècle suivant, la longueur de la traîne étant proportionnelle au rang de la dame³: il faudra donc comprendre 'pour prétendre à quelque chose, il faut en avoir les moyens'⁴.

«La **penne** passeroit le **drap**» s'inscrit dans l'opposition *drap / penne*, indiquant les deux faces d'un manteau [*DiS, drap: 272b; penne: 665c*]. Cette expression se lit dans le *Livre de deablerie* d'Eloi d'Amerval, associée à une image qui la double et l'éclaircit: «On dit – et dit on verité – *Quant la penne passe le drap* Que *c'est poree en beau hanap*» (éd. Deschaux R. et Charrier B., 1991, Genève, Droz: 273, vv. 6144-6146; 1508). Dans les deux cas, c'est le contraste inconvenant entre l'intérieur (la doublure) et l'extérieur (le tissu), le contenu (la soupe du paysan) et le contenant (la coupe raffinée) qui est stigmatisés.

Tout comme **drap, toile** désigne en moyen français un tissu de matière végétale ourdi à la main; le secours apporté par Dieu à l'homme peut alors s'exprimer par «A **toile** ourdie Dieu envoie fil» (Legris, n. 66): non enregistré par les dictionnaires, son sens est manifestement le même de «Fais ce que tu dois et Dieu fera le demourant», ou de «Aide toi et Dieu t'aidera» [*DiS, Dieu: 261a; DMF, aider, Dieu*].

Quant à **linceul**, les deux proverbes qui s'y rattachent témoignent, l'un du sens aujourd'hui vieilli et régional de 'pièce de toile, en particulier drap de lit', l'autre de l'acception conservée de 'suaire': «Celuy peut bien menger sans nappe Qui fust engendré sans **lincheul**», lit-on dans les *Menus propos* (in *Recueil général des sotties*, éd. Picot É., 1902, Paris, Didot, I: 47-112, 91, vv. 307-308; 1461) [*DMF, nappe*]; alors que, dans la *Danse macabre, Le Mort* oppose la richesse du *Roy* au seul 'vêtement' qui le couvrira dans l'au-delà: «[...] toute haultesse Laisseres, vous n'estes pas seul. Peu aures de vostre

2 Nous touchons là à un des aspects saillants du moyen français, à savoir la non-pertinence de la notion de 'figement', les proverbes eux-mêmes admettant une variance que le français moderne ne saurait accepter.

3 C. Enlart cite à ce propos l'accusation portée par Georges Chastelain aux excès d'élégance d'Agnès Sorel: «Portoit queues un tiers plus longues qu'oncques princesse de ce royaume...» (Enlart 1916: 110).

4 Le proverbe est attesté dans le recueil d'Estienne Legris, transmis par un manuscrit unique du XV^e siècle et édité par Langlois 1899, n. 348 (dorénavant: Legris).

5 Je rectifie ici l'interprétation que j'avais proposée dans mon édition des *Proverbes* de Jean Miélot (Colombo 2007: 370-399, n. 181).

richesse; *Le plus riche n'a qu'un linseul*» (Jean Gerson, *Œuvres Complètes*, éd. Glorieux P., 1968, Paris, Desclée, VII: 288)⁶ [*Has*, L59].

Textile fondamental pour l'habillement médiéval, la **laine** est présente dans l'imaginaire linguistique par le dicton «En tout temps croist la **laine** dont on drappe» («toujours vient ce dont on a besoin, à savoir 'il est toujours possible de se tirer d'une situation difficile'). Jean Molinet s'en sert dans son *Dictier sur Tournay*: «Cognois se t'es subjecte [la ville de Tournay] au sang de France; Tu t'assers fort ou tu doibs estre france; Modere donc ton coeur impetuel, Le temps qui court n'est point perpetuel, Pense a ton fait, garde qu'on ne t'atrappe: *En tout temps croist la layne dont on drappe*» (*Faictz et Dictz*, éd. Dupire N., 1936, Paris, SATF, I: 184, vv. 105-110; ante 1483). Comme il est fréquent en moyen français, des variantes sont attestées: «Pasiphée: "Quant tous vos biens seront minés, J'ay grand peur que Malheur vous happe". Perusine: "Damoyselle, vous devinés Le mau temps, ne vous chagrinés. *Tousjours vient laine dont on drappe*»» (Jean Michel, *Mystère de la Passion*, éd. Jodogne O., 1959, Gembloux, Duculot: 115, vv. 8531-8535; 1486)⁷ [*DiS*, laine: 469a; *DMF*, laine].

L'amour, on le sait depuis longtemps, ne fait pas de différence entre pauvres et riches; dans notre domaine, l'antithèse peut être exprimée par le contraste entre deux tissus de valeur fort différente, la **brunette** ('étouffe de couleur foncée, légère et fine') et le **bureau** ('drap de laine grossière'): «[force d'amour] atrait a soy les febles et les fors, les jones et les vieulx, et les folz et les sages, et les povres mesmez et les riches, car *Aussi bien sont amouretes Soubz buriaux come soubz brunetes*, selon le proverbe ancien» (Evrart de Conty, *Le livre des eschez amoureux moralisés*, éd. Guichard-Tesson F. et Roy B., 1993, Montréal, Ceres: 627; ca 1400)⁸ [*DMF*, amourette, bureau, brunette].

2. QUELQUES HABITS, ENSUITE

Si l'on quitte le domaine des tissus pour celui des vêtements, l'hypéronyme **atour** couvre tout ce qui compose la toilette: vêtement, parure,

6 Proverbe repris par Miélot dans ses *Proverbes*, 2007, n. 174.

7 Un changement de rythme – de l'octosyllabe au décasyllabe – requiert d'autres aménagements: «Celui qui veult avoir des benefices Et n'a amis ne personnes propices Qui(lz) lui veullent aidier devers le pappe, Souvent advient qu'il fait sy bien son fet, Qu'il est du tout ly et les siens reffet. *Tousjours vient il lainne de quoy on drappe*» (Georges Chastelain, *Les Coquards*, éd. Piaget A., 1921, *Les Princes de Georges Chastelain*, «Romania», 47: 161-206, 184, vv. 127-132).

8 L'emploi dans un poème en octosyllabes impose une adaptation formelle au premier vers, que ce soit l'insertion de l'article: «Et estre voudroye amoureux D'une leale pastourelle, Si seroye trop plus heureux Que dames n'en tour n'en tourelle. *Aussy bien sont les amourettes Douces, leales, avenans, Soubx bureaux comme soubx brunettes*, Voire, et plus longement tenans» (Martin Le Franc, *Champion des dames*, éd. Deschaux R., 1999, Paris, Champion, III: 93, vv. 13197-13204; 1440-1442); ou l'ajout d'une syllabe à l'adverbe initial: «*Ainsiques bien sont amourettes Dessous buriaux com sous brunettes*» (Avionnet XIX: Pauphilet A., 1941, *Jeux et sapience du moyen âge*, Paris, Gallimard: 588; milieu du XIV^e siècle. Le proverbe est aussi enregistré dans Legris, n. 84).

ornements; le lien avec les femmes et leur capacité de séduction – exprimée par une dangereuse arme de siège – va alors de soi: «Femme de fol **atour** est arbaleste a tour» (Legris, n. 283; *Mor*, n. 731).

La (non-)coïncidence entre la **robe**⁹ / **l'habit** porté, l'apparence donc, et la substance, est au cœur de quelques proverbes. Les affirmations peuvent de fait être contradictoires: «**Robe** refait moult homme» (Legris, n. 597)¹⁰, est contrecarrée par: «*L'en ne congnoist pas la personne Par la robe quant elle est bonne. Ne pour la robe qui est sale Pour ce n'est la personne male*» (*Avionnet* XIX, éd. cit.: 588) [*DIS, robe*: 769b], et surtout par le célèbre – et toujours vivant – «**l'habit** ne fait pas le moine», qui connaît des attestations innombrables à partir du début du XIV^e siècle (*Mor*, n. 1053 et var.; Legris, n. 355; *Has*, Hr; *DiS, habit*: 421b-c; *DMF, habit*; cf. Oudin 2013). Un tri s'imposant, je n'ai retenu qu'une œuvre en vers et une en prose, où le proverbe sert à l'argumentation, soit en la concluant, soit en permettant d'en faire l'économie:

- Contre ses détracteurs, le Champion des Dames exalte Jeanne d'Arc, qui adopta pour combattre un habillement masculin, avec «pourpoint et robe escourtee»: «Chappiau de faultre elle portoit, Heuque frapee et robes courtes, Je l'acorde. Aussy aultre estoit Son fait que cil des femmes toutes. La longue coste, tu n'en doubttes, Es fais de guerre n'est pas boyne. Item moult souvent tu escoutes Que *l'abit ne fait pas le moyne*» (Martin le Franc, *Champion des dames*, éd. cit., IV: 96, v. 16972, et 97, vv. 16977-16984).

- Le Jouvencel ayant été choisi comme «chief et gouverneur» de l'armée, son maréchal Guy de Fromentières et Gervaise Nardereau s'empresment de le conseiller: «“pour l'honneur de vous et de nous, il nous semble que devez vestir desormais parfoys quelque robbe honneste et laisser ceste jacquette deccoupée et ce petit mantelet, qui est bien fraiz pour ce temps yci”. “Ha-a ! dist le Jouvencel, ne vous chaille de cela; *l'abit ne fait pas le moyne*. Quant à moy, j'aimeroye mieulx à employer l'argent à recouvrer ung archier que à acheter une robbe”» (Jean de Bueil, *Jouvencel*, éd. Lecestre L., 1887, Paris, Renouard, I: 100-101; 1461-1466).

Comme nous l'avons déjà constaté, des questions métriques peuvent imposer un changement dans l'ordre des mots: «**L'abit le moine ne fait pas**» (refrain du rondeau CXXV, *De Jehan Monseigneur de Lorraine*: Charles d'Orléans, *Poésies*, éd. Champion P., 1927, Paris, Champion, II: 362; 1443-1460); voire l'inversion des deux lemmes et le passage à la voix passive: «*Ly moigne, ensi comme truis escrit, Ne sont pas faict de leur habit*» (John Gower, *Mirour de l'omme: Complete Works*, éd. Macaulay G.C., 1899, Oxford, Clarendon Press, I: 238, vv. 21085-21086; 1376-1379).

⁹ Est-il nécessaire de rappeler qu'en moyen français *robe* s'applique à l'ensemble des habits?

¹⁰ Proverbe sur lequel repose sans doute l'assertion ironique de François Villon: «Je congnois a la robe l'homme» (*Ballade des menus propos: Le Lais Villon et les poèmes variés*, éd. Rychner J. et Henry A., 1974, Genève, Droz: 54, v. 2; ca 1456-1457) [*DMF, robe*].

Mais ce proverbe est aussi un bon exemple de variance lexicale. En effet, si le verbe *faire* est stable, les substantifs à sa gauche et à sa droite varient, en fonction du contexte lexical ou rythmique:

- Déguisé «en l'habit d'un religieux», un basilic cherche à attirer un loup de mer par de faux propos, mais «le lus, regardant amont, tantost recongnu l'ennemy de nature et lui dist: "O faulx ypocrite et gendre viperine, la **gonne** ne fait pas le moisne. Tes parolles sont belles, mais ton coraige et tes pensees sont iniques, perverses et plaines de dol et de deception"» (la *gonne* désigne un grand manteau, surtout des moines; *Du loup marin et du basilique: Dialogue des creatures*, éd. Ruelle P., 1985, Bruxelles, Palais des Académies: 150; 1482) [*DiS, gonne*: 405a; *DMF, gonne*].
- L'abbé s'adresse à Théodore, qui vit dans un couvent déguisée en moine: «Voirement dit on voir: l'**abbit** Ne fait pas le religieux» (*Miracle de Theodore: Miracles de Nostre-Dame par personnages*, éd. Paris G. et Robert U., 1878, Paris, SATF, III: 107, vv. 1036-1037; 1357) [*DMF, habit*].
- Déguisé en berger, le loup invite le mouton à se tapir sous sa «chappe chiere, Qui pour [le] garder est idoine»; la réplique, immédiate, s'appuie sur le même substantif: «Le **chappe** ne fait pas le moisne. Tous ceux qui portent longue barbe Ou gris manteau de Saint Anthoine, Ne sont pas doux que Sainte Barbe» (Jean Molinet, *Debat du leup et du mouton: Faictz et dictz*, éd. cit., 1937, II: 660, vv. 105-106, 107-110; 1467-1506) [*DiS, cape*: 126c; *DMF, chape*].

Des expansions aussi peuvent se produire. Au moment de sa mort, l'abbé Panuce exhorte ses confrères à ne mépriser personne: «Qu'en touz estaz de vie humaine Dieu, qui les reins et les cuers preuve, Aucunes bonnes ames treuve. L'**abit** et la profession Ne font pas la religion» (*De saint Panuches abbé: Le Tombel de Chartrose*, éd. Kooiman E., 1975, Amsterdam, Graduate Press: 280, vv. 450-454; ca 1337-1339) [*DMF, habit*].

Le vocabulaire de la mode se trouve particulièrement exploité dans un huitain de la *Danse macabre des femmes*, où la Mort invite la Vieille à tout quitter: «Et vous, madame la gourree ['élégante, vaniteuse'], Vendu avez maintz surpliz Dont de l'argent estez fourree Et en sont voz coffres remplis. Après tous souhaitz acomplis Convient tout laisser et bailler: Selon la **robbe** on fait le<s> plis, A tel potaige tel cuillier»; le dernier vers confirme l'interprétation: 'il faut savoir s'adapter' (éd. Harrison A.T., 1994, *The Danse macabre of Women*, Kent – London, Kent State University Press: 98, vv. 1-8; post 1480) [*DMF, robe*].

Parmi les hyponymes, le **chape** (manteau de pluie et de voyage, souvent avec chaperon; Enlart 1916: 549) et le **manteau** désignent des vêtements de dessus, portés tant par les hommes que par les femmes. Les proverbes peuvent les mettre en relation avec la condition sociale de celui qui les porte: «**Manteau** de questeur n'a clut ['morceau, pièce'] neuf, Ne truant jamais point de pain» (*Menus propos*, éd. cit.: 105, vv. 465-466), où le *questeur* ('celui qui

quête) et le *truant* ('celui qui mendie, qui vagabonde') sont mis en parallèle, l'un avec un vêtement usé, l'autre avec le manque de l'aliment principal [*Has*, M79; *DMF*, *manteau*]; ou les comparer entre eux, sans doute pour affirmer – comme dans les vers qui suivent – la meilleure qualité du deuxième terme: «De ce que sa rente lui livre Vit viel homme et est a repos En sa maison ou lit ung livre, Ou mande du vin a trois potz Pour fuir les las d'Attropos Qui est la mort dont nul n'eschappe: **Manteau de sac nul temps n'est chappe**» (Michault Taillevent, *Passe temps*, éd. cit.: 146, vv. 288-294)¹¹ [*DiS*, *manteau*: 522b; *DMF*, *manteau*].

Signe distinctif d'une femme à la mode, le **chaperon rouge** contraste évidemment avec le manque de coiffure qui caractérise la (vieille) prostituée: «La bourgoise de basse taille Qui sa vye a en joye usee, Afin que le bruit ne luy faille Et du tout ne soit reffusee, S'elle est de quelq'ung emparee, De bagues fault plaine une bouge ['bourse'], Et pour estre de chief paree, A vielle putain **chappron rouge**» (*Proverbes en rimes (B)*, éd. Frank G., 1940, «*Romanic Review*» 31: 216, vv. 321-328; ca 1500) [*Has*, P298]¹².

Le **chapeau** (mot qui indique toute espèce de vêtement ou d'ornement de tête; Enlart 1916: 549) se trouve au centre d'une imagerie assez riche, le couvre-chef traduisant une fois de plus l'apparence extérieure, opposée à la substance même de l'homme. C'est aux trépassés que Jean Molinet attribue cet avertissement: «Si n'avons fors laidure et desconfors; Nous fusmes fors et beaux comme vous estes: **Les blans chappeaux couvrent les noires testes**» (*Complainte des trespassés: Faictz et dictz*, éd. cit., 1937, II: 433, vv. 13-16; 1467-1506) [*Has*, C61; *DiS*, *chapeau*: 142a; *DMF*, *chapeau*]. Faisant partie des ornements que la richesse peut procurer, le **chapeau** peut être assimilé à tout autre bien qui s'achète, y compris l'amour: «[Omme mondain:] "S'a honneur ne puis parvenir, J'essaier d'avoir richesses; C'est la fin ou je vueil venir, Pour prendre toutes mes liesses, Faire festes, dances, largesses, Acquerir terres et troppeaulx, Nouvelles dames et maistresses: **Qui a argent a des chappeaux**"» (Guillaume Alexis, *Debat de l'omme mondain et d'un sien compaignon qui se veult rendre religieux: Œuvres poétiques*, éd. Piaget A. et Picot É., 1908, Paris, Didot, III: 146, vv. 161-168; fin XV^e siècle)¹³ [*DiS*, *argent*: 32a; *DMF*, *argent*].

¹¹ L'éditeur a glosé *manteau de sac* par «manteau improvisé», p. 162; le *DMF*, *manteau*, explique que le *sac* est 'un type de manteau qui a la forme d'un sac, sans autre ouverture que celle qui permet de le passer par la tête', et ajoute, à propos du proverbe: «il s'agit peut-être ici d'un sac qui tient lieu de manteau». Il me semble plus simple d'interpréter *sac* par 'étouffe grossière' [*DMF*, *sac*].

¹² Ce que confirment ces vers d'André de La Vigne: «[Berith, à savoir un diable:] Et je m'en voys, par maniere d'esbas, Les cardinaux, l'empereur et le pape Aussi aguillonner, aussi leurs vielz cabas [= prostituées] **Qui revestues sont de leur rouge chappe**» (*Mystère de saint Martin*, éd. Duplat A., 1979, Genève, Droz: 225, vv. 2283-2286; 1496).

¹³ Les *Proverbes en rimes (B)* confirment cette correspondance: «C'est ung plaisant metal qu'argent: Plusieurs en sont fort desireux. De sa nature il est sy gent Qu'il fait tout cuer d'homme joyeux. Par argent on est amoureux, En donnant dons riches et beaulx; Sans argent on est douloureux: **Qui a argent, il a chappeaux**» (éd. cit.: 213, vv. 81-88; ca 1500) [*Has*, A180].

En poursuivant notre panoramique des pièces de vêtement du haut vers le bas, nous rencontrons la **haire** ('chemise de crin ou de poil de chèvre portée à même la peau par esprit de mortification'), qui traduit une fois de plus le contraste entre ce qui est caché et l'apparence: «Pour ce dit on moult de legier En ung proverbe en reprover: *Qui n'a couraige de bien faire Il ne doit ja vestir la haire*» (*Liber Fortunae*, éd. Grigsby J.L., 1967, Berkeley / Los Angeles, University of California Press: 83, vv. 800-803; 1346); les vers qui suivent glosent on ne peut plus clairement: «Nulz hons ne doit faire semblant De bien faire s'i n'a tallent Du faire du tout de bon cueur Sans monstrier Faulx Semblent defeur» (vv. 804-807) [DMF, *haire*].

Une image analogue oppose la **chemise** ('vêtement d'homme et de femme, porté directement sur la peau') aux vêtements extérieurs pour exprimer la proximité d'une personne ou d'un objet¹⁴:

- «Mais on dist un parler en commune raison *C'on veste ains sa chemise c'on ne fait pelison*» (*Romans de Bauduin de Sebourc*, éd. Bocca L.N., 1841, Valenciennes, Henry, II: 37, vv. 1270-1271; 1360-1370) [DiS, *chemise*: 157b].

- «Mais *ma chemise m'est plus prez certainement Que ma cote ne fait*» (Cuvelier, *Chronique de Bertrand Du Guesclin*, éd. Charrière E., 1839, Paris, Didot, II: 135, vv. 17227-17228; 1380-1387) [DiS, *chemise*: 157a].

- «[Envie:] "Quel prouffit fait au prince bruit loingtain Et renommee en divers lieux aqaise? Vault il point mieulx avoir ung los prouchain Entre voisins qui congnoissent la guise? *Plus pres met on de son corps la chemise Que la robe qui n'a point tel douceur*"» (*Le Lyon couronné*, éd. Urwin K., 1958, Genève / Paris, Droz / Minard: 47, vv. 65-70; 1467) [DiS, *chemise*: 157a].

En tant que 'partie du vêtement qui couvre le bras', la **manche** devient le signe d'une proportion, pour inviter à la modération et à la prudence: «Il faut faire la **manche** selon le bras» (Michel Menot, *Sermons choisis*, éd. Nève J., 1924, Paris, Champion: 78) [DiS, *manche*: 520b], tout comme «selon la gembe, la **chausse**» (Arnoul Greban, *Mystère de la Passion*, éd. Jodogne O., 1965, Bruxelles, Académie royale de Belgique, I: 307, v. 22928; *ca* 1450) [*Has*, J3; DiS, *jambe*: 446c; DMF, *jambe*].

On ne sera pas étonné du caractère parfois trivial des proverbes centrés sur le lemme **braies** ('caleçon collant, court ou long, porté par les hommes'); l'allusion peut être sexuelle: «Du vould barbu en verité Moult est plaisant l'esperité, C'est signe d'homme vertueus, Debonnaire et non point crueus. Car à *la chaume du menton L'essay des braies congnoist on* Pour faire plaisir à sa mie, Et par lequel[,] n'en doutez mie, Sauvée est l'espece divine Par nature qui si encline» (Jean Lefèvre, *La Vieille ou les dernieres amours d'Ovide*, éd. Cocheris H., 1861, Paris, Aubry: 16; *ante* 1376) [DiS, *chaume*: 150b; DMF, *chaume*]; ou

¹⁴ Voir *Has*, CII3. C'est ce sens ('le plus intime des sous-vêtements') qui permet de comprendre le 'proverbe' sans doute créé par François Villon: «*Tant despend on qu'on n'a chemise*» (*Ballade des proverbes: Le Lais Villon et les poèmes variés*, éd. cit.: 53, v. 26; 1456-1457).

scatologique: «Petite merde conchiee [‘souille’] grans **braies**» (*Mor*, n. 1620 et var.; XIV^e siècle). Un autre dicton n’est pas sans rappeler le peu d’habitude à porter ces vêtements de dessous: «Qui **braies** n’a amors [*amordre* = ‘s’habituer à’] en son lit les oublie» (*Mor*, n. 1865; XV^e siècle. Cf. Morawski 1924: 511).

Le conseil à s’adapter à la réalité des choses peut être formulé par le rapport entre la **chausse** (‘vêtement collant couvrant la jambe et le pied, éventuellement depuis la ceinture, pour homme et pour femme’) et les **lanieres** (bandes servant de jarretières), la longueur des deux étant inversement proportionnelle: «Courte **cauche** longue **laniere**» (Miélot, *Proverbes*, éd. cit., n. 58)¹⁵. Des variantes peuvent porter sur l’ordre des adjectifs: «A longue **cauche** corte **laniere**» (*Mor*, n. 67; XIV^e siècle); ou sur le deuxième substantif: «Se mon pourpoint ne fust sy court, Mes chausses s’en portassent mieulx, Mais c’est l’usance de la court Et aussy de moult d’autres lieux. Il me couvendra, se m’ist Dieux, Serchier affin que je m’attache, Tant que je treuve pour le mieulx A courte **chausse** longue **attache**» (*Proverbes en rimes (B)*, éd. cit.: 220, vv. 697-704) [*Has*, C106].

Deux expressions centrées sur les **chausses** posent problème. La première, «Il ne fait mie quanqu’il veult qui fait des **chausses** sa femme **chaperon**», n’est attestée que dans un recueil (Legris, n. 341; cf. *Mor*, n. 899 et var.; XV^e siècle), ce qui nous prive du contexte qui en éclaircirait le sens¹⁶. La deuxième résiste pour l’instant à toute interprétation; elle se lit dans la version en prose de *Guillaume de Palerne*: «Impossible est de racompter tout ce que lors elle peut dire l’une à l’autre [deux jeunes filles] faisans leurs complainctes, car l’on dit parlant du secret des dames *Ce sont avant piedz de chausses a femmes*» (éd. Paris, s.d. [1527-1530/32], f. d2v; ce commentaire du narrateur manque dans la source en vers: cf. éd. Micha A., 1990, Genève, Droz, 1990: 79-80, vv. 1388-1396).

3. QUELQUES ACCESSOIRES, POUR TERMINER

Quelques accessoires sont aussi à l’origine d’une expression gnomique. Il en va ainsi de la **courroie**, sujet d’une expression bien connue, où les verbes varient: «et sy l’a on aussi par nature plus chiere [la chose que on acquiert a plus grant peine] que celle que on acquiert legierement, par don d’autry ou par autre maniere; et pour ce dit le proverbe commun que *on fait volentiers d’autry cuir large corroye*» (Evrart de Conty, *Le Livre des eschez amoureux moralisés*, éd. cit.: 478); «[Guerre] Veult bruit acquerre et amasser sa proie: *De cuir*

¹⁵ Legris, n. 6; Langlois signale aussi le proverbe correspondant latin: «Si brevis est caliga, sit tibi longa liga» (éd. cit., p. 573).

¹⁶ Si M. Gilles Roques voit dans le dicton l’évocation d’un mari soumis, obligé de se coiffer des chausses de sa femme, Mme Elisabeth Schulze Busacker pense plutôt à une image de pauvreté familiale. Que tous les deux trouvent ici l’expression de mes remerciements pour leurs suggestions.

d'autrui taille on large **coroie**» (Molinet, *Le temple de Mars: Faictz et Dictz*, éd. cit., 1936, I: 65-76, 70, vv. 135-136; après septembre 1475)¹⁷; «Plusieurs gens sont larges et frans Et a despendre fort pretendent Robes, joyeaulx, escus et francs, Mais que du leur rien ne despendent. A estre liberal contentent, Affin que leur largesse on voye, Mais quant les plus grans dons s'estendent, C'est d'aultruy cuir large **corroye**» (*Proverbes en rimes (B)*, éd. cit.: 212, vv. 25-32. Cf. aussi Legris, n. 165, et Miélot, *Proverbes*, éd. cit., n. 439).

En tant que 'ceinture à laquelle est fixée la bourse', la **courroie** peut en venir à désigner, par métonymie, la bourse elle-même: «Sage est qui tel tresor fait [de se procurer des amis fidèles], Qu'on dit: *mieulx vault amis en voie Que ne font deniers en courroie*» (Guillaume de Machaut, *Le livre du Voir dit*, éd. Imbs P., 1999, Paris, Livre de Poche: 480, vv. 5355-5357; 1364); ou, dans la complainte d'un prisonnier: «Si vueil prendre le dit du sage Qui dist: *mieulx vault amy en voye Que ne fait denier en courroye*. Car mes parens sont endormis Ausquelz esperance j'avoye, Et pour ce bien avoir vouldroye Moins de parens et plus d'amys» (Jean Régnier, *Les Fortunes et adversitez*, éd. Droz E., 1923, Paris, Champion: 138-139, vv. 3921-3927; 1432-ca 1465) [DMF *courroie* et *ami*].

Le rapport entre amitié et argent est néanmoins controversé. Si, dans les dictons que l'on vient de voir, c'est incontestablement la première qui prévaut, le scepticisme domine dans d'autres, à tel point que seule la **bourse**, à savoir l'argent qu'elle contient, s'avère utile contre les adversités: «On parle de trouver secours Vers les parens ou bons amis, Mais je les ay trouvé sy cours Que l'ung a l'aultre m'a remis. D'aulcuns m'ont bien souvent promis De me faire une grant rescourse, Mais ce sont simples compromis: *Je ne treuve amy que ma bourse*» (*Proverbes en rimes*, éd. Frank G. et Miner D., 1937, Baltimore, J. Hopkins: 47, vv. 297-304, et 88, note; 1485-1490) [*Has*, B156]; ou: «De vous, lieutenans de grans barres Et messeigneurs les allouez ('procureurs'), Je me taictz, car vos faictz sont garres ('bigarrés') Des ce qu'aucun vous a louez Par grans dons; mais tres mal ouez Les povres, qui n'ont d'argent source. *Il n'est plus d'amys qu'en la bourse*» (Jean Meschinot, *Lunettes des princes*, éd. Martineau-Genieys C., 1972, Droz, Genève: 63, vv. 1027-1033; 1461-1465) [*DiS*, *ami*: 20c; DMF, *ami*].

Le rapport entre la **bourse** et ce qu'elle contient est on ne peut plus strict, que ce soit pour inviter à se contenter de peu: «Cil qui petitement pratique, Soit en marchandise ou mestier, Ne puet gaignier a sa pratique Sy a coup qu'il feroit mestier; Mais se tantost n'est grant rentier, Il est bien simple s'il s'en course, Car s'il scet tenir son sentier, *Le petit gaing emplit la bourse*» (*Proverbes en rimes*, éd. cit.: 40, vv. 73-80) [DMF, *bourse*]; ou pour rappeler que c'est la réalisation d'une affaire qui compte, et non pas les promesses: «Offre ne vault rien qui a **bourse** ne vient» (*Mor*, n. 1429; XV^e siècle).

¹⁷ La locution *faire / tailler d'autrui cuir large courroie / ceinture* ('dépenser sans scrupules l'argent d'autrui') est tout aussi fréquente: *Has*, C356; *DiS*, *cuir*: 220c-221a; DMF, *ceinture*, *courroie*, *cuir*.

Quoi qu'il en soit, Molinet, se sentant injustement privé d'une partie de ses *gages*, n'hésite pas à déclarer: «[ung molinet] est quassé, desbrisiet, desbauchiet Et trebuchiet en dure oppression, [...] il a pour pension Grand passion et doeuil en lieu de joye: *De bourse wide il n'est coeur qui s'esjoye*» (*Gaiges retrenchies: Faictz et dictz*, éd. cit., 1937, II: 768, vv. 9-10 et 14-16; 1467-1506) [*Has*, B157; *DiS*, *bourse*: 103a].

Moufle et **mitaine** peuvent désigner en moyen français un même type de gant, et – métaphoriquement – la protection nécessaire pour affronter des situations périlleuses. Dans une parodie des procès et de la pratique judiciaire de l'époque, deux femmes, la Simple et la Rusée, se disputent un jeune homme; c'est Maistre Simon, avocat de la première, qui plaide ainsi: «L'aller entretenir tousjours, Tous les ans le jour des estraines, Luy donner coletz de velours, Saintures, chapperons de migraynes [éttoffe de luxe, rouge ou écarlate], Chaussees et soulliers a poulaines (*De prendre telz chatz sans mitaines*, Vous sçavés que c'est ung abuz)» (Guillaume Coquillart, *Le ploidoyé de Coquillart d'entre la Simple et la Rusée: Œuvres*, éd. Freeman M.J., 1975, Genève, Droz: 14-15, vv. 163-169; 1478-1480)¹⁸.

Et pour conclure, le **soulier**, qui rentre dans le moule bien connu «a tel... tel...»: «et [l'homme] fortrait a sa femme ce qui deust estre sien et ce qu'il li doit de droit et le depart en autre lieu ou prejudice de sa compaigne, froissant le veu qu'il a promis a Dieu, et la femme aussy refait a son mari autel, dont il est dit, 'A telle gainne tel coutel' ou 'A telle fourme tel **sanler**'» (Philippe de Mézières, *Livre de la Vertu du sacrement de mariage*, éd. Williamson J.B., 1993, Washington, Catholic University of America Press: 252; 1384-1389. *Mor*, n. 159; *Legris*, n. 70) [*DiS*, *forme*: 370c; *DMF*, *forme*]; mais aussi dans un proverbe dénonçant l'adulation: «“Grant mercis, dit Valentin qui a terre se getta pour baiser les piéz de l'admiral en signe de humilité et obeïssance. Mais on dit en commun proverbe que *on deschause souvent le soulier dont on voudroit avoir coupé le pié*”» (*Valentin et Orson*, éd. Schwam-Baird S., 2011, Tempe, ACMRS: 78; 1489. Cf. Ferrari 2007: 243) [*Has*, P160].

Le Moyen Âge nous est étranger sur plusieurs plans: autant dans le domaine vestimentaire, où l'identité de certains lemmes n'est pas sans cacher des différences profondes entre la mode d'aujourd'hui et celle des siècles révolus, que pour ce type particulier d'expression qu'est le proverbe, formule figée par définition, mais qui admet en ancien et en moyen français une variance étonnante à nos yeux. Notre promenade – trop limitée, certainement – nous aura au moins permis de mettre en relief cette distance impossible à combler et de mesurer une fois de plus nos propres limites... en espérant néanmoins avoir procuré quelque plaisir à la dédicataire de ces pages.

18 L'équivalence est confirmée par ce huitain: «Qui voudra prendre ung chat sauvage, Face qu'il ait bonnes **mitaines**! Il est pire q'ung loup, ravage, Qu'attachier fault a grosses chaines. Il a les griffes sy soudaines Et est sy hideux quant il souffle C'on voit bien, pour raisons certaines, C'on ne prend pas tel chat sans **moufle**» (*Proverbes en rimes*, éd. cit.: 77, vv. 1273-1280).

RÉFÉRENCES BIBLIOGRAPHIQUES

DICIONNAIRES ET RÉPERTOIRES

DiS: Di Stefano G., 1991, *Dictionnaire des locutions en moyen français*, Montréal, Ceres.

DMF: *Dictionnaire du moyen français*, 2012, en ligne: <http://www.atilf.fr/dmf>.

Has: Hassell J.W. Jr., 1982, *Middle French Proverbs, Sentences, and Proverbial Phrases*, Toronto, Pontifical Institute of Mediaeval Studies.

Mor: Morawski J., 1925, *Proverbes français antérieurs au XV^e siècle*, Paris, Champion.

BIBLIOGRAPHIE SECONDAIRE

Colombo Timelli M., 2007, *Les «Proverbes en français» de Jean Miélot (1456). Introduction et édition*, «Romania» 125: 370-399.

Enlart C., 1916, *Manuel d'archéologie française depuis les temps mérovingiens jusqu'à la Renaissance*, t. 3, *Le costume*, Paris, Picard.

Ferrari B., 2007, *Expressions figurées dans le roman de 'Valentin et Orson'*, «Le Moyen français» 60-61: 233-246.

Morawski J., 1924, *Locutions et proverbes obscurs*, «Romania» 50: 499-514.

Oudin F., 2013, *L'habit fait-il le moine? Quelques réflexions autour des proverbes vestimentaires du Moyen Âge*, «Questes» 25: 1-21.

MONTRER SON RANG DANS LE VÊTEMENT.
DES FAÇONS DE S'HABILLER AU MESNIL-AU-VAL (1549-1562)

Valerio Cordiner

UNIVERSITÀ DI ROMA «LA SAPIENZA»

*Que gagnez-vous la belle
Que gagnez-vous par an?
Un petit écu, dit elle,
Avec un cotillon blanc.*

Refrain normand

Costume, image de l'homme est non seulement le titre d'une belle étude qu'Yvonne Deslandres (1976) a consacrée aux mœurs vestimentaires du XVI^e siècle, mais encore une réalité vérifiable de tout temps et à plus forte raison à la Renaissance.

Fût-ce à cause des guerres d'Italie ou de l'arrivée à Paris des princesses toscanes, fût-ce à la suite d'échanges commerciaux, sinon de voyages d'étude, force est de constater qu'une floraison – parmi d'autres – de la mode eut lieu au XVI^e siècle. De haut en bas de l'échelle sociale, le magnifique épanouissement du goût de s'habiller est un des phénomènes les plus marquants de l'époque. Des grandes dames parisiennes aux filles de joie des faubourgs, des gentilshommes d'épée aux avocats de province, l'engouement pour la mode italienne, pour les soies, les velours et d'autres tissus précieux fait l'unanimité, ou presque. En fait, puisqu'il contribue, avec d'autres aiguillons de la vue (et de la chair) à un art de vivre qui désacralise le monde, il ne manque pas de s'attirer le blâme des prêcheurs. Par ailleurs, dès lors qu'il accompagne la course aux titres engagée par le 'tiers et roturier état', il ne peut que susciter du même coup la réprobation des 'maîtres censeurs' de la noblesse de souche. Enfin, face aux dépenses croissantes qu'il occasionne, le pouvoir lui-même s'en inquiète et promulgue à

plusieurs reprises des lois somptuaires péremptoires (par exemple dans l'Ordonnance de Moulins de 1566), fussent-elles en définitive inefficaces.

Malgré les désaveux et les interdits, on peut tout à loisir observer que c'est avec une remarquable impudence que l'art luxuriant du portrait, où les traits du visage presque s'effacent devant le faste des étoffes, exhibe l'efflorescence d'une civilisation du paraître. De même, par le biais de l'inventaire et de l'admiration, sinon de la critique et de la moquerie, c'est toute la littérature française du XVI^e siècle – de Rabelais à Montaigne, en passant par Du Fail et d'Aubigné – qui entretient des liens fort intimes avec l'essor contemporain de la mode¹. Il convient donc, dans un souci d'exhaustivité, de se demander ce qu'il en est de cette véritable frénésie pour la toilette et la parure, dans un contexte socioculturel arriéré et provincial, comme l'est celui que le sieur de Gouberville, nobliau cotentinois, décrit au jour le jour pendant une douzaine d'années dans son fameux *Journal*². Aussi, lâchez Thélème et les livrées élégantes de ses hôtes de choix (Rabelais 1994: 146 sg.), pour tomber bien bas, au ras du sol de la raison pratique. À titre d'exemple, une fois l'oncle de Russy décédé, ses deux héritiers doivent partager, parmi d'autres legs:

xlvi aulnes de toyle de lin [...], et pour ce qu'il y en avoyt au premier bout de plus fine que en l'austre, ma seur de Sorteval dist que le bout de la fine retourneroyt deux aulnes à l'austre bout. Je choysi le bout de la moins fine et en heu xxv aulnes, et elle n'en heult que xxi aulnes. (13 décembre 1560)

Or, l'homme avisé qui préfère la quantité à la qualité, vit lui aussi dans cette atmosphère du XVI^e siècle, et son œuvre témoigne en maints en-

1 À titre d'exemple, citons, des *Contes et discours d'Eutrapel*, le passage suivant: «Polygame dit lors qu'il n'y a moyen d'empescher l'usage des draps de soye, où la plupart de nos finances courent, que les defendre estroitement, sur grosses peines, et les permettre seulement aux putaines publiques et petits enfans: car, si la peine n'est que la confiscation de l'accoustrement, chacun ne s'en souciera [...]. Le vray moyen, dit Eutrapel, à un prince souverain, de recouvrer une grande somme d'argent, au contentement de tous ses sujets, est deffendre les soyes et usurpations de noblesse, et pour cest effect establir par les provinces bons et vertueux commissaires pour informer contre ceux qui auroyent, depuis l'ordonnance publiée, porté soye et autres habillemens deffendus» (Du Fail 1875: t. 1, 66-68). Montaigne juge en revanche inopportune une intervention de la loi dans ce domaine, au beau milieu des guerres civiles: «Je vis pourtant sur ce propos, il y a quelques années, qu'un personnage, de qui j'ay la memoire en recommandation singuliere, au milieu de nos grands maux, qu'il n'y avoit ny loy, ny justice, ny magistrat, qui fist son office: non plus qu'à cette heure: alla publier je ne sçay quelles chetives reformations, sur les habillemens, la cuisine et la chicane» (Montaigne 2007: 990-991).

2 Selon l'usage convenu depuis toujours dans les études goubervilliennes, après chaque citation tirée du *Journal*, nous n'indiquerons que la date de la notice et nous renvoyons pour le texte intégral à: Gouberville (1892; 1895; 1993-1994). Rappelons à ce propos que «jusqu'à l'édit de janvier 1564, c'est la date mobile de la fête de Pâques qui déterminait le commencement de l'année. Cependant le diocèse de Coutances suivait un usage différent. C'est le 25 mars, jour de la fête de l'Annonciation, qui était le premier jour de l'année. C'est le style que suit Gilles de Gouberville dans son texte» (Foisil 2001: 31).

droits de la passion répandue pour les mises somptueuses, pour les draps ouvragés, pour l'apparat qui distingue le seigneur de la canaille.

Considérons tout d'abord l'auteur. Aîné d'une famille de la petite noblesse normande, dont les titres sans être anciens sont pourtant assurés, Gilles Picot de Gouberville est un aristocrate terrien quelque peu *sui generis*. Portant l'épée comme un ornement de classe, ce planqué tenace de toute entreprise militaire n'aime point se battre, sauf à coups de pied dans le séant de ses domestiques. Tout aussi insoucieux de ses armes – «des gueules, à la croix ancrée d'argent» (Robillard 1892: 13) – que de l'onomatistique lignagère, il ne tient à son titre, auquel d'ailleurs il s'accroche de toutes ses forces, qu'en tant que «préservatif contre le fisc» (Le Roy Ladurie 1972: xxxi). Les lecteurs de Proust en prendront leur parti. N'en déplaise également aux amateurs de romans de cape et d'épée, cet hobereau dédaignant toute sorte d'aventure n'affectionne de l'âge carolingien que l'autarcie économique et la venaison rôtie. Sédentaire et solitaire, sans famille ni fréquentations, sa résidence habituelle est la demeure de pierre du Mesnil-au-Val (Nord Cotentin), qui s'ouvre en toutes saisons sur les champs environnants, où le Sire consacre la plupart de son temps à surveiller les travaux agricoles. «Tempérament vigoureux d'homme de grand air» (Foisil 2001: 230), Gilles de Gouberville est de par sa constitution un ventral qui, en guise de bouquets, fait hommage aux demoiselles qu'il courtise de gras chevreaux ou de pâtés de porc.

Sa charge de lieutenant aux Eaux et Forêts, si elle l'introduit dans le milieu des officiers³, ne manque pas de lui offrir des occasions supplémentaires pour des randonnées pédestres ou à cheval dans le bois. Homme-nature, aux lectures occasionnelles et volontiers badines (*l'Amadis de Gaule*, *l'Almanach de Nostradamus*), la grande histoire n'est pas du tout son affaire, ni le grand monde d'ailleurs qu'il se contente de côtoyer en retrait lors de son séjour – oh combien décevant! – à Blois, siège de la cour. Son univers à lui, l'habitat convenant à son espèce casanière, est le domaine féodal qui s'étend à perte de vue devant son huis. La vie du bocage est celle qui lui est propre; il la partage, en chef et contrôleur, avec ses laboureurs permanents et journaliers. Sa vraie famille, et pour tout dire la seule, se compose de ses frères bâtards qu'il héberge chez lui, ainsi que des nombreux serviteurs (hommes et femmes) employés à son service. À cette famille qu'il nomme, non sans affection, «la famille de céans», viennent s'adjoindre Cantepye, son homme de confiance cultivé et débrouillard, le laquais Lajoie, qui l'accompagne partout en tenant la bride, et la cohorte de ruraux et d'artisans des alentours qu'il côtoye et hérite d'une manière inconcevable pour les gens de son rang.

Cet espace villageois, comblant tout l'horizon de ses envies, est encore celui qui meuble les pages de son *Journal*, peuplé à chaque phrase de la

3 Au sujet de la carrière de Gouberville dans l'administration publique locale, voir: Luneau (1954); Huppert (1983: 169-197); Hamon (1999); Cordiner (2012).

présence contiguë des humbles et des démunis. Qualifier cet ouvrage de ‘Journal’, c’est là une façon de parler. Il s’agit en réalité d’un livre de raison, c’est-à-dire d’un registre minutieux de comptabilité domestique que le Sire tient journallement jusqu’au seuil de la mort, et de 1549 à 1563 pour les cahiers qui sont parvenus jusqu’à nous. Parmi les achats et ventes («mises et recettes», selon l’intitulé des cahiers) répertoriés ponctuellement dans ce «monument presque unique de littérature grise, au niveau zéro de l’écriture» (Chaunu 1981: 10), nombreux sont ceux qui ont trait au domaine vestimentaire. Aussi le *Journal* se révèle-t-il une mine inépuisable de renseignements de première main sur les différentes pièces d’habillement, étoffes, peaux, fermetures et accessoires en usage à l’époque, ainsi que sur les méthodes de fabrication, les modes d’emploi, les unités de mesure et les prix courants.

C’est notamment ce dernier aspect qui attire l’attention et chatouille la plume du châtelain-ménager. En effet, que ce soit pour lui-même, pour ses frères naturels ou pour les gens à ses gages, c’est toujours à lui, maître et payeur, d’ouvrir l’escarcelle, souvent à son corps défendant. Attendu que le bonhomme est, sinon avaricieux, du moins économe, il s’attache en premier lieu à la durée et à la résistance des vêtements et des chaussures. Et ce, comme de coutume pour lui-même, à titre exclusif pour ses serviteurs qu’il pourvoit à ses frais de toiles épaisses et de souliers inusables. Toutefois, quand il dit que c’est ‘à ses frais’, ne le croyez pas: les vêtements et les chaussures, de même que le vivre et le couvert, sont prévus dans le contrat de louage de ses domestiques, en sus de quelques menues monnaies et d’étrennes parcimonieuses au bon gré du patron. Au Mesnil, de l’argent, il n’en circule que fort peu: le Sire – qui s’en défie – le garde de près et volontiers dans la poche à côté de sa garde. Les boutiques sont bien rares à la ronde, les rustres par ailleurs n’y étant pas les bienvenus. Tout le monde trouve alors son intérêt dans cet accord gagnant-gagnant, dans ce salaire en nature remis à la date d’échéance avec un large sourire. «Je loay Typhagne Groult au Teil, et luy promys pour ses gages d’un an commenceant au jour d’hier xlvj solz, une payre de souliers, et du linge à ma volonté» (3 février 1552); celle-ci n’est qu’une occurrence, parmi cent autres, de cet échange inégal, mais somme toute acceptable, qui règle au Mesnil les rapports entre propriété et travail, entre main d’œuvre disponible et produits finis. Ces derniers, destinés comme ceux qui s’en revêtent aux épreuves les plus dures de la vie champêtre, ont à cet effet les caractéristiques suivantes: ils sont lourds pour protéger du froid et de la pluie, grossiers pour résister aux chocs journaliers, courts pour n’encombrer ni la marche ni le travail, sombres et mates pour endurer la saleté et surtout bon marché pour ne pas déplaire au Sire. Et ce, aussi bien pour les hommes de peine que pour les femmes, fussent-elles chambrières ou basses-courrières,

lesquelles ‘préfèrent’ les chausses aux jupes, la futaine à la soie, les gros souliers (pas les sabots, comme on s’y attendrait, qui ne sont nulle part mentionnés dans le *Journal*) aux ballerines, le noir, le gris et le tanné au bleu des princesses et au rouge des putains.

De ce tableau presque uniforme dans sa convenable médiocrité, à peine voit-on se détacher quelques éléments privilégiés. Le laquais Lajoie par exemple qui, pour des raisons de service – il convoie à pied son seigneur à Valognes, à Cherbourg, à Rouen et jusqu’à Blois, le long d’étapes qui peuvent compter 30, 50 et même 76 km par jour (20 février 1555) – est en droit de demander des chaussures plus confortables et des jaquettes moins ordinaires. Ces attentions échoient à juste titre à Cantepye, factotum qui parfois au siège du tribunal forestier revêt les fonctions de son maître (dont il épousera la demi-sœur le 13 février 1556). C’est ainsi que, parmi d’autres accessoires distinctifs, ce praticien de la loi dispose d’une ceinture où il accroche son «sac à escriptures» (que François Picot lui arrache le 27 avril 1558) et d’une mallette, conçue dans le même but, qu’il perd en chemin le 11 mai 1560. Ses frères bâtards bénéficient, sur son initiative, de largesses encore plus voyantes: Guillemette, la femme de la maison qu’il affectionne le plus, à laquelle il achète «une demye pièce de camelot noyr [...] qui cousta ix lib. xii s. iii d.» (24 février 1556) et fait confectionner un trousseau de noces digne d’une Picot (5 juillet 1557); ou encore Symonnet, l’enfant gâté du Mesnil, son véritable favori, qu’il traite presque à son égal en le pourvoyant de chemises moelleuses, de pourpoints et de casaques en frise ou en velours et même d’une épée avec fourreau et ceinturon (16 août 1661), comme s’il était un noble à part entière.

Parcimonieux sans pingrerie avec ses subordonnés, quel traitement le châtelain du Mesnil se réserve-t-il pour lui? À peu près le même que celui qu’il destine à ses paysans, à l’exception des *extra* conçus en vertu du rang qui est le sien et de la position qu’il revêt au sein du microcosme féodal. Loin de comporter les raffinements et délicatesses de la vie de cour, son existence se déroule – toujours semblable – dans un contexte domestique d’une austère simplicité⁴. L’ameublement du manoir est solide mais sans éclat, la vaisselle de table est en étain, les rideaux à courtine du lit sont en drap. Tout, chez lui, est envisagé pour résister à l’action du temps et à la rigueur du froid. L’homme, bâti sur le même moule que sa demeure rustique, ne se soucie aucunement de son hygiène – il élève des pigeons dans sa chambre (2 juin 1555) et n’achète, pendant 13 ans, qu’une seule pierre de savon (10 juillet 1561) – tout en prenant par contre grand soin de sa santé. Ainsi, constamment exposé aux intempéries, il s’habille par strates comme un oignon. En haut, une chemise blanche qu’il change tous les dimanches,

4 Pour des détails supplémentaires, nous renvoyons à Tollemer (1972: 73-109).

sous un pourpoint ou un casaquin, un manteau⁵ par-dessus garni d'un collet en capuchon. En bas, des chausses, bardées au niveau des cuisses d'un faux haut-de-chausses en cuir pour protéger le velours des frottements de la selle. Aux pieds, des bottes de choix aux semelles en cuir du Levant. Sur la tête, un bonnet de feutre enfoncé jusqu'aux oreilles, aux mains de robustes gants d'équitation, dans sa poche un mouchoir sale pour envelopper quelques pièces de monnaie. En plus de la longueur, du confort et de la cherté qui le différencie *ictu oculi* de celui des hommes de peine, l'habillement du Sire est dans l'ensemble caractérisé par deux phénomènes: la doublure à l'intérieur (de bure pour le chapeau, de fourrure pour le manteau, de toile pour le pourpoint, de satin pour les chausses, de peau rouge pour les bottes, de liège pour les semelles), pour mieux se protéger comme toujours de l'humidité et des ruptures⁶; l'ornement à l'extérieur, consistant en dentelles, bords, passements, boutons, noyaux, aiguillettes et cordelières (confectionnés de fils précieux et, à bon escient, assez voyants) qu'il se fait attacher un peu partout et à foison, du couvre-chef jusqu'aux chaussures. Histoire de garantir tout à la fois et à peu de frais le confort au quasi-paysan et le décor à l'homme de qualité.

Quant aux marques distinctives de son état privilégié, signalons que lorsqu'il se rend en ville pour ses fonctions publiques, Gouberville endosse sa robe d'ordonnance, une pièce d'habillement qui, au Mesnil, est à son usage exclusif (et à celui de Cantepye, en sa qualité de remplaçant). Officier du roi, mais avant tout gentilhomme, il se rehausse sur les autres robins en faisant appliquer à son habit des revers de loup, de martre ou de lombarde. Un péché mignon – sa vanité nobiliaire se contentant de peu – qui par ailleurs n'a pas que très peu d'occasions de s'exprimer, à l'exception du déplacement à Blois, où il se rend pour demander au roi la confirmation de son office. S'il est avare de détails quant aux toilettes des grandes dames qu'il côtoie à la cour – l'unique observation concerne les aulx que l'écuier Petit-Jean «avoit mys au cachenez des damoysselles de Madame de ...» (15 février 1555) –, il nous informe en revanche sur l'achat d'une «carlotte de soie» (doublée de bure), d'un bonnet de velours (fourni d'étui) et d'un fourreau de cuir qu'il s'offre pour se donner de l'allure aux bals de la cour, dans la mesure de ses ambitions et notamment de ses ressources.

Eu égard toujours à ce dernier aspect que le Sire semble tenir en grande considération, après avoir jeté un coup d'œil sur la 'collection Gouberville', abordons à présent le sujet du point de vue de la production. L'infrastructure féodale en vigueur au Mesnil prescrit que l'on produise tout, ou presque tout, chez soi. Des terrains de son domaine et du travail de ses gens,

5 Relevons en passant que le «manteau», comme Gouberville nous l'apprend, est aussi à l'époque une unité de mesure en usage pour les étoffes.

6 À noter que curieusement Gouberville choisit pour les doublures des couleurs bien plus vives que pour les pièces à jour.

Gouberville tire chaque année d'abondantes récoltes de lin et de chanvre. Et encore, les bœufs qui pâturent sur ses terres lui donnent des peaux de qualité; ses brebis et ses chèvres font de même pour la laine. De la forêt avoisinante (et des chasses nocturnes de Symonnet) lui proviennent enfin des fourrures. Le tout est travaillé à domicile, sous son contrôle direct, par ses nombreux domestiques: le lin est épluché et tissu, la laine pliée et cardée, le cuir lavé et tanné. Dans ce but, les locaux du manoir sont réaménagés en laboratoires de couture, de cordonnerie et de teinturerie⁷, où travaillent, en plus de ses gens, des villageois qui se prêtent à ces métiers (parmi lesquels on peut signaler les Révérends Pères vicaires et desservants de la curie). De ces activités journalières témoignent, entre autres, les «esplingues» que Gouberville offre chaque année par milliers à ses «serviteures» en étrennes pour la Saint-Gilles.

Le cas échéant, de véritables artisans leur viennent en aide, au nombre desquels Thomas Girard, maître couturier qui, en plus d'exercer *in loco* avec l'aide de sa famille, apprend aux soubrettes goubervilliennes les coupes les plus laborieuses: «Thomas fist ung mestier pour apprendre à Michelle de céans à fère la neuffille platte et ronde pour les chemises» (26 février 1562). Parfois, si l'ouvrage requiert un outillage spécifique, le Sire amène les matières premières aux ateliers des environs, ou encore achète (d'habitude par personne interposée) les produits finis dans les boutiques de Valognes ou de Cherbourg (c'est le cas surtout des chaussures). Pour les objets de luxe, qu'il réserve pour lui-même ou pour Symonnet, il s'adresse à Thomas Quatorze, un détaillant parisien qui colporte en province ses articles en provenance de la Capitale, de Rouen et même d'Angleterre et qui, en échange de ses marchandises, reçoit de Gouberville la laine de ses moutons⁸. Les commerces n'ont pas toujours lieu si aisément: certains artisans ne sont pas suffisamment habiles (comme ce cordonnier qui, le 6 mai 1562, met «le fèble du cuyr en bas, et le fort en hault et la chayr par dehors»), ni les marchands honnêtes (comme ce drapier qui, le 16 mai 1561, le «vouloyt, tromper sur la mesure, et fut led. veloux mesuré plus de six fois»). Le Sire, qui partout a les yeux du maître, ne se fait pas avoir et obtient en toute occasion gain de cause. D'autre part, tout débonnaire qu'il est, il a de son côté et le titre et l'office, dont il a appris à se servir au besoin, avec les rustres de préférence.

De gré ou de force, nous l'avons vu, une sociabilité du vêtement existe, dont le *Journal* nous informe à maintes reprises et à plus d'un titre. Voyons-en quelques exemples. Si le Sire a l'habitude d'offrir des viandes aux belles et aux puissants de la région, plus rarement il fait cadeau «de bourses, de

7 Signalons que le Sire, toujours soucieux de son argent, y produit aussi de l'encre, de la cire, du parfum et de la poudre à feu.

8 Les rapports entre eux sont excellents, si bien que Gouberville envoie son demi-frère Jacques «à Paris pour apprendre mestier chez Thomas Quatorze» (20 août 1555).

gans» (1^{er} septembre 1557). C'est là une dynamique du don qui cache parfois des démarches corruptrices: c'est le cas des «troys flascons couvertz de cuyr et une payre de sterses accoustrés de cuyr doré» qu'il fait remettre au sieur viconte (11 mai 1559), ou de la «cottepointe de camelot de soie jaulne que Le Pescheur de Cabessons envoyet à Hurtebye fort bien faicte à las damours» (28 novembre 1557). S'il donne, il ne manque pas de recevoir, encore que parfois l'offre se fasse à ses frais. C'est ce qu'il advient, au grand dam du Sire, pour le «feultre d'Espengne» que Marie de la Fontaine lui fait remettre, «lequel avait coulté, comme elle me dist, xxxv s. et n'en valloyt pas xxv s. Je baillé les xxxv s. [...] qu'elle m'escripvoyt que je les lui prestasse» (17 octobre 1561). Le vêtement peut aussi être, à l'occasion, matière d'emprunt, à des fins ludiques ou sanitaires: c'est le cas d'«ung bonnet et ung soye veloux que j'avoye hier presté au capitaine du Teil pour jouer à leur messe de my nuict» (25 décembre 1552) ou bien d'«une peau d'agneau corrayé» qu'il confie à la mère d'un malade «pour mettre contre son estomac» (20 juin 1556). À une époque et dans un contexte où les marchandises coûtent cher et sont donc faites pour durer, les pièces d'habillement entrent naturellement dans les patrimoines. En plus du susmentionné héritage de l'oncle de Russy que ses neveux, Gilles et François, se partagent non sans aigreur jusqu'au dernier bout d'étoffe, nous rappellerons les legs vestimentaires que Gouberville fait en 1545 à l'endroit de ses sœurs⁹ et en 78 au bénéfice de ses trois bâtardes¹⁰. Des vêtements reçus, mais aussi perdus, qui tantôt se retrouvent, tantôt non: une «jaquette» pour Lebrisés (25 mai 1560), une mallette pour Cantepye (11 mai 1560), mille fois, pour le Sire, son mouchoir à monnaie. Ce dernier excite aussi la convoitise d'un coupe-bourse qui «en passant par le marché, dedans la presse, [...] [lui] desroba [s]on mouchoyer» en souvenir de Blois (8 février 1555). Là, c'est un vol par synecdoque; ailleurs, c'est le contentant – en l'occurrence «un drap de lit» (28 février 1557) – qui induit en tentation une souillon du Mesnil¹¹.

9 «Je donne à Tassyne de Gouberville ma seur [...] toutes mes bagues d'or et pierreries avecques dix aunes de satin noir et deux aunes et un cart descarlate qui son chiens dedans ung coffre affin et pour ayder a la pourvoir en mariage. Item je donne a ma seur Regnée espouse de monseign' de S' Nazair la bouette de ma mere deffuncte gerye comme elle est de present avecques un mantyau et une cotte le tout descarlate» (Gouberville 1892: 879-880).

10 «Je donne à Tassine et Jacqueline, mes filles naturelles, [...] à chacune un lit garny de plumes avec le traversain et oreillers garny de plumes, à chacune une serge de tapisserie, une courtine de linge avec la frange et rideaux et tout ce qui appartient à ladite courtine [...]. Item je leur donne à cacune deux robes, de l'essence et façon de celles que je donnes à Loyse, leur sœur, femme de Jean Noyon de Maulpertuis, de bon et suffisant drap, comme sont celles de ladicte Loyse, le tout pour les pourveoir en mariage. Et au cas mes héritiers ne les voudroient nourrir entretenir, de vestir et chausser comme elles sont de présent, je veulx que mondict héritier ou héritiers leur baillent la somme de lxx escus sol à chacune pour les ayder à les nourrir et entretenir, en attendant leur mariage» (cité dans Robillard 1892: 95). Il faut aussi rappeler que, lors du partage de Russy, le Sire obtient que Thoumine et Ysabeau, filles naturelles du curé défunt, héritent les «accoustrements de feue Marguerite, leur mère» (2 mai 1561).

11 À signaler que, quelques années auparavant, cette même Guionne Cardon, belle-sœur

Volés, perdus, prêtés, hérités ou donnés en cadeau, les vêtements sont une présence discrète mais constante au Mesnil (encore que le châtelain ne semble pas s'en soucier beaucoup, ni ses parents, ni d'ailleurs ses serviteurs). Force est alors de reconnaître combien la vie quotidienne, les relations sociales et les activités productives qui s'y déroulent en commun, de l'angélus du matin à l'angélus du soir, sont ponctuées d'épisodes saisissants et de faits divers curieux voire piquants ayant trait au domaine de l'habillement. Quelque peu en vrac, nous en rappellerons certains: «une couverture de lit» est employée pour la récolte des pommes à cidre (9 novembre 1557); de nombreuses le sont pour cacher les «moummons» portés ça et là les jours de fête; «ung masque de diable» est façonnée de chutes d'étoffe pour «jouer je ne sçay quelle follye» (7 août 1560); c'est d'un «accoustrement de matelot» dont le Sire s'affuble en ville pour ne pas être reconnu (13 octobre 1553); des pauvres accourus aux obsèques du trésorier Laguette, «douze seullement [furent] revestuz» (10 décembre 1556), et bien davantage bâtonnés, par l'héritier désigné; un autre mendiant laisse généreusement sur le banc d'église où le Sire s'assoit «ung cent de pouls [...] qu'en [s]on logis Labarre, procureur, et Cantepye heurent osté» de sa robe (18 avril 1556); moins gentille, la chienne de Jean Paris «[l]e mordit» à la jambe en lui rompant «[s]a chausse» (6 novembre 1556); une autre fois, c'est en jouant à la «choulle» qu'il déchire «[s]a chausse avecques la doubleure d'icelle, dempuy le genoul jusques emmy la cuysses» (17 janvier 1556). Pour ce qui est des filles, comment oublier cette prétendue parente de La Bottée (que celle-ci conduit au château pour se faire pardonner une absence injustifiée), arrivant le soir «vestue de rouge» (une couleur inhabituelle au Mesnil) «pour luy tenir compagnée» pendant le jour et sans doute durant la nuit au Sire qui, le lendemain, la renvoie chez elle avec «ii s. et une livre de lin» comme récompense (24-25 mars 1554); ou encore cette servante 'au grand cœur', si on en juge par sa poitrine, à qui une aune de toile ne suffit pas pour faire une robe «et pour ce que le drap estoyt estroyct il n'y peult avoyr des manches» (15 janvier 1560).

Mais arrêtons-là l'échantillonnage des occurrences de l'habillement dans l'existence paisible du manoir, pour dire en conclusion que cette matière, bien que racontée dans une prose sobre, monotone et d'ordinaire assommante, ne manque pas moins de donner, grâce à l'œil attentif, perspicace et profondément humain du Sire, un aperçu insolite – et d'autant plus précieux qu'il est unique en son genre – de la mode de la Renaissance aux marges extrêmes du domaine de la couronne. Aussi, en plus de se réjouir de la richesse de l'information que son *Journal* dispense de première main, saura-t-on gré à Gouberville d'avoir prodigué sans parcimonie de quoi réfuter (dans ce domaine ainsi que dans bien d'autres, la religion par exemple)

de la voleuse de draps, «avoyt osté quasi par force des bagues d'argent» des doigts de Lajoie (28 juillet 1555).

les croyances douteuses d'une certaine exégèse – hélas, oh combien répandue! – qui consent trop à la fabulation littéraire et qui est encore plus éprise de ses propres lubies. Si la vérité vous tient à cœur et que vous me faites confiance, lâchez donc sans regret Thélème et ses gandins évangéliques, pour le Mesnil-au-Val où les vicaires pliaient la laine. Vous ne descendrez du mythe que pour remonter à l'histoire, celle du vêtement en l'occurrence; et il n'est pas dit, loin s'en faut!, que l'une soit moins belle et moins passionnante que l'autre.

J'en veux pour preuve le récit journalier de ce féodal de province et de ses pauvres hôtes, lequel, malgré «l'absence de toute composition littéraire» (Foisil 2001: 15), est entré de plein droit dans l'histoire littéraire du XVI^e siècle et a accédé tout court au rang des Belles Lettres, pour le seul fait de suivre humblement en retrait la respiration de son temps, en s'accordant au plus près des battements de son cœur. Une réussite inopinée de l'écriture 'amodale' que cet humanisme en futaine qu'il me plaît de remettre, en cadeau pour Liana, à la mode du jour.

RÉFÉRENCES BIBLIOGRAPHIQUES

- Chaunu P., 2001, *Préface*, in M. Foisil, *Le Sire de Gouberville. Un gentilhomme normand au XVI^e siècle*, Paris, Flammarion, (1981): 9-14.
- Cordiner V., 2012, *Mani unte. La giustizia ai tempi di Gouberville*, Roma, Vecchiarelli.
- Deslandres Y., 1976, *Le costume, image de l'homme*, Paris, Michel.
- Du Fail N., 1875, *Contes et discours d'Eutrapel*, 2 t., D. Jouaust-C. Hippeau (eds.), Paris, Librairie des Bibliophiles.
- Foisil M., 2001, *Le Sire de Gouberville. Un gentilhomme normand au XVI^e siècle*, Paris, Flammarion, (1981).
- Gouberville G. de, 1892, *Le Journal du Sire de Gouberville (1549-1552)*, A. Tollemer-E. de Robillard de Beaurepaire (eds.), Caen, Delesques.
- , 1895, *Le Journal du Sire de Gouberville (1553-1562)*, A. de Blangy (ed.), Caen, Delesques.
- , 1993-1994, *Le Journal du Sire de Gouberville (1549-1562)*, 4 t., Bricquebosc, Des champs.
- Hamon Ph., 1999, *Gilles de Gouberville officier. Activités 'professionnelles' et relations sociales*, «Les Cahiers du Centre de Recherches Historiques» 23: 1-12, en ligne: <http://ccrh.revues.org/2222> (consultation: 24/05/2012).
- Huppert G., 1983, *Bourgeois et gentilshommes. La réussite sociale en France au XVI^e siècle*, trad. de l'américain par P. Braudel-A. Bonnet, Paris, Flammarion (ed. orig.: *Les bourgeois gentilshommes*, Chicago UP, 1977).
- Le Roy Ladurie E., 1972, *La Verdeur du bocage*, intr. à Tollemer A., 1972, *Un Sire de Gouberville gentilhomme campagnard au Cotentin de 1553 à 1562*, Paris / La Haye, Mouton: V-L.

- Luneau G., 1954, *La Vie d'un forestier au XVI^e siècle*, «Revue forestière française» 4: 263-267.
- Montaigne M. de, 2007, *Les Essais*, J. Balsamo-M. Magnien-C. Magnien-Simonin (eds.), Paris, Gallimard (Bibliothèque de la Pléiade).
- Rabelais F., 1994, *Œuvres complètes*, M. Huchon-F. Moreau (eds.), Paris, Gallimard (Bibliothèque de la Pléiade).
- Robillard de Beaurepaire E. de, 1892, *Étude sur la vie rurale en Normandie au XVI^e siècle*, in G. de Gouberville, 1892, *Le Journal du Sire de Gouberville (1549-1552)*, A. Tollemer-E. de Robillard de Beaurepaire (eds.), Caen, Delesques: 3-97.
- Tollemer A., ²1972, *Un Sire de Gouberville gentilhomme campagnard au Cotentin de 1553 à 1562*, Paris / La Haye, Mouton, (1872).

LE 'PIANELLE' DI TEODORA: IMITAZIONE E COMMENTO
NELL'ITALIA LIBERATA DAI GOTI DI GIAN GIORGIO TRISSINO

Silvia D'Amico
UNIVERSITÉ DE SAVOIE

Una delle più famose scene di seduzione dell'antichità, l'incontro di Zeus ed Era sul monte Ida narrato nel quattordicesimo canto dell'*Iliade*, comincia con un'accurata vestizione.

Preso la decisione di distogliere Zeus dalla guerra facendo ricorso alle sue lampanti grazie muliebri, prima di recarsi da Afrodite allo scopo di accaparrarsi il magico cinto fonte sicura di ammaliamento, la regina degli dei si chiude in camera sull'Olimpo. Abluzione, profumo, acconciatura, abito, sandali, gioielli: Omero consegna alla tradizione occidentale un piccolo manuale di seduzione in cui vestiti e accessori sono al centro della rappresentazione e dove ogni dettaglio concorre a formare l'immagine archetipica della bellezza irresistibile.

Tutto l'episodio della *Dios apatê*, l'inganno di Zeus, ha ispirato innumerevoli commenti e riscritture nel corso dei secoli. In questo articolo mi concentrerò unicamente sull'analisi del segmento narrativo della preparazione di Era nella prospettiva delle interpretazioni che ne sono state date durante il Rinascimento. In particolare, mi soffermerò su un esempio di riscrittura dell'episodio contenuto nell'*Italia liberata dai Goti* di Gian Giorgio Trissino. Per la sua peculiare e deliberata mancanza di prospettiva rispetto al modello omerico, l'imitazione dell'aristocratico vicentino che aspirava a rifondare l'epica italiana alla luce del paradigma greco può essere letta come una forma di scrittura prossima alla traduzione e al commento¹. Il mio intento è utilizzare la «poesia duplicata» del Trissino (Quondam 1980) come lente di ingrandimento per mettere a fuoco le associazioni che nel lettore del

1 Sulla sovrapposizione dei concetti di traduzione, imitazione e commento nel Cinquecento, si veda Bucchi (2011: 45-56 in particolare).

Cinquecento evocava la toilette della dea veneranda, la Potnia Era, principio femminile per eccellenza. Mi propongo infine di verificare se quanto viene evocato nell'interpretazione del passo omerico trova riscontro in qualche ritratto dell'epoca.

Prima di entrare nel merito dell'interpretazione rinascimentale degli accessori di Era, sarà utile introdurre l'episodio degli amori di Giustiniano e Teodora contenuto nell'*Italia liberata dai Goti* dal punto di vista della tecnica imitativa e del rapporto con il modello.

Amedeo Quondam ha fissato lucidamente in uno studio imprescindibile le ragioni «strutturali» dell'ineluttabile fallimento del tentativo provocatorio del Trissino di fondare un'epica altra, una «terza via» distinta dal modello ariostesco e da quello virgiliano. Lo studioso dimostra che quella che con felice definizione chiama l'imitazione a «scala 1:1» del Trissino, finisce per risultare una sorta di messa in scena della fatica della narrazione, pesante e artificiosa trasposizione dell'originale (108). La scrittura epica trissiniana si condanna a essere esercizio solitario perchè inevitabilmente priva di destinatario in anni in cui, nell'Europa del *Cortigiano*, si imponeva la teoria dell'imitazione come esercizio di «sprezzatura», disinvolta ispirazione che mai deve esporsi al rischio dell'eccesso che rischia di trascinare nella caricatura.

Nell'analisi del passo ispirato al canto XIV dell'*Iliade*, è facile trovare conferma di quanto intuito e dimostrato da Quondam. Si vede per esempio molto bene come l'imitazione a «scala 1:1» produce un effetto parodico involontario: senza distanza, con la macchina da presa sempre in primo piano, si assiste alla trasformazione del modello in «maschera dell'Originale» (*Ibidem*).

La preparazione tutta simbolica, mitica e ritualmente mistica di Era diventa nella trasposizione trissiniana il pomeridiano bagno supplementare di una regina che il lettore sa non essere più nel fiore degli anni. Pensando all'attempata Teodora, il dettaglio delle «coscie bianche» che, nel contrasto con le calze e con «i bei legami», «pareano avorio tra vermiglie rose» (Trissino 1729: t. 1, 27), più che offendere il decoro come fu denunciato dal Tasso², inducono un incontenibile effetto comico.

Lo stesso dicasi del connubio dei sovrani sull'erba: Trissino segue fedelmente lo schema dell'episodio omerico e narra dunque il momento in cui Giustiniano propone alla moglie l'espressione immediata del proprio impeto passionale; Teodora replica con la stessa reticenza di Era³:

2 Stefano Jossa riporta il giudizio del Tasso: «e per avventura il Trissino ancora avrebbe potuto tacere molte cose quando ci pone quasi davanti agli occhi l'amoroso diletto che prese l'imperator Giustiniano della moglie; ma egli volle imitare Omero, il quale finge che Giunone e Giove in cima del monte Ida fossero coperti da una nuvola: invenzione leggiadramente trasportata dal Tasso, ne l'*Amadigi*, quand'egli describe l'abbracciamento di Mirinda e di Alidoro, quasi volendosi accennare che l'altre cose denno essere ricoperte sotto le tenebre del silenzio, oltre tutte l'altre (Tasso 1964: 68)» (Jossa 2000: 15).

3 «E meditando inganni gli rispose Era augusta: / «Terribile Cronide, che parola hai detto? / Se tu ora brami abbandonarti all'amore / Sulle cime dell'Ida, e tutto è in piena luce, / Che sarà se qualcuno dei numi che vivono eterni / Ci vede dormire e andando in mezzo agli

Et ella stette; e sorridendo disse:
Signor mio dolce, or che volete fare,
Che se venisse alcuno in questo luogo
E ci vedesse, arei tanta vergogna,
Che più non arderei levar la fronte;
Entriamo ne le nostre usate stanze,
Chiudiamo gli usci, e sopra il vostro letto
Poniamsi; e fate poi quel, che vi piace. (t. I, 27-28)

Laddove però il sovrano dell'Olimpo suscitava una nuvola d'oro conferendo all'episodio i toni ierogamici dell'unione cosmica degli elementi cui hanno potuto ispirarsi i commentatori di ogni epoca⁴, nella reggia tutta terrena di Giustiniano, lo slancio al connubio dei maturi sovrani in luogo altro rispetto al talamo legittimo, induce una serie di spiegazioni di chiavi e cortili che prende otto versi, tanto inutili quanto involontariamente esilaranti:

L'Imperador rispose, Alma mia vita,
Non dubitate de la vista altrui,
Che qui non può venir persona umana,
Se non per la mia stanza, et io la chiusi
Come qui venni, et ho la chiave a canto;
E penso, che ancor voi chiudeste l'uscio,
Che vien in esso da le stanze vostre;
Perchè già mai non lo lasciate aperto.
E detto questo, subito abbracciolla. (t. I, 28)

Quanto poi alla partecipazione della natura all'evento amoroso, i toni passano implacabilmente dall'incanto del mito dell'affascinante digressione omerica – irruzione del mistero divino di eros nel cuore della guerra tra le schiere degli uomini – alle note dimesse della canzonetta popolare, di cui l'affaticata versificazione trissiniana non può condividere la leggerezza, indispensabile per stemperare l'inverosimiglianza delle situazioni:

Poi si colcar ne la minuta erbetta,
La quale allegra gli fioria d'intorno;

dei / Lo dica a tutti? Io non tornerei più nella tua casa, / Da questo letto levandomi: sarebbe odioso. / Ma se tu vuoi, e questo è caro al cuore, / Hai il talamo, che il figlio tuo costruì, / E questo, e solide porte ai pilastri adattò. / Andiamo a stenderci là, poi che il letto ti piace» (XIV, vv. 329-340, Omero 1990: 497).

4 Il più autorevole è Eraclito, di cui si possono leggere vari brani opportunamente selezionati in Philip Ford: «Cet air, Homère, un peu plus loin, le fait s'unir à l'éther. Voilà pourquoi Zeus se trouve sur la plus haute cime de la montagne [...]. À cet endroit se mêlent et se confondent l'air et l'éther. [...] De leur union et de leur mélange, le poète a décrit le résultat: la saison printanière» (2007: 60). Philip Ford utilizza l'edizione del filosofo greco delle Belles Lettres Héraclite (1989: 10-11, 13 39. 2-6, per il brano appena citato).

E gli arboscelli, e gli augelletti, e i pesci
 Tutti godean di sì soave amore.
 Come fur stati alquanto in quel diletto,
 Levorsi, e lieti risedero a l'ombra;
 E quindi essendo riposati alquanto,
 Tornaro insieme a l'onorate stanze. (*Ibidem*)

L'effetto parodico è imparabile perché al modello pedissequamente riprodotto non corrisponde una necessità intrinseca alla nuova situazione poetica. All'inizio dell'episodio, Omero riporta il ragionamento della macchinazione di Era e anche Trissino propone come *incipit* dell'episodio il ragionamento di Teodora. Era, però, ordisce un vero inganno contro Zeus che in quel momento le è «odiosus», nemico (di qui, del resto, tutta l'ambiguità della seduzione, elemento ricorrente e necessario in tutte le scene di genere nei poemi omerici)⁵. Teodora, invece, si propone solo di sedurre un marito già pronto a offrirle tutto l'aiuto possibile per permetterle di realizzare i suoi desideri. Il dispiegamento di energie intellettuali e 'afrodisiache' non può dunque che risultare posticcio.

Se non v'è dubbio, testo alla mano, che la fatica improba dell'imitazione del Trissino produca una scrittura non fruibile dal punto di vista del lettore (Quondam 1980: 108-109)⁶, non si è ancora considerato a fondo come «il sovraccarico di fedeltà» (108) possa invece costituire la chiave di lettura per accedere alle ricchissime potenzialità di commento che il testo rivela. In effetti si potrebbe considerare che l'imitazione «a scala 1:1» sia una forma di scrittura che si apparenta più alla traduzione-commento che alla scrittura creativa. Quello che rappresenta un presupposto di fallimento dal punto di vista narrativo, la trasposizione meccanica attaccata al modello, è quanto permette viceversa a questa forma di poesia di essere preziosa se interrogata dal punto di vista della ricezione omerica nel Rinascimento.

Se la fatica di ricontestualizzare tutti i dettagli dell'epopea di Omero si lascia dietro le tracce del percorso del regista (91) e ripercorrere queste tracce risulta frenante nell'atto della fruizione (non presenta nessuna 'grazia' per il lettore né cinquecentesco né successivo), come specchio della percezione di Omero il testo risulta invece interessantissimo, proprio perché ligio e accurato, a «scala 1:1». La 'maschera di cartapesta', con prevedibile effetto di anamorfosi, ci restituisce i tratti fisiognomici dell'imitatore molto di più che i connotati del modello.

Cosa rivela dunque questo testo a proposito della preparazione vestimentaria di una nobildonna del Rinascimento che vuole essere sicura di risultare seducente?

⁵ Penso alla scena d'amore tra Elena e Paride nel terzo canto dell'*Iliade* e agli amori di Ares e Afrodite nell'ottavo dell'*Odissea*.

⁶ Sergio Zatti si interroga sul senso di questa insistenza della tradizione critica fin dal Cinquecento sul carattere «illeggibile» dell'*Italia*, di cui «mai un'opera ebbe reputazione peggiore» (1996: 60). Dionisotti parla di opera «antipoetica», «per dispetto e sgarbo», «esempio unico piuttosto che raro nella compiacente letteratura nostra di quella e di altre età» (1980: 22).

Innanzitutto, Teodora procede, come Era, a rituali detersioni: le «diligate membra» vengono lavate «con acqua d'angelo e di mirto». Una volta «nette», la regina le unge «d'olio di Zederbeno, e d'altri odori» (Trissino 1729: t. I, 27)⁷.

In un articolo ricco di informazioni sugli abiti rinascimentali contenuto in un volume dedicato a una delle donne più attente al proprio guardaroba di tutti i tempi, Isabella d'Este, Chiara Zaffanella scrive: «Si usavano anche le acque profumate. [...] Queste acque odorose, non concentrate come i profumi, erano usate per lavarsi il viso, le mani e anche tutta la persona» (2001: 218).

In un manuale coevo, i *Notandissimi secreti dell'Arte profumatoria* di Giovanni Ventura Rosetti, pubblicato a Venezia nel 1555, troviamo conferma della diffusione di queste acque. Al f. 46, infatti, l'autore propone una ricetta per fare «Acqua de angoli finissima»; al f. 47v°: «Acqua de angoli» et «Acqua de angoli fina»; al f. 48: «Un'altra acqua d'angoli fina». Niente invece sull'olio di Zederbeno, mentre ci sono indicazioni per confezionare altri «ogli»⁸. Possiamo forse ipotizzare che l'olio di Zederbeno, che poi altro non è che olio di cedro⁹, fosse poco usato e che Trissino faccia ricorso a un elemento che nella percezione del lettore poteva suggerire una nota esotica in virtù della sua rarità.

Omero non descrive i vestiti di Era nel dettaglio, ma precisa che la veste è opera di Atena. Il vestito cioè viene presentato come risultato di una forza trascendente, la dea, che vi trasfonde il proprio potere¹⁰. Il poeta si concentra sugli «ornamenti», la fibbia d'oro e la cintura che permette una sorta di iperbole per amplificare l'idea del valore materiale.

E indosso vesti veste ambrosia, che Atena
Le lavorò e ripulì, vi mise molti ornamenti;
Con fibbie d'oro se l'affibbiò sopra il petto.
Cinse poi la cintura, bella di cento frange.

(XVI, vv. 178-181, Omero 1990: 487-489)

Il vestito sarà completato dal cinto di Afrodite, ulteriore e decisivo tocco divino (quindi in fondo astratto, perché certamente non realistico) all'insieme della vestizione. Trissino, invece, nell'esercizio della riscrittura, approfondisce la descrizione con generosi particolari:

7 Secondo l'interpretazione di Eraclito: «C'est la saison grasse et féconde, avec le parfum des fleurs, qu'Homère entend décrire par cette onction d'Héra se frottant d'huile. [...] Il ajoute qu'elle arrange ses cheveux en tresses [...] c'est la croissance de la végétation qu'il décrit ainsi à mots couverts» (Héraclite 1989: 39.2-6).

8 Per ulteriori dettagli sugli usi rinascimentali si veda il ricco catalogo Bardiès-Fronty-Bimbenet (2009: in particolare la parte sui cosmetici, con ricca e interessante bibliografia).

9 Ringrazio Mlle Caroline Sulzer per avermi suggerito questo significato partendo dal tedesco «Zeder» durante una «séance» del seminario di Master 1/2 «L'art de la Renaissance en France: questions d'iconographie et d'iconologie. Les visages d'Eros» (Univeristà di Paris-I, direttrice Luisa Capodiecì).

10 Questa idea ispirerà tutto il Rinascimento. Una bella interpretazione e messa a punto dell'immaginario esoterico legato ai vestiti e agli accessori in Luisa Capodiecì (2012).

Dapoi si pose una camicia bianca
 Lavorata di seta, e sopra quella
 Vesti la ricca sua sottana d'oro;
 Poscia le calce di rosato in gamba
 Si messe e le legò sopra il ginocchio
 Con bei legami, onde le coscie bianche
 Pareano avorio tra vermiglie rose.
 E d'indi tolse le pianelle in piedi,¹¹
 Ch'eran pur d'oro, e con riccami eletti. (Trissino 1729: t. 1, 27)

La camicia bianca lavorata di seta, la ricca sottana d'oro, le calze rosa con giarrettiere dello stesso colore, le pianelle ai piedi, sempre dorate: tutto quello che conosciamo dei vestiti rinascimentali conferma il realismo di questa descrizione. I colori dominanti sono il bianco e l'oro che, effettivamente, corrispondono non solo all'ideale di bellezza che si fissa nella tradizione fin da Omero, ma anche ai colori prevalentemente usati nei ritratti ufficiali del Rinascimento.

Nell'*Iliade*, Era si prende cura dei capelli: «e pettinate le chiome, / Intrecciò di sua mano le trecce lucenti, / Belle, ambrosie, che pendono giù dal capo immortale» (XVI, vv. 175-177, Omero 1990: 487). Trissino traspone il modello integrando, per così dire, la memoria di Petrarca: le chiome di Teodora sono «bionde», «ondose e vaghe»:

Dapoi si pettinò le bionde chiome,
 Ondose, e vaghe, e d'un odor le asperse,
 Che l'ambrosia parean del paradiso,
 Et in due belle trecce le ristinse. (Trissino 1729: t. 1, 27)

Al posto del velo omerico¹², Trissino opta per una cuffia d'oro intarsiata di gemme: «Sopra le quai [trecce] pose una cuffia d'oro, / Che da diverse gemme era dipinta» (*Ibidem*)¹³. La dea greca aveva bisogno solo di orecchini e sandali¹⁴, mentre la regina immaginata dal poeta rinascimentale sfoggia l'abito delle grandi occasioni:

Poi sopra la bellissima sottana
 Messe una robba di damasco bianco,¹⁵

¹¹ «Calzamento dei piedi, che non ha calcagno. Lat. crepida, sandalium» (*Vocabolario della Crusca* 1612: s.v. *pianella*). Cf. Bayer (2009: 227).

¹² «D'un velo coperse il capo la dea luminosa, nuovo e bello; ed era candido come un sole» (XVI, vv. 184-185, Omero 1990: 489).

¹³ «Tutta la persona, il capo, la fronte, il collo, i polsi, le dita, la vita, le vesti, persino i capelli, i guanti, le scarpe, la biancheria (la camicia) scintillavano d'oro e di preziosi» (Zaffanella 2001: 219).

¹⁴ «Nei lobi ben bucati infilò gli orecchini»; «Sotto i morbidi piedi legò i sandali belli» (XVI, vv. 182, 186, Omero 1990: 489).

¹⁵ Cf. Zingarelli: «damasco: [dal nome della capitale siriana, *Damasco*] s.m. Drappo di seta

*Tagliata a quadri, e i quadri eran congiunti
 Con grosse perle in bei nodetti d'oro;¹⁶
 In mezo ciascun quadro eran diamanti;¹⁷
 Tanto lucenti, che parean fiammelle
 Di foco, acceso in trasparente vetro. (Ibidem)*

Tutti i particolari concorrono a illustrare il fatto che Trissino vuole descrivere un abito importante, riservato per cerimonie particolari: la grande profusione d'oro, i gioielli incastonati nel tessuto, suggeriscono che il poeta doveva ispirarsi a un capolavoro tessile per la complessità della lavorazione, a un tessuto che solo pochi artigiani potevano realizzare.

Cercando di visualizzare il prezioso vestito, si può pensare a vari ritratti rinascimentali che, pur senza corrispondere perfettamente ai versi del poeta, rendono conto della coerenza del gusto e del fatto che Trissino nell'immaginare la preparazione di Teodora, aveva in mente le regine del suo tempo.

La mia attenzione si è appuntata sul famoso ritratto del Bronzino di Eleonora di Toledo conservato a Firenze¹⁸.

Si sa che Eleonora di Toledo fu attentissima alla moda e che portò a Firenze uno stile completamente nuovo e originale. Bronzino nei suoi ritratti dà ai vestiti un'importanza simbolica centrale: tessuti, gioielli, accessori hanno altrettanto significato dei tratti del volto e forse anche un significato maggiore, nella misura in cui il pittore può trasmettere attraverso gli oggetti informazioni esplicite e precise sul personaggio rappresentato.

Nel famoso ritratto degli Uffizi, Eleonora, «superbo exemplum della elegante femminilità rinascimentale» (Orsi-Landini 2005: 16), è rappresentata con un abito fastosissimo che mette il risalto il suo potere legato alla fertilità (aveva già quattro figli all'epoca) grazie al motivo arabescato che rappresenta una melagrana. Quello che interessa a noi in questa sede, è la coincidenza di alcuni dettagli di questo ritratto rispetto all'immaginario del Trissino. La cuffia d'oro tra il capelli e il ritmo della rete a rombi,

in un solo colore, lavorato solitamente a fiorami i quali risaltano sul fondo raso per contrasto di lucentezza», citato in Zaffanella (2001: 222, nota 19).

16 «in bei nodetti d'oro»: nell'articolo citato di Zaffanella viene ricordata una lettera di Beatrice d'Este a sua sorella Isabella nella quale chiede «se la S.V. ha facto quella fantasia del passo cum li 'vincij' i quali fu proposta par M. Nicolò da Correggio». Dice l'autrice: «Questa fantasia di nodi allacciati fu ideata dal cugino Niccolò da Correggio ed eseguita da Leonardo da Vinci. Lo stesso motivo è da ritrovare nel ritratto di Eleonora, figlia di Isabella, andata in sposa a Francesco della Rovere duca d'Urbino» (2001: 221). Alla nota 50 l'autrice specifica: «*Ritratto di giovane donna*, già attr. a Raffaello. Il dipinto è stato esposto alla mostra "L'opera ritrovata. Omaggio a Rodolfo Siviero", tenuta in Palazzo Vecchio nel 1984. [...] Il ritratto presunto di *Eleonora Gonzaga* (figlia di Isabella) è rimasto a Firenze, ha il numero 9935 dell'inventario 1890 (*inventario generale dei dipinti delle Gallerie Fiorentine*) e si trova attualmente nei Depositi della Galleria degli Uffizi».

17 I gioielli cuciti sull'abito erano un'abitudine costante (cf. Zaffanella 2001).

18 Cf. Brock (2002: 60-103); Natali (2010: 116 in particolare, con bibliografia sul ritratto).

per esempio, ricorrono anche nella veste di Teodora¹⁹. Anche il completo coordinato sottana-sopravveste, che Trissino descrive, è «uno dei cardini dello stile di Eleonora» (23).

CONCLUSIONI

In Omero il vestito viene dagli dei, indirizza e potenzia l'azione divina. Era indossa un vestito tessuto da Atena e si reca da Afrodite per procurarsi l'accessorio che le darà la certezza di sedurre Zeus. La seduzione in questo episodio archetipico dell'*Iliade* è associata all'esercizio del potere: la regina degli dei non seduce per fini erotici, ma per meglio esercitare il potere militare e politico tra le schiere degli uomini. Il vestito della sovrana dell'Olimpo, cui viene dato tanto rilievo, è presentato come il primo strumento di potere del femminile eterno.

Nel Rinascimento il vestito ha caratteristiche simili a quelle dei talismani: i ritratti dei potenti riproducono tutti i simboli del potere perché si credeva che vestiti e accessori potessero realmente canalizzare le forze cosmiche necessarie al raggiungimento di scopi precisi. Il vestito rinascimentale può essere studiato come insieme sofisticato di talismani e talismano esso stesso: tessuti, gioielli e accessori possono e devono sempre essere letti come strumenti magici oltre che estetici.

Trasponendo un episodio di seduzione che è in realtà una scena di esercizio del potere divino, Trissino lo adatta a un personaggio, Teodora, che si veste e si comporta come una regina del Rinascimento. Il suo vestito è quindi il corrispondente di uno di questi abiti dei ritratti ufficiali che sono esplicitamente proposti ai sudditi come simbolo del potere della donna rappresentata. Nel caso di Teodora il vestito riunisce tutti gli attributi dei ritratti ufficiali: la bellezza dei lineamenti, i tessuti ricercati, i colori luminosi e preziosi. L'imperatrice si prepara per sedurre il marito come se si vestisse per farsi ritrarre in una cerimonia ufficiale. Teodora infatti non indossa un vestito come quelli che possiamo osservare nei quadri che rappresentano le spose (per esempio gli abiti dei ritratti di Flora, emblemi per eccellenza della donna che si prepara per la notte nuziale, ricchi di simboli legati esclusivamente all'unione amorosa)²⁰, ma si presenta al cospetto del glorioso marito in abito di rappresentanza. In questo senso l'adattamento trissiniano è oltremodo fedele all'originale omerico nell'intento e nel significato: la tra-

19 «La rete d'oro coordinata alla 'scuffia' e decorata con perle – da cui si intravede il prezioso ricamo della camicia in oro e seta nera –, è una novità per Firenze così come gli orecchini» (Orsi-Landini 2005: 31, a proposito del ritratto di Eleonora conservato a Praga). La veste interamente disegnata a rombi fa pensare anche ad alcuni famosi ritratti di Caterina de' Medici. Questi elementi suggeriscono semplicemente che Trissino riunisce nella sua descrizione tutto quello che nell'immaginario veniva di fatto associato al prestigio della rappresentazione regale.

20 Si può pensare a numerosi quadri da Palma il Vecchio a Tiziano.

sposizione nel presente, proprio per via del tipo di imitazione («a scala 1:1»), offre amplificazioni e dettagli di quello che veniva considerato un abito di potere e conferma l'attualità cinquecentesca dell'eterno tema del legame tra potere femminile ed eros.

RIFERIMENTI BIBLIOGRAFICI

- Bardiès-Fronty I.-Bimbenet-Privat M. et al. (eds.), 2009, *Le Bain et le Miroir. Soins du corps et cosmétiques de l'Antiquité à la Renaissance*, Paris, Gallimard.
- Bayer A. (ed.), 2009, *Art and love in Renaissance Italy*, New Haven / London, The Metropolitan Museum of Art / Yale University Press.
- Brock M., 2002, *Bronzino*, Paris, Éditions du regard.
- Bucchi G., 2011, «Meraviglioso diletto». *La traduzione poetica del Cinquecento e le Metamorfosi d'Ovidio di Giovanni Andrea dell'Anguillara*, Pisa, ETS.
- Capodiecì L., 2012, *Les secrets d'une Gonzaga. Le pouvoir des étoiles dans le portrait de la Duchesse d'Urbino*, in P. Morel (ed.), *Le miroir et l'espace du prince dans l'art italien de la Renaissance*, Tours, PUFR: 1-20.
- Dionisotti C., 1980, L'«Italia» del Trissino, in N. Pozza (ed.), *Convegno di Studi su Giangiorgio Trissino*, Vicenza, Accademia Olimpica: 19-42.
- Ford P., 2007, *De Troie à Ithaque*, Genève, Droz.
- Héraclite, 1989, *Allégories d'Homère*, F. Buffière (ed.), Paris, Les Belles Lettres.
- Jossa S., 2000, *Ordine e causalità: ideologizzazione del poema e difficoltà del racconto tra Ariosto e Tasso*, «Filologia e critica» XXV.1: 3-39.
- Natali A., 2010, *I duchi e leucarestia. La cappella d'Eleonora di Toledo*, in C. Falciani-A. Natali (eds.), *Bronzino. Pittore e poeta alla corte de Medici*, Firenze, Mandragora: 101-111.
- Omero, 1990, *Iliade*, trad. dal greco di R. Calzecchi Onesti, Torino, Einaudi, (1950).
- Orsi-Landini R., 2005, *Lo stile di Eleonora*, in R. Orsi-Landini-B. Nicoli (eds.), *Moda a Firenze 1540-1580: lo stile di Eleonora di Toledo e la sua influenza*, Firenze, Pagliai Polistampa: 22-45.
- Quondam A., 1980, *La poesia duplicata. Imitazione e scrittura nell'esperienza del Trissino*, in N. Pozza (ed.), *Atti del Convegno di studi su Giangiorgio Trissino*, Vicenza, Accademia Olimpica: 67-109.
- Tasso T., 1964, *Discorsi dell'arte poetica*, in L. Poma (ed.), *Discorsi dell'arte poetica e del poema eroico*, Bari, Laterza.
- Trissino G.G., 1729, *Tutte le opere di Giovan Giorgio Trissino gentiluomo vicentino non più raccolte*, S. Maffei (ed.), Verona, Vallarsi.
- Vocabolario della Crusca*, 1612, Venezia, Alberti.
- Zaffanella C., 2001, *Isabella d'Este e la moda del suo tempo*, in D. Bini (ed.), *Isabella d'Este: la Primadonna del Rinascimento*, Modena, Il Bulino.
- Zatti S., 1996, *Lombra del Tasso. Epica e romanzo nel Cinquecento*, Milano, Mondadori.

MADDALENA / VANITAS. TRACCIA DI RICERCA

Daniela Dalla Valle

UNIVERSITÀ DEGLI STUDI DI TORINO

In queste poche pagine, mi proporrò di evocare un particolare passaggio dell'*iter* percorso – in campo letterario e pittorico – da un'immagine barocca, nel momento in cui il suo peso determinante è definito da alcune componenti 'esterne' all'immagine stessa, concernenti il suo abbigliamento, alcuni tratti isolati della sua figura, il contorno paesaggistico in cui essa s'inserisce, gli oggetti presenti accanto a lei, collegati e significativi del 'messaggio' che l'immagine stessa – proprio perchè presente e negata – intende trasmettere.

L'immagine a cui faccio allusione è quella della Maddalena, colta in un particolare atteggiamento del suo essere, collegato al tema della *vanitas*.

Numerosissime sono infatti le rappresentazioni della Maddalena, diffuse in secoli diversi e in diversi paesi. Basterà ricordare alcuni atti di convegni¹ o cataloghi di mostre², che saranno utili ad identificare la sovrabbondanza della tematica maddaleniana: dal motivo della 'mirrofora' – la Maddalena con il vaso degli unguenti – a quello della 'devota', spesso giacente sotto la Croce, o inserita nella Pietà; dal contrasto fra la Maddalena e sua sorella Marta all'evocazione della sua estasi, fino alla sua comunione / ascensione al Cielo. Il punto che qui c'interessa si collega in certo modo alla Maddalena devota, e cronologicamente si colloca tra il Cinquecento e il Seicento, nel momento in cui acquisisce una grande importanza, sia in letteratura che in pittura, la tematica della *vanitas*. È all'interno di questo tema che la Maddalena acquisisce una particolare significanza, un 'senso' particolare, su cui intendiamo soffermarci.

¹ Duperray (1989); Chocheyras (1990); Giraud (1996); Geoffroy-Montandon (1999). Ricordo inoltre il capitolo sulla Maddalena (cap. V: «Il tema di Maria Maddalena: una invenzione dispositiva») nel volume dedicato al poema epico francese (Bosco 1991).

² Mosco (1986).

Ricordiamo brevemente la presenza e la funzione della tematica della *vanitas*. Essa s'impone nella pittura e nella poesia, suggerendo la ripresa, la meditazione e la rappresentazione di un passaggio biblico tratto dall'*Ecclesiaste* (I, 2): «vanitas vanitatum, et omnia vanitas». La sua evocazione implica la riflessione sulla vanità del mondo, serve a suggerire il passaggio inevitabile della vita, afferma l'inutilità della fortuna ed esorta alla formulazione di un discorso persuasivo sulla scelta di altri valori – molto meno fuggitivi – di origine religiosa.

L'ideologia della *vanitas* è ritrovabile già nel Medio Evo, nell'Umanesimo, ma soprattutto nel Rinascimento e nel XVII secolo. È allora che alla dimensione religiosa, originaria e predominante, si unisce e si mescola una dimensione laica, collegata – fra l'altro – alla ripresa del neostocismo e alla rivalutazione del pensiero senecano. Ed è soprattutto nel Cinque e nel Seicento che questa *vanitas* s'impone come un'autentica 'moda', particolarmente suggestiva all'interno del senso acuto e stridente della volubilità, della metamorfosi, della trasformazione e dell'incostanza, che la spiritualità barocca suggerisce come traccia dominante (ricordiamo, se non altro, la proposta formulata da Jean Rousset, costruendo e presentando la sua antologia sulla 'poesia barocca': 1961) e che la pittura – dai Paesi Bassi fino al resto d'Europa – documenta abbondantemente³.

Uno dei tratti fondamentali, una componente particolarmente suggestiva all'interno di questa 'moda' della *vanitas*, è la descrizione / rappresentazione di un personaggio di Santo, a cui è facile accordare, come tratti caratteristici, alcuni elementi espliciti del tema che la *vanitas* intende suggerire. Fra questi Santi tipici della *vanitas* troviamo molto spesso San Gerolamo, talvolta San Francesco e, per quanto qui ci riguarda, Maria Maddalena. Oggi io mi soffermerò su quest'ultima, limitando il mio discorso all'analisi di un sonetto di Siméon-Guillaume de La Roque (1609, t. 2: 739), che Jean Rousset evocò nella sua *Anthologie de la poésie baroque française*:

Enfin la belle Dame orgueilleuse et mondaine
Changea pour son salut et d'amant et d'amours,
Ses beaux palais dorez aux sauvages séjours,
Sa faute au repentir, son repos à la peine,

Son miroir en un livre, et ses yeux en fontaine,
Ses folastres propos en funèbres discours,
Changeant mesme d'habits en regrettant ses jours
Jadis mal employez à chose errante et vaine.

Puis ayant en horreur sa vie et sa beauté,
Mesprise le plaisir, l'aise et la vanité,
Les attraites de ses yeux, l'or de sa tresse blonde.

3 Cf. Tapié (1990). Ricordo ancora Spica (2005).

Ô bienheureux exemple! ô sujet glorieux!
 Qui nous montre icy bas que pour gagner les Cieux
 Il faut avant la mort abandonner le monde.

(Siméon-Guillaume de La Roque,
 in Rousset 1961: t. 2, 26)

In questo caso è evidente che la vera ‘immagine’ della Maddalena è del tutto estranea, assente dal testo stesso. Persino il nome di Maddalena manca nel sonetto e manca anche nel titolo e nel gruppo di poesie in cui esso è inserito (*Œuvres chrestiennes*). L’evocazione nel primo verso della «belle Dame orgueilleuse et mondaine» serve soltanto come oggetto di variazione, di trasformazione; l’«orgueil» e il «monde», suggeriti come caratteristici della «Dame», vengono subito rinnegati grazie al «changea» che inizia il secondo verso; e poi tutto il sonetto funziona sulla base del contrasto – voluto e suggerito – fra il prima e il poi, fino all’ultima terzina, dove la ‘métamorphose’ evocata formalizza il discorso persuasivo avviato fin dall’inizio: per conquistare il Cielo, bisogna ‘in vita’ rinunciare al mondo.

Verifichiamo come e cosa cambia, in questo caso, per poter definire e proporre la Maddalena come ‘esempio’. Cambia in primo luogo la scelta affettiva: l’«amant» e gli «amours» devono diventare diversi – ed è facile ricordare la tematica dell’amore di Maddalena per Cristo (De Reyff 1989), le pitture esplicitanti la sua ‘estasi’ come amore (per esempio, *L’estasi della Maddalena* di Simon Vouet)⁴; poi – mescolando a evocazioni astratte altre più concretamente evidenti – sono citati gli ambienti frequentati, i «palais dorez» a cui si sostituiscono i «sauvages séjours», la «faute» in cui la prima Maddalena cadeva, con il «repentir», il «repos» a cui voluttuosamente si abbandonava, con la «peine» che ora ne deriva, il «miroir» in cui si contemplava con il «livre» su cui ora medita, la luce dei suoi occhi con lo sgorgare delle lacrime, il linguaggio «folastre» con dei discorsi «funèbres». E poi cambiano («changeant») gli abiti, espressione di una concezione della vita «errante et vaine»; ora la vita stessa, la bellezza, il piacere, «l’aise et la vanité» diventano causa di rimorso, di orrore, e – breve e rapida visione di pochi tratti dell’immagine – gli «attraits» dei suoi occhi, l’oro dei suoi capelli vengono rinnegati.

Sulla base di questa impostazione, che scivola da una visione all’altra, da un oggetto a uno diverso, da un tratto dell’abbigliamento o del corpo che viene rinnegato e svalutato, è impossibile fissare un’immagine precisa della Maddalena. L’elemento che questo sonetto propone è un ondeggiare d’immagini diverse, in cui la ‘bellezza’ iniziale serve soltanto ad essere negata, per poter fornire il ‘discours’ conclusivo, e suggerire il «bienheureux exemple», il «sujet glorieux» definiti nell’ultima terzina.

Fra gli elementi – concreti o astratti – suggeriti come oggetto da rifiutare o da assumere e proporre, in questo sonetto assistiamo all’assenza di uno,

4 Besançon, Musée des Beaux-Arts (Mosco 1986: 169).

che – salvo rare occasioni – è invece assolutamente determinante nelle evocazioni pittoriche della Maddalena / *vanitas*: si tratta del teschio⁵. Tuttavia, se vogliamo compensare quest'assenza, un teschio si ripropone, sempre in poesia, nel testo di Pierre de Saint-Louis (1668: 17-18; anch'esso rievocato nell'*Anthologie* di Jean Rousset):

Au pied d'un crucifix une teste de mort,
 Ou de morte plutôt, lui déclare son sort,
 Y voyant, sur son front, ces parole écrites,
 Qu'avec elle, lecteur, il faut que tu médites:
 «Dans les trous de mes yeux [...]».

(Pierre de Saint-Louis, in Rousset
 1961: t. 2, 144)

Passiamo ora a soffermarci sulle Maddalene pittoriche, e verifichiamo come vi si manifesta – in una serie di quadri – quel senso della *vanitas* che abbiamo appena ricordato in campo poetico. Potremmo ricordare una lunga serie delle Maddalene italiane (ci limitiamo a ricordare Mattia Preti e Artemisia Gentileschi) o fiamminghe (come quelle di Pieter C. Van Slingelandt e di Abraham Bloemaert), spagnole (quella di Jerónimo Jacinto Espinosa) o francesi (quelle di Guy François o di Philippe de Champaigne)⁶. In tutte queste Maddalene, la *vanitas* si concreta sempre con la presenza del teschio, spesso avvicinato al crocefisso; in molti casi il crocefisso si unisce al libro, presente come oggetto di meditazione e riflessione. Talvolta la Maddalena, con abiti da penitente, è inserita in un ambiente selvaggio (Philippe de Champaigne)⁷; il suo corpo ricorda alcune volte dei particolari evocati da La Roque: gli occhi sono rappresentati gonfi di pianto (Mattia Preti)⁸, i capelli sono tagliati (Gaspard de Crayer)⁹. Anzi, la situazione più rilevante per noi è proprio quella della Maddalena colta 'nell'atto di strapparsi le vanità', o 'di rinunciare alle vanità del mondo': gli stessi cataloghi ci mostrano – accanto al quadro di Crayer – quelli di Luca Giordano¹⁰, di Fabrizio Boschi¹¹, di Artemisia Gentileschi¹², di Charles Le Brun¹³. La vediamo mentre si taglia la «tresse blonde», o si strappa i gioielli («aise et vanité» della vita che abbandona); talvolta, l'eliminazione dei gioielli esprime il «mespris» per il corpo, tanto che assume la forma di una sorta di

5 Tutte le Maddalene presentate nella mostra *Les Vanités* sono accompagnate da un teschio (Tapié 1990: 136-165).

6 Sono tutte raffigurate nel catalogo della mostra *Les Vanités* (Tapié 1990), o nel settore *Vanitas* nel catalogo della mostra *La Maddalena tra sacro e profano* (Mosco 1986).

7 Rennes, Musée des Beaux-Arts (Tapié 1990: 161).

8 Aix-en-Provence, Musée Granet (Tapié 1990: 157).

9 Valenciennes, Musée des Beaux-Arts (Tapié 1990: 143).

10 Dunkerque, Musée des Beaux-Arts (Tapié 1990: 153).

11 Firenze, Depositi delle Gallerie (Mosco 1986: 160).

12 West Wycombe Park, collez. Dashwood (Mosco 1986: 155).

13 Paris, Musée du Louvre (Mosco 1986: 163).

cilicio (Boschi), cilicio per altro presente nella Maddalena di Elisabetta Sirani¹⁴. In questi quadri è evidente che il pittore ha volutamente esplicitato il ‘passaggio’ da un’immagine all’altra, però è stato costretto a concretare il passaggio stesso sull’immagine, che rimane ben presente, pittoricamente dominante.

Tuttavia, la pratica della pittura di *vanitas*, in particolare nel XVII secolo, suggerisce anche una diversa interpretazione della tematica, che ci è sembrata in certo modo analoga all’immagine ‘nascosta’ della Maddalena da cui siamo partiti a livello letterario. Molto presto, infatti, i pittori di quadri che si propongono di rappresentare ed esibire la *vanitas* mettono da parte il ‘personaggio’ inizialmente scelto come modello (S. Gerolamo, S. Francesco, Santa Maddalena...), e si limitano a proporre una serie di oggetti che, quando erano posti accanto al Santo, ne suggerivano l’interpretazione. Alcuni acquisiscono una particolare valenza: accanto al teschio (o ai teschi), si rappresentano bolle di sapone, clessidre, orologi, fiori, spesso insidiati da insetti, strumenti musicali, libri...; e nelle varie culture, nelle diverse pitture europee, usando questa pratica sintetica e allusiva, ci si propone di fornire al pubblico barocco lo stesso analogo senso ammaestrativo che forniva – ad esempio – Maria Maddalena.

È evidente che questi casi di *vanitas* non si propongono affatto di alludere al Santo di partenza; se prendiamo, ad esempio, la *Vanité* di Philippe de Champaigne¹⁵, in cui un fiore con la corolla inclinata e il senso del tempo inesorabile espresso dalla clessidra affiancano il teschio, non intendiamo dire che si tratta di una Maddalena spogliata della sua immagine (nè di un S. Girolamo o di qualche altro personaggio spersonalizzato): è soltanto la manifestazione dello stesso ‘senso’ di *vanitas*, espresso questa volta con oggetti e non con persone.

Tuttavia, questa abitudine pittorica mi è parsa significativa per la sua possibile ‘corrispondenza’ con l’assenza dell’immagine espressa nel sonetto di La Roque; è interessante, a mio avviso, che alcuni oggetti – abiti, gioielli, vettovaglie – acquisiscano una forte presenza significativa per suggerire la tematica della *vanitas*, oltre e al di là del personaggio – poetico e pittorico – a cui si è soliti attribuirli, e mi ha suggerito questa ipotesi di confronto fra due generi così diversi. Certamente il lavoro critico di analisi e di confronto dovrebbe essere molto più esteso, per acquisire un senso preciso e significativo. Questa è soltanto una ‘traccia’, per un’eventuale nuova ricerca.

RIFERIMENTI BIBLIOGRAFICI

Bosco G., 1991, *Tra mito e storia*, Alessandria, dell’Orso.

Chocheyras J. (ed.), 1990, *Visage de la Madeleine dans la littérature européenne. Actes de la Table Ronde*, oct. 1988, Grenoble, Université Stendhal.

14 Besançon, Musée des Beaux-Arts et d’Archéologie (Tapié 1990: 155).

15 Conservata a Le Mans, Musée de Tessé (Tapié 1990: 215).

- Duperray É. (ed.), 1989, *Marie Madeleine dans la mystique, les arts et les lettres. Actes du colloque international, Avignon 1988*, Paris, Beauchesne.
- Geoffroy M.-Montandon A. (eds.), 1999, *Marie Madeleine, figure mythique dans la littérature et les arts*, Clermont Ferrand, P.U. Blaise Pascal.
- Giraud Y. (ed.), 1996, *L'image de la Madeleine du XV^e au XIX^e siècle. Actes du Colloque de Fribourg, 1990*, Éditions Universitaires Fribourg Suisse.
- La Roque S.-G., 1609, *Les Œuvres du Sieur de la Roque*, Paris, Vve Claude de Monstr'œil.
- Mosco M. (ed.), 1986, *La Maddalena tra sacro e profano. Da Giotto a De Chirico (Catalogo della mostra di Firenze, 1986)*, Milano, Mondadori.
- De Reyff S., 1989, *Sainte amante de Dieu*, Fribourg, Éditions Universitaires.
- Rousset J. (ed.), 1961, *Anthologie de la poésie baroque française*, Paris, Colin.
- Saint-Louis P. de, 1668, *La Magdeleine au désert*, t. 2, Lyon, J. Grégoire.
- Spica A.É. (ed.), 2005, *Discours et enjeux de la Vanité*, «Littératures Classiques» 56.
- Tapié A. (ed.), 1990, *Les Vanités dans la peinture au XVII^e siècle. Catalogue de l'exposition de Caen (1990) et de Paris (1991)*, Paris, Musée du Petit Palais.

AINSY NE VAULT LE MONDE UNG BOUT DE FRINGE.
TISSUS, VÊTEMENTS, CHAUSSURES, EXPRESSION
D'UNE VALEUR MINIMALE EN MOYEN FRANÇAIS

Barbara Ferrari

UNIVERSITÀ DEGLI STUDI DI MILANO

Selon la définition donnée par Frankwalt Möhren dans son étude fondamentale sur le renforcement affectif de la négation, l'expression d'une valeur minimale «est constituée par une désignation d'un objet de faible valeur ou d'usage courant [...] utilisée comme comparant dans une comparaison implicite et renforcement de la négation» (1980: 11). La variété des substantifs employés dans la langue médiévale est «surprenante, sans pareille dans l'histoire ultérieure du français» (1). En effet, F. Möhren a pu réunir 423 expressions d'une valeur minimale couvrant différents domaines onomasiologiques; si les plus représentés sont la flore (*ne ... une pome, un pois, une feuille*), la faune (*ne ... un chien, une pie, une aloie*) et les monnaies (*ne ... un denier, un parisi, un besant* etc.), les désignations de vêtements, d'étoffes et d'objets de la vie quotidienne sont aussi nombreuses.

La productivité dans ce secteur de la langue semble diminuer significativement à partir de la seconde moitié du XIV^e siècle. D'après le répertoire cité, une soixantaine d'expressions seulement survivent en moyen français ou en français moderne (23)¹. Cependant, comme l'auteur même le rappelle, les sources qu'il a utilisées concernent principalement l'ancien français, et parmi les textes dépouillés (liste aux pages 6-7), une dizaine seulement sont postérieurs au milieu du XIV^e siècle.

Depuis la parution du répertoire de Möhren, la lexicographie du moyen français s'est enrichie de deux instruments fondamentaux: le *Dictionnaire*

1 Ces observations valent pour la langue littéraire; encore aujourd'hui l'argot et la langue familière sont riches en expressions de ce genre; cf. Möhren (1980: 24), et, pour l'argot, George (1970).

des locutions en moyen français de Giuseppe Di Stefano (1991; dorénavant *DiS*)² et le *Dictionnaire du moyen français* (2012, en ligne sur le site de l'*atilf*; dorénavant *DMF*). Les attestations réunies dans ces deux ouvrages montrent la vitalité de bon nombre de ces expressions encore dans la littérature de la fin du XIV^e et du XV^e siècles. Je ne présenterai ici que les résultats d'un sondage mené dans le domaine onomasiologique des tissus et des parties de l'habillement, en hommage aux intérêts de la dédicataire de ce volume³.

Dans la section «Vêtements, fourrures, accessoires, étoffes», F. Möhren énumère 55 unités (1980: 242-244); selon le linguiste (24), quatre mots seulement seraient encore attestés comme renforcement affectif en moyen français: *boton*, *fil*, *soler* (soulier), *mosfle* (moufle), auxquels notre dépouillement permet d'ajouter quelques autres désignations. Je vais analyser ce petit corpus en commençant par le domaine des **tissus**.

- La **biffe** est un «drap léger, d'un tissu peu serré, généralement rayé ou biffé en travers» (Zangger 1945: 19) considéré comme une étoffe de qualité inférieure. F. Möhren n'enregistre qu'un exemple de la première moitié du XIII^e siècle (1980: 61), mais deux citations du *DMF* montrent qu'au XV^e siècle ce mot était encore employé comme expression d'une valeur minimale: «Et je croy que noz consciences S'en trouveront si acquitees Que les reproches recitees Par vous, sire evesque Caÿphe, *Ne nous chargeront d'une biffe*» (*Le Mystère de la Résurrection: Angers (1456)*, P. Servet (ed.), 1993, Genève, Droz: t. 1, 508, vv. 10150-154)⁴; «Le laberinth, fait au filz de Paciphe Par Dedallus, n'a la rien comparable, Ses sens, ses ars ne sont la qu'une biffe» (Antitus, *La Satyre Megere*, in *Poésies*, M. Python (ed.), 1992, Genève, Droz: 5, vv. 18-20; ca 1500). Dans le premier cas une des gardes du sépulcre du Christ nie le bien-fondé des accusations de Caÿphe, qui considère faux leur témoignage sur la Résurrection. Dans le deuxième c'est l'ingéniosité de Dédale qui est dévalorisée, puisque le labyrinthe qu'il a construit ne peut rivaliser avec le chemin tortueux menant à la demeure de Mégère; du point de vue syntaxique, remarquons la tournure restrictive *ne ... que* – utilisée rarement selon Möhren (1980: 21) – établissant une équivalence entre la valeur minimale du comparant et du comparé.

- Pour **fil**, *DiS* et *DMF* citent le même exemple relevé par Möhren, où l'affectivité de l'expression est renforcée par l'adjonction de l'adjectif *petit* et du complément déterminatif: «Il n'a mie .III. jours qu'en mon dormant songoie C'un aigle m'assaloit et je me défendoie; Mais trestoute ma force ne gent que je menoie *Ne pot a moi valoir .I. petit fil de soie*» (Cuvelier,

2 Une édition allégée de l'apparat des exemples, mais enrichie des résultats de nouveaux dépouillements, a paru en 1992 (Di Stefano-Bidler 1992).

3 Les répertoires de locutions de Hassell (1982) et Enckell (2000) ont aussi été dépouillés, mais sans résultats pour le domaine objet de cette étude.

4 À des rares exceptions près, j'ai utilisé les éditions auxquelles renvoient les dictionnaires dépouillés. Dans tous les cas j'ai vérifié les citations en élargissant souvent les contextes.

Chronique de Bertrand du Guesclin, E. Charrière (ed.), 1839, Paris, F. Didot: t. 2, 150, vv. 17705-708; ca 1380-1385).

- **Estain** indique une «laine longue déagée par le peignage (entrant dans un tissu en qualité de chaîne ou de trame)» (*DMF*, s.v. *étain*). Les deux citations du *DMF* où *estain* figure comme renforcement affectif de la négation viennent de deux chansons de geste du milieu du XIV^e siècle. Dans *Bauduin de Sebourc* (ca 1350), le vassal félon Gauffroi offre sa protection à la reine (qu'il convoite) après lui avoir annoncé la mort de son époux, le roi Ernoul: «Car je vous garderai et m'arés si prochain, Qu'il n'a en tout le mont roy, conte, chastelain, *Que s'il vous mesfaisoit une livre d'estain*; Que tantost ne l'amende, s'a moi en faitez clain» (*Li Romans de Bauduin de Sebourc III^e roy de Jhéruusalem*, L.N. Boca (ed.), 1841, Valenciennes, Henry: t. 1, 25, vv. 859-862; ex. enregistré aussi par Möhren 1980: 116). Dans *Florent et Octavien* (ca 1356) le contexte est toujours celui des relations amoureuses; la belle sarrasine Esclarmonde adresse ses reproches à Octavien, qui, la croyant morte, vient d'épouser une autre femme: «De moy ne tenés compte ne que d'un **peu d'estain**, Bien appert que m'avés du tout mis en desdain» (*Florent et Octavien, chanson de geste du XIV^e siècle (Première et deuxième parties)*, N. Laborderie (ed.), 1991, Paris, Champion: t. 1, 373, vv. 11684-685). Dans les deux cas la valeur minimale du comparant est accentuée par l'indication d'une petite quantité (*une livre de, un peu de*); mais les deux expressions sont aussi intéressantes du point de vue syntaxique, puisqu'elles ne présentent pas la structure-type «X (le comparé) ne vaut O (le comparant, soit l'expression d'une valeur minimale)» (Möhren 1980: 18). Dans la première le comparant est employé dans une phrase formellement positive – en l'occurrence, une hypothétique –, construction peu fréquente comme le signale Möhren (21-22); dans la deuxième on relèvera le tour comparatif *ne ... ne que* marquant une analogie négative, tournure rare elle-aussi (21), surtout en moyen français (cf. l'*Introduction* de l'éd. Laborderie 1991: XXXVIII).

- **Fringe** (frange) est absent du répertoire de Frankwalt Möhren. Ce terme peut désigner tant le bord d'une tapisserie que d'un vêtement; mais une frange n'est pas nécessairement un objet de faible valeur, car elle peut contenir des matériaux précieux: fils d'or, d'argent, de soie. Dans les deux exemples cités par le *DMF*, à mon avis, c'est plutôt le sens de 'partie finale' et donc 'marginale' qui transmet l'idée d'une valeur minimale. L'une et l'autre attestations sont tirées des *Faictz et Dictz* de Jean Molinet (1467-1506) et se situent dans des réflexions à portée moralisante; dans le poème *Les eages du monde*, il est question du pouvoir terrien des empereurs de Rome qui ne vaut rien devant la mort: «Mais mort vilaine ung et aultre rabat; C'est ung ebat que de veoir tel sabat, Tel s'en combat qui n'en a **fringe**: C'est beau jeu que de chat et singe» (Jean Molinet, *Faictz et Dictz*, N. Dupire (ed.), 1937, Paris, S.A.T.F.: t. 2, 594, vv. 165-168); dans

Le débat du poisson et de la chair, ce n'est pas toujours le grand poisson qui dévore le petit: «Il n'est si fin qui n'aist ung tour de pine; Le seigneur est mengiet de l'officier Et l'officier de le gouge fort fine; La gouge trouve ung paillard qui l'affine, Le gros paillard des poux se voit rongier Et les gros poux du lait [= laid] singe mengier: Ainsy *ne vault le monde ung bout de fringe*» (639, vv. 71-77). Dans cette dernière expression, une partie seulement du comparant est prise en compte (*ung bout de*), selon un procédé qui permet d'augmenter la dépréciation du comparé (Möhren 1980: 15).

Les mots rattachés au champ sémantique de l'**habillement** employées en moyen français comme renforcement affectif de la négation représentent des vêtements très communs, faisant partie du vestiaire de base: *bouton*, *braie*, *coiffé*, *gant*, *jacques*, *mitaine*, *moufle*, *savate* et *soulier*.

Bouton⁵ et **gant**⁶ occupent respectivement la deuxième et la troisième position dans la liste des unités par ordre de fréquence du répertoire de Möhren, précédés seulement, mais de loin, par *denier* (252)⁷. En moyen français les exemples demeurent si nombreux qu'il est impossible de les prendre en considération ici: je ne peux donc que renvoyer aux dictionnaires⁸.

Pour deux autres mots, *moufle* et *soulier*, Frankwalt Möhren relève aussi quelques exemples en moyen français (167, 221).

- La **moufle**, selon Enlart, est un gant en forme de sac, dont le pouce seul est détaché (1916: 584); je signale l'une des rares attestations du répertoire de Möhren remontant au XVI^e siècle, qui en plus, à la différence des exemples cités jusqu'ici, est tirée d'un texte en prose, le XV^e chapitre de *Gargantua*, où Rabelais, en polémique avec la vieille culture, exprime son mépris pour la science des maîtres: «Car leur savoir n'estoit que besterie, et leur sapience *n'estoit que moufles*, abastardisant les bons et nobles esperitz, et corrompent toute fleur de jeunesse» (François Rabelais, *Œuvres complètes*, M. Huchon (ed.), 1994, Paris, Gallimard: t. 1, 44; t. 15, 1534). On observera que dans la même phrase Rabelais recourt deux fois au renforcement affectif de la négation en employant toujours la tournure restrictive *ne ... que* déjà remarquée plus haut (cf. *biffe*).

- À propos de **soulier**, une attestation supplémentaire est signalée par Roger Bellon dans *La Belle Hélène de Constantinople* en alexandrins

5 Tout comme dans le français moderne, *bouton* peut indiquer dans l'ancienne langue tant 'bourgeon' que 'attache'. Selon Frankwalt Möhren, « [d]ans presque tous les cas où *boton* exprime une valeur minimale, une distinction d'après ces deux définitions est impossible» (1980: 66).

6 *Gant* ne figure pas dans la liste des mots encore attestés comme renforcement affectif en moyen français (Möhren 1980: 24), mais à l'entrée correspondante du répertoire sont cités trois exemples de la seconde moitié du XIV^e siècle (141).

7 800 attestations pour *denier*, 278 pour *bouton*, 174 pour *gant* (je rappelle que les chiffres relevés par Möhren ne concernent que l'ancien français).

8 **bouton**: Möhren (1980: 73-74); *DiS* (107b-c); *DMF* (s.v. *bouton*); **gant**: Möhren (1980: 141-142); *DiS* (393c); *DMF* (s.v. *gant*). De nombreux exemples se trouvent aussi dans Bellon (1998).

(milieu du XIV^e siècle), texte richissime en formules de renforcement affectif de la négation (Bellon 1998: 114)⁹. Elle se situe dans un contexte de guerre où l'on ne peut que mépriser les menaces de l'ennemi: «Mandés a Maradin sans point de l'arester Que vous *ne les doubtés le monte d'un souller*» (*La Belle Hélène de Constantinople. Chanson de geste du XIV^e siècle*, Cl. Roussel (ed.), 1995, Genève, Droz: 652, vv. 13607-608). Ici le comparant est introduit par un complément nominal (*la monte de ...*) qui exprime explicitement ce que Möhren appelle le *tertium comparationis*, c'est-à-dire «la valeur, l'estime, l'importance, la quantité, etc.» (1980: 18); il s'agit d'une construction bien représentée dans le corpus qu'il a réuni, avec plusieurs variantes: *le pris de ...*, *la valeur de ...* etc., et surtout *vailant ...* (cf. ci-dessous, *coiffe*)¹⁰.

Quelques autres désignations de vêtements exprimant une valeur minimale n'ont été relevées par Möhren que dans des ouvrages antérieurs au milieu du XIV^e siècle, donc en dehors de notre tranche chronologique, mais DiS permet d'ajouter des exemples tirés de textes plus tardifs.

- **Coiffe** est employé au XII^e siècle dans le syntagme *coife de lin* (Möhren 1980: 92); DiS (181c) relève une expression de Christine de Pizan adressant à Eustache Deschamps (sous le pseudonyme de E. Mourel) une réflexion critique sur les mœurs de son temps: «Meismes voit on qu'en orgueil monte Maint de qui le scens petit monte Et qui *n'ont pas vaillant ma coiffe* Des fortunez biens [...]» (Christine de Pizan, *Une epistre a Eustache Mourel*, in *Œuvres poétiques*, M. Roy (ed.), 1891, Paris, S.A.T.F.: t. 2, 299-300, vv. 151-154; 1404). En plus de l'expression du *tertium comparationis* par le participe présent *vaillant*, on remarque ici la concrétisation de l'image grâce à l'emploi du possessif pour introduire le comparant (Möhren 1980: 15).

- Pour **savate** comme expression d'une faible valeur, Möhren n'enregistre qu'un exemple remontant à la première moitié du XIII^e siècle (1980: 76). DiS (790a) fournit une attestation en moyen français relevée dans *Le Livre de la Deablerie*, rédigé par Eloy d'Amerval en 1508; la mise en scène d'une conversation entre Lucifer et Satan, son représentant sur la terre, à propos du pouvoir du diable sur les hommes, permet aussi de tracer un tableau de la société française du temps: «[SATAN:] Tous ces beaulx escumeurs de mer, Qui *ne vallent pas deux savates*, Tous gallifres, toutes pirates, Et tous ces gentilz mailligos, Qui ne sont pas gens fort bigos Mais de tresfaulx gouvernement, Sont tous en mon commandement» (Eloy

9 Voir aussi Roussel (1998: 368-369).

10 L'exemple enregistré dans DiS 808a, tiré d'un récit de voyage du premier quart du XV^e siècle, ne rentre pas dans la typologie analysée par Möhren, puisqu'il s'agit d'une comparaison explicite (1980: 9), mais il vaut la peine de le citer pour la vivacité de l'image contenue dans la réponse du sultan Faradji au consul des Vénitiens: «de la puissance de vous, Venixians, ne encore le reste de toute la crestienté, *je ne la prise ne ne m'en chault autant comme d'une paire de souliers rompus*» (*Traité d'Emmanuel Piloti sur le passage en Terre Sainte (1420)*, P.-H. Dopp (ed.), 1958, Louvain / Paris, Nauwelaerts: 189).

d'Amerval, *Le Livre de la Deablerie*, R. Deschaux-B. Charrier (eds), 1991, Genève, Droz: 113, vv. 1472-1478). Du point de vue syntaxique, soulignons la présence du renforcement grammaticalisé *pas* à côté du renforcement affectif *deux savates* (due peut-être à des raisons métriques; cf. aussi *infra*: *braie* et *jacque*); le numéral qui précède le comparant est fréquemment utilisé comme expression d'un petit nombre indéfini (Möhren 1980: 17), mais son emploi semble ici plus motivé puisqu'il se réfère à une paire de chaussures.

Complètent ce petit recueil trois pièces d'habillement qui représentent une 'nouveau', puisqu'elles ne sont attestées comme expressions d'une valeur minimale qu'en moyen français.

- **Braie** désigne, selon la définition du *DMF*, un «caleçon collant, court ou long, porté par les hommes»; employé généralement au pluriel, ce mot figure comme renforcement affectif de la négation dans un célèbre ouvrage de Guillaume Alexis d'inspiration misogyne, mettant en garde les hommes contre les conséquences fâcheuses de l'amour (*DiS* 108b): «Telz estoient nez Bien fortunez Qui, quant tout y ont despendu, Sont sy au bas de quatre piez, Que tout leur bien, rentes et fiez, *Ne vault pas les brayes d'un pendu*» (Guillaume Alexis, *Le blason de faulces amours*, in *Œuvres poétiques*, A. Piaget-É. Picot (eds.), 1896, Paris, S.A.T.F.: t. I, 223, vv. 907-912; *ante* 1486). On retrouve la même expression dans le mystère de saint Christophe, du début du XVI^e siècle, mise dans la bouche d'un des bourreaux chargés du supplice: «Aide moi de la. *Tu ne vaultx*, Par noz dieux, *les brayes d'ung pendu!*» (Maistre Chevalet, *La vie de saint Christophe*, P. Servet (ed.), 2006, Genève, Droz: 870, vv. 16484-485; *ca* 1510-1514). L'adjonction au comparant d'un complément déterminatif (*d'ung pendu*) accentue la dévalorisation du comparé et renforce efficacement le caractère affectif de l'image.

- Selon le *Trésor de la Langue Française*, **jacque** est attesté pour la première fois (au pluriel) en 1364 (cf. *TLFi*, s.v. *jaque*); le *Manuel d'archéologie française*, en effet, le définit comme un «vêtement de dessus à buste ajusté d'abord très court, puis à jupe flottante porté du XIV^e au XVI^e siècle» (Enlart 1916: 574). C'est encore du *Livre de la Deablerie* d'Eloy d'Amerval, que *DiS* (446a) tire cet exemple: «*Je ne prise pas deux vieux jaques* La foy que les crestiens ont, Si les bonnes euvres ne font» (R. Deschaux-B. Charrier (eds.), 1991: 715, vv. 19642-644). Dans cette expression c'est l'adjonction de deux adjectifs, dont l'un péjoratif, qui rehausse l'affectivité de l'image, en diminuant ultérieurement la valeur du comparé (la foi sans les œuvres).

- D'après le *Manuel d'archéologie française* de Camille Enlart, la *moufle* et la *mitaine* représentent deux gants différents: le premier, comme on l'a vu, n'a de séparation que pour le pouce (1916: 584), le second serait «un gant qui ne couvre que la moitié ou le mitan de la main et laisse les doigts libres» (259). Cette même distinction se retrouve dans le *DMF* (s.v.

moufle et *mitaine*), tandis que pour Godefroy les deux termes semblent désigner un objet de même forme (cf. *mofle*, V: 354; *mitaine*, *Complément*, X: 159b «gant [...] fait avec une seule séparation pour le pouce»). De fait, aucun des exemples cités dans les dictionnaires ne permet de distinguer l'un de l'autre¹¹. Quelle que soit la forme qu'ils désignent, les deux mots sont employés en moyen français comme expression d'une valeur minimale (cf. *supra*). Les attestations de *mitaine* relevées par *DiS* (548a) et par le *DMF* viennent du même ouvrage, mais se situent dans deux contextes tout à fait différents. Dans un cas c'est la défense de la mère, à laquelle le fils rend souvent mal pour bien: «C'est l'amour, c'est la charité Que de la bonne mère avons! Et où elle a tant mérité, Blapheme à l'encontre rendons. Nous *ne valons une mitaine*» (Martin Le Franc, *Le Champion des Dames*, R. Deschaux (ed.), 1999, Paris, Champion: t. 2, 61-62, vv. 5645-5649; 1440-1442); dans l'autre il s'agit de l'assaut du protagoniste contre l'armée de Malebouche: «Il *ne doubtoit une mitaine* Le remanant de la bataille: La victoire lui est certaine, Il gaingnera comment qu'il aille» (t. 4, II, vv. 14789-792).

Cette petite enquête ne permet évidemment pas de formuler des conclusions générales; je crois cependant qu'elle a montré comment le goût pour les expressions affectives d'une valeur minimale reste vivant même à la fin du Moyen Âge. La prose se révèle sans aucun doute bien moins riche en ce genre d'expressions figurées, et il serait intéressant d'étudier, comme on l'a fait pour les proverbes¹², quel est le destin des renforcements affectifs de la négation dans les mises en proses des romans anciens et épopées en vers. Un autre élément à souligner, surtout à l'intérieur d'un si petit corpus, défini uniquement à partir d'un critère onomasiologique, c'est la variété des constructions syntaxiques employées et des procédés mis en œuvre pour renforcer l'aspect affectif des expressions.

Cette recherche ne s'est appuyée que sur les instruments lexicographiques; bien que, depuis quelques décennies déjà, l'édition de textes en moyen français soit en plein essor, un travail comparable à celui que Möhren a consacré à l'ancien français (à savoir le dépouillement direct d'un corpus élargi de textes) reste à faire. Pour commencer, on ne peut que souhaiter que des relèvements systématiques des expressions d'une valeur minimale trouvent finalement leur place dans les introductions ou dans les glossaires des éditions.

11 Le *DMF* ne cite que deux exemples pour l'acception «gant qui ne couvre que la moitié de la main»: «et si lui apprendray de mon mestier, car tailler sçay *mitaines* et moufles» (*Bérianus, roman en prose du XIV^e siècle*, R. Bossuat (ed.), 1931, Paris, S.A.T.F.: t. I, 84; c. 1350-1370); «six paires de *mitaines* de layne violées, prisé la paire 20 d.» (*Les Affaires de Jacques Cœur. Journal du procureur Dauvet. Procès-verbaux de séquestre et d'adjudication*, M. Mollat (ed.), 1952, Paris, S.E.V.P.E.N.: 93; 1453-1457). Le doublet qui figure dans le premier passage ne suffit pas à prouver qu'il s'agit de deux objets de forme différente. M. Gilles Roques, que je remercie, partage notre impression que le *DMF* (ainsi qu'Enlart, bien avant) projette sur le moyen français une distinction qui n'est que moderne.

12 Voir, par exemple, Colombo Timelli (1998; 2007).

RÉFÉRENCES BIBLIOGRAPHIQUES

DICTIONNAIRES ET RÉPERTOIRES

- DiS: Di Stefano G., 1991, *Dictionnaire des locutions en moyen français*, Montréal, Ceres.
- Di Stefano G.-Bidler R.M., 1992, *Toutes les herbes de la Saint-Jean. Les locutions en moyen français*, Montréal, Ceres.
- DMF: *Dictionnaire du moyen français*, 2012, en ligne: <http://www.atilf.fr/dmf>.
- Godefroy F., 1881-1893, *Dictionnaire de l'ancienne langue française et de tous ses dialectes du IX^e au XV^e siècle*, Paris, Champion; *Complément*, 1895-1902.
- Hassell J.W. Jr, 1982, *Middle French Proverbs, Sentences, and Proverbial Phrases*, Toronto, Pontifical Institute of Mediaeval Studies.
- Henckell P., 2000, «*La lune avec les dents*». *Le Dictionnaire des façons de parler du XVI^e siècle*, Paris, CNRS Éditions.
- Möhren F., 1980, *Le renforcement affectif de la négation par l'expression d'une valeur minimale en ancien français*, Tübingen, Niemeyer.
- TLFi: *Trésor de la Langue Française informatisé*, en ligne: <http://atils.atilf.fr>.

BIBLIOGRAPHIE SECONDAIRE

- Bellon R., 1998, *Le renforcement affectif de la négation par l'expression d'une valeur minimale dans «La Belle Hélène de Constantinople»*, in Ch. Brucker (ed.), *Mélanges de langue et de littérature françaises du Moyen Âge offerts à Pierre Demarolle*, Paris, H. Champion: 105-118.
- Colombo Timelli M., 1998, *De l'«Erec» de Chrétien de Troyes à la prose du XV^e siècle: le traitement des proverbes*, «*Le Moyen Français*» 42: 87-113.
- , 2007, *Le Perceval en prose de 1530: langage figuré et proverbes*, «*Le Moyen Français*» 60-61: 141-163.
- Enlart C., 1916, *Manuel d'archéologie française depuis les temps mérovingiens jusqu'à la Renaissance*, t. 3, *Le costume*, Paris, Picard.
- George K.E.M., 1970, *Formules de négation et de refus en français populaire et argotique*, «*Le Français Moderne*» 38: 307-314.
- Roussel Cl., 1998, *Conter de geste au XIV^e siècle. Inspiration folklorique et écriture épique dans «La Belle Hélène de Constantinople»*, Genève, Droz.
- Zangger K., 1945, *Contribution à la terminologie des tissus en ancien français, attestés dans des textes français, provençaux, italiens, espagnols, allemands et latins*, Zürich, Arts Graphiques Schüler.

VÊTEMENTS ET NUDITÉ DANS LA CORRESPONDANCE DE MARIE DE L'INCARNATION

Alessandra Ferraro
UNIVERSITÀ DEGLI STUDI DI UDINE

Témoignage d'un parcours biographique double, de mystique et de première missionnaire catholique au Canada, les textes de Marie de l'Incarnation peuvent être rangés en deux groupes, le premier incluant les «écrits spirituels», le second les «écrits historiques», selon la division établie par l'éditeur de son œuvre, Dom Albert Jamet (Marie de l'Incarnation 1929-39).

Nous ne nous arrêterons pas sur ses *Relations* et les documents intimes, rédigés à la demande de ses confesseurs et de ses directeurs spirituels, qui font état d'un colloque intime avec Dieu, vu qu'une place réduite est accordée ici à l'extériorité, et que les occurrences vestimentaires sont trop peu nombreuses pour devenir l'objet de cette analyse. Nous nous concentrerons, au contraire, sur l'abondante correspondance envoyée par l'Ursuline à de nombreux destinataires en France depuis le Canada. Malgré l'incomplétude du *corpus*, dont le nombre est estimé à plus de treize-mille lettres, les quelque trois-cent missives qu'on possède rendent compte de plus de trente ans d'histoire de la Nouvelle-France, depuis l'arrivée de Marie de l'Incarnation à Québec, en 1639, jusqu'à sa mort, en 1672. Elles s'adressent aux élites religieuses et politiques de l'époque, surtout féminines, ainsi qu'à ses proches, son fils principalement.

I. LA MISSION ET LA RENCONTRE AVEC L'AUTRE

Dans les premières missives, le but est 'publicitaire': la mission des Ursulines dépendait économiquement, en effet, des dons et des legs pro-

venant essentiellement de quelques dames pieuses de la noblesse et des supérieures des couvents français. Marie de l'Incarnation, Supérieure du couvent de Québec, se devait alors de décrire l'œuvre d'évangélisation des Ursulines, moins visible car elle se faisait à l'intérieur du cloître, pour justifier le financement de cette entreprise et pour demander de l'aide. Dans les deuxièmes lettres, l'auteure doit justifier devant son fils, devenu entretemps Bénédictin, son abandon maternel en jeune âge. Malgré la différence de ton et des sujets abordés dans les deux typologies de lettres, le récit de la rencontre avec les Sauvages est au centre de l'écriture. Car l'évangélisation et l'instruction des petites Amérindiennes était le but de la mission ursuline au Canada et ce dans un siècle où la figure du missionnaire, fortement liée au martyr, avait un rôle central puisqu'elle catalysait l'impulsion vers la sainteté caractérisant la spiritualité post-tridentine (Prosperi 1996).

Les nombreuses descriptions de la vie au couvent où cohabitaient jeunes Françaises et Néophytes amérindiennes, des cérémonies publiques et privées auxquelles participaient les Sauvages ainsi que les récits des missionnaires dans les terres éloignées, présentaient à un public européen avide de nouveautés la chronique de la rencontre avec l'altérité et constituaient un puissant moyen pour attirer des fonds sur la mission¹. Dans les lettres à son fils, Dom Claude Martin, le succès de l'évangélisation des jeunes Amérindiennes au couvent devait, de plus, le convaincre de la nécessité divine de l'abandon maternel, justifié alors par ce projet d'apostolat, primordial dans l'échelle de valeurs de l'époque.

Tout en sachant que ce double but, communicatif et apologétique, peut avoir altéré en partie la réalité, cette correspondance nous offre le récit au quotidien d'une rencontre avec l'altérité la plus radicale, qu'exprime, d'ailleurs, le terme «sauvage» utilisé alors pour désigner les Amérindiens.

2. VÊTEMENTS ET NUDITÉ EN NOUVELLE-FRANCE

2.1. LES «ROBES NOIRES». VALEUR SYMBOLIQUE DE L'HABIT MISSIONNAIRE

Nous nous proposons ici d'analyser dans les lettres de l'Ursuline les modalités de la représentation de cette rencontre à travers les occurrences ayant trait aux habits et à l'état contraire, la nudité.

Dans l'hagiographie rédigée par son fils, *La Vie de la vénérable Mère Marie de l'Incarnation: première supérieure des Ursulines de la Nouvelle France, tirée de ses lettres et de ses écrits* (1677), l'action d'habiller les Amérindiens, à laquelle s'était consacrée Marie de l'Incarnation dans son apostolat, répondait au double précepte catholique qui voit la nudité comme honteuse, puisqu'étro-

¹ Ces textes ont souvent été intégrés aux *Relations* des Jésuites (Zemon Davis 1995: 279; Ferraro 2013: 70).

tement liée au péché de la chair d'un côté et, de l'autre, comme un état de détresse, dû à la pauvreté, qu'il faut couvrir charitablement:

La nudité étant l'un des plus honteux effets du peché, elle croyait aussi qu'un des plus excellés actes de charité est de couvrir les nuds, ainsi que notre Seigneur l'ordonne dans l'Evangile. Aussi ne negligea-t-elle point cette espece de misericorde non plus que les autres. (Martin 1677: 627)

Dans l'une de ses dernières missives, envoyée par l'Ursuline avant sa mort, en 1669, à la Supérieure des Ursulines de Mons qui lui demande «d'apprendre quelques particularitez de [la] communauté» (Marie de l'Incarnation 1971: 852), Marie de l'Incarnation présente les résultats de la mission en Nouvelle-France comme une victoire sur la barbarie et sur le paganisme, l'un des effets de la présence des Français en Nouvelle-France étant celui d'avoir transformé des êtres incultes et féroces en hommes, puisqu'ils portent des vêtements. L'action des religieuses et des Jésuites a été efficace surtout avec les femmes, devenues timorées et pudiques:

Dans ces commencemens, nous estions entourés de Sauvages, les femmes et les hommes nuds jusqu'à la ceinture, excepté l'hiver qu'ils étoient couverts de peaux de bestes; la hantise des François les a fait couvrir, tant les uns que les autres, très modestement. Nous commençâmes par leurs filles et femmes, en leur donnant à entendre qu'il avoient chacun un ange que Dieu leur donnoit pour les garder des démons, et qu'ils s'enfuyroient d'elles si elles ne se couvroient modestement. Les Rds Pères Jésuites leur faisoient de longs sermons à ce sujet. (852)

Dans les lettres officielles, aux Jésuites de la mission ou bien aux Supérieures de grands couvents de la métropole, Marie, qui de cette entreprise de colonisation et d'évangélisation a été actrice et témoin, célèbre le succès. Le port d'habits européens, qui va de pair avec la pudeur, est présenté comme une marque des progrès de la Foi chez les Incroyants. Dans une lettre au père Barthélémy Vimont, Supérieur de la mission jésuite en Nouvelle-France, les vêtements sont évoqués comme un témoignage de l'adhésion au Christianisme de la part des pensionnaires amérindiennes et de leur abandon du paganisme:

Ces enfans ont de si grandes inclinations à la pureté, que si elles sortent pour se promener, elles fuient la rencontre des hommes, et sont si soigneuses de se couvrir avec une telle décence, que leur maintien s'éloigne bien des façons de faire des Sauvages. (146)

L'adoption d'habits européens à l'intérieur du cloître, tout comme l'acquisition de la langue et le changement de nom, équivaut à la conversion des Néophytes à la religion catholique.

Dans le contexte de la colonie l'habit permet aux missionnaires de se distinguer immédiatement, non seulement par rapport aux laïcs, mais également des Amérindiens, habillés uniquement de peaux en hiver et nus en été. Ces derniers avaient tellement été frappés par cette différence vestimentaire qu'ils définissaient les prêtres, par métonymie, les « robes noires ». Cette marque extérieure de la diversité et de la supériorité de la civilisation française charge le vêtement d'une valeur symbolique particulière, comme le montrent les récits des Jésuites rapportés dans la correspondance de Marie de l'Incarnation. Les Iroquois qui capturent les missionnaires les dénudent, comme dans le cas d'Isaac Jogues, l'un des Saints Martyrs Canadiens: «Après des bastonnades espouvantables qui le firent ressembler à un monstre qu'on laissa pour mort, après luy avoir coupé deux doigtz et bruslez et mordu les autres, on le promena nud de village en village, de théâtre en théâtre» (218). Ici la nudité du prêtre catholique équivaut à une désacralisation de sa personne; son corps, caché jusque-là par la robe noire, maintenant inerme, faible et blessé, est montré à tous les membres de la nation iroquoise. Dans un autre épisode rapporté par l'Ursuline, après avoir tué un Sulpicien, les «Barbares» s'habillent de sa tunique pour dérision, simulant le rite catholique des funérailles. La valeur symbolique de l'habit missionnaire aux yeux des Iroquois ressort avec toute son évidence dans le passage suivant:

Alors ces Barbares firent des huées extraordinaires pour marque de la joie qu'ils avoient d'avoir tué une robe noire. Un Renégat de leur troupe le dépouilla, et se revêtit de sa robe, et aiant mis une chemise par-dessus en forme de surplis, faisoit la procession au tour du corps, en dérision de ce qu'il avait vu faire sans l'Église aux obsèques des défunts. (667)

Dans les deux cas, l'habit a une valeur emblématique. Le dépouillement correspond à l'annulation symbolique d'un ennemi qui ne se sert pas d'armes et de violence, mais de moyens surnaturels, et dont l'habit marque une différence sacrée. C'est pour sa valeur symbolique, d'ailleurs, que des riches vêtements sont offerts en don par les Gouverneurs français lors de traités de paix avec les nations amérindiennes.

C'est cette valeur, donc, qui est mise en relief dans la correspondance de Marie de l'Incarnation quand elle rend compte des faits et gestes des Jésuites ou des Français de la colonie. Le récit des affrontements violents entre deux civilisations est toujours rapporté de l'extérieur à l'intérieur du cloître. Le ton est ici celui de l'épopée (Pioffet 1997), genre où deux systèmes de valeurs se heurtent dans un but apologetique. Des habits est retenue surtout la valeur

symbolique, représentée selon le système axiologique de l'époque qui opposait, comme on l'a vu, une nudité honteuse à des vêtements réparateurs et symboliquement emblématiques.

2.2 *HABILLER LES SAUVAGES*

Cependant, l'aventure de l'évangélisation ne se passe pas seulement sur le plan symbolique, puisqu'elle est étroitement dépendante des facteurs matériels, historiques, climatiques et géographiques. Il est utile de rappeler ici que le destin transocéanique de Marie de l'Incarnation ainsi que l'aventure des missions en Nouvelle-France sont strictement liés au système vestimentaire de l'époque qui prisait les fourrures². La traite des fourrures, achetées par les Français aux Amérindiens, constituait le principal enjeu économique de l'entreprise de la Compagnie des Cent-Associés à qui la Couronne de France avait accordé le monopole en échange de la protection des droits territoriaux des Français et de l'aide à l'Église catholique dans ses tentatives de convertir les Autochtones au Christianisme.

Marie de l'Incarnation n'est pas dupe des enjeux qui se cachent derrière l'entreprise missionnaire. En 1650, au moment où les Iroquois paraissent supérieurs aux forces françaises à tel point qu'on craint un siège du couvent, elle décrit à son fils la situation politique de la colonie, sachant qu'un état de guerre permanente avec les Iroquois serait nuisible au commerce et, par conséquent, fatal à la survie de la mission:

Mais si l'[Ennemy] poursuit ses conquêtes et ses victoires, il n'y a plus rien à faire ici pour les François: le commerce ne pourra pas s'y exercer; le commerce ne s'y exerçant plus il n'y viendra plus de navires; les navires n'y venant plus, toutes les choses nécessaires à la vie nous manqueront, comme les étoffes, le linge, la plus grande partie des vivres, comme les lards et les farines dont la garnison et les Maisons religieuses ne peuvent se passer. [...] Les Sauvages qui ne s'arrêtent ici que pour trafiquer, se dissiperont dans les bois, ainsi nous n'aurons plus que faire de Bulle n'y ayant plus rien à faire pour nous qui ne sommes ici que pour les attirer à la foy, et pour les gagner à Dieu. (Marie de l'Incarnation 1971: 398)

Marie de l'Incarnation, ancienne femme d'affaires à Tours et à plusieurs reprises supérieure dans son couvent, sait que le succès de l'entreprise d'évangélisation ne sera possible qu'au prix d'un effort économique considérable de la Couronne pour défendre et peupler le Pays. Quant aux Ursulines,

² Au XVI^e siècle, la mode des feutres à larges bords constitue un débouché important pour les peaux de castors.

elles ne pourront gagner à la foi les Amérindiennes que si elles reçoivent le moyens matériels pour le faire, des vivres et des étoffes avant tout. Le manque de tissus dans la colonie paraît l'inquiéter profondément puisque c'est ce genre de dons qu'elle requiert à ses destinataires en métropole en leur rappelant qu'en tant que Supérieure, elle a un chargement d'âmes et de corps:

Mais, ma Révérende mère, puisqu'en ce qui nous regarde, il nous est nécessaire pour exercer les fonctions de notre Institut de subvenir non seulement aux âmes, mais encore aux corps des filles que nous instruisons leur donnant le vivre et le vêtir, c'est ce qui me fait prendre la liberté, après vous avoir demandé le secours de vos prières de vous supplier encore de nous vouloir procurer quelques commoditez temporelles selon les occasions que vous pourrez en avoir. (398)

Comme l'atteste ce passage, la colonie en 1650 était encore complètement dépendante de la métropole pour l'habillement. Les étoffes et les vêtements sont nécessaires aux religieuses pour survivre dans un pays comme le Canada, mais ils sont surtout essentiels dans leur œuvre d'évangélisation «contrainte», à partir du cloître, pour y attirer des pensionnaires amérindiennes en leur permettant de se protéger du froid. En les invitant au couvent, en les nourrissant et en les habillant, les Ursulines réussissent ainsi à instruire des Amérindiennes, ce qui constitue la première obligation de l'ordre. Une interaction a lieu par l'offre de la nourriture et des vêtements, comme le témoigne Marie de l'Incarnation dans une lettre de remerciement à une dame française: «Nous avons reçu vos libéralités et celle de nos amis; nous en avons fait des robes à nos Sauvages qui en ont été ravis» (144).

Le besoin d'étoffes et de linges s'avère récurrent pour les religieuses dès leur première année à Québec, dépassant de loin toute prévision:

Nous avons apporté des habits pour deux; tout a été employé dès cette année, de sorte même que, n'ayant plus de quoi les [les Amérindiennes] vêtir, nous avons été obligées de leur donner une partie des notres. Tout le linge que Madame notre fondatrice nous avoit donné pour nos usages; et partie de celui que nos Mères de France nous avoient envoyé, a pareillement été consumé à les nettoyer et à les couvrir. (398)

Dès son arrivée au Canada en 1639, Marie de l'Incarnation, qui avait été mariée à un ouvrier de la soie, est chargée par le Gouverneur et par le Supérieur des Jésuites d'essayer de monter une industrie des tissus. Elle en-

voie donc à la supérieure des Ursulines de Tours «une certaine bave qui est comme du coton» (119) pour qu'elle essaie de la filer dans les nombreux ateliers de soyeux implantés alors dans sa ville natale. Ce projet ayant échoué, les lettres aux donateurs insistent sur l'état de nécessité absolue de tissus et sur l'importance d'en recevoir de France (156). Après quelques années de séjour à Québec, elle est en mesure de préciser le type d'étoffe qui leur est le plus utile:

C'est donc pour vous obéir que je prends la hardiesse de vous dire que [ce qui nous seroit le plus utile] c'est de l'étoffe forte rouge et grise avec des toiles d'un commun usage lesquelles sont très-rares et pourtant très-nécessaires en ce païs. (177)

L'importance capitale des tissus est attestée par le fait que, lorsque l'incendie éclate au couvent, l'Ursuline pense d'abord sauver des étoffes, au prix de sa vie; ce n'est qu'ensuite, en se ravisant, qu'elle réalise qu'il est plus important d'emporter les documents de la communauté:

Je voulus monter au dépost ou en nostre petit magasin pour jeter quelques étoffes par la fenêtre, me doutant bien que nos pauvres Mères se sauroient à demy nues. Le bon Dieu me voulant sauver la vie, m'osta cette pensée, me faisant souvenir des papiers de notre communauté, où je courus pour les sauver. (408)

Enfin, en 1668, lors de la prise en charge politique de la Nouvelle-France par la Monarchie française, les sœurs doivent participer au projet de francisation envisagé par Louis XIV en habillant leurs pensionnaires «à la Française», ce qui comporte des frais importants, selon les mots de l'Ursuline qui demande une aide en France dans ce but: «Nous sommes chargée des filles conformément à notre esprit [...]. Mais à présent il les faut toutes franciser et les vêtir d'habits à la Française, ce qui n'est pas une petite dépense» (821).

3. L'INTERMÉDIATION À TRAVERS LA COUTURE

Les tissus venant de France sont indispensables aux religieuses pour coudre des vêtements qu'elles donneront pour attirer des pensionnaires au couvent, *conditio sine qua non* leur tâche missionnaire deviendrait irréalisable. Cet expédient cependant ne réussit pas toujours. La première séminariste sauvage Marie Negabmat, par exemple, avant d'accepter les règles du couvent, «s'enfuit quatre jours après dans les bois aiant mis en pièces une robe que nous lui avons donnée» (95). De même, les beaux habits que lui donnent

les sœurs et leur affection ne retient pas Nicole Assepanse, de sept ans, qui retourne chez sa mère à laquelle elle s'adresse de la sorte: «Encore que je m'en veuille aller, ce n'est pas que je manque d'aucune chose, je mange tant que je veux, les Vierges me donnent de beaux habits et elles m'aiment beaucoup, mais je ne vous puis quitter» (96).

La lecture de la correspondance de l'Ursuline révèle les difficultés quotidiennes et les échecs des missionnaires qui voient disparaître au cours des guerres et des épidémies les êtres mêmes qui justifient leur présence apostolique au Canada. Attirés par la vie libre des bois, brisés par l'alcool, emportés par les maladies ou tués par les Iroquois, les Sauvages diminuent radicalement en nombre. Les femmes que les religieuses accueillent sont conduites au couvent par les Jésuites qui les sauvent ainsi du froid, de la faim, de la captivité ou de tout autre type de danger. Les séminaristes y entrent en bas âge, souvent orphelines. C'est envers ces femmes et ces enfants démunies que s'exerce la charité des religieuses: «Quand on nous les apporte elles sont nues comme un ver, et ils les faut laver depuis la tête jusqu'aux pieds, à cause de la graisse dont leurs parens les oignent par tout le corps» (97). Et un lien d'affection profond s'établit entre les unes et les autres, dont témoignent des micro-récits poignants intercalés dans les missives lors des séparations, dues au départ ou au décès des celles-ci, emportées par la maladie ou par la main des Iroquois. Nous en rapportons un qui se réfère à la mort par maladie au couvent d'une petite séminariste de six ans, accueillie puisqu'elle était l'orpheline d'un Huron converti au Catholicisme:

Depuis la mort de son père, quand on lui parloit de ses parens, elle disoit: «Je n'ai plus d'autres parens que les Filles Vierges habillées de noir, ce sont mes mères, mon père me l'a dit avant sa mort [...]». Elle tirait un si grand avantage de la créance qu'elle avoit que son père étoit au ciel, que quand elle avoit quelque petit différent avec ses compagnes, elle leur disoit par reproche: mon père est dans le Ciel, mais le vôtre n'y est pas. C'étaient là ses vengeances enfantines. Il faut avouer que la mort de cette innocente, quoique nous la croiions au Ciel, nous a touchées, comme aussi tous nos amis. (287)

La récurrence de termes se référant à l'univers familial tout au long de la correspondance atteste le type de lien qui s'établit entre les sœurs et les Amérindiens qu'elles côtoient. L'appellation récurrente d'«enfants» révèle l'idée que Marie de l'Incarnation a de ces êtres, femmes, hommes et enfants, à l'apparence si différents des Européens. Elle voit dans leur nature une ignorance et une naïveté qui n'attendent qu'à être corrigées: «Quant aux Sauvages sédentaires, ils sont dans la ferveur des premiers Chrétiens de

l'Église. Il ne se peut voir des âmes plus pures ni plus zélées pour observer la loi de Dieu. Je les admire quand je les voi soumis comme des enfans à ceux qui les instruisent» (119). Elle souligne le caractère naïf, doux et positif des Sauvages qui se rendent au couvent, tel que l'avait idéalisé le mythe du Bon Sauvage (Cocchiara 1948; Balmas 1984). Dans ses premières missives, Marie de l'Incarnation décrit à une religieuse de Tours l'émerveillement des Amérindiens face à la façon qu'ont les religieuses de s'habiller avec des coiffes et à leur habitude de vivre cloîtrées: «Ils me demandèrent pourquoi nous avions la tête enveloppée, et pourquoi on ne nous voioit que par des trous, c'est ainsi qu'ils appelloient notre grille» (Marie de l'Incarnation 1971: 108). La reproduction des expressions fautives par lesquelles les Sauvages décrivent les religieuses tend à souligner leur ignorance, vue comme un manque et, en même temps, elle accentue le caractère enfantin de leurs remarques. Le manque de civilisation, qui s'exprime à travers leur façon primitive de s'habiller, est alors présenté comme un élément positif, marque de leur naïveté, à opposer à la mode française, trop sophistiquée: «O ma chère sœur! Quel plaisir de se voir avec une grande troupe de femmes et de filles sauvages dont les pauvres habits qui ne sont qu'un bout de peau ou de vieille couverture, n'ont pas si bonne odeur que ceux des Dames de France» (*Ibidem*). L'attitude charitable des sœurs est par retour appréciée par les Amérindiens qui sont «ravis de ce que pour l'amour de leur nation nous avons quitté notre païs, et que pour une pure charité nous vestions et nourrissions leurs filles comme si elles nous eussent appartenu» (*Ibidem*).

Dans ses lettres les plus intimes, Marie évoque ce microcosme féminin à travers la description des habitudes et de la psychologie des pensionnaires et des Amérindiens qui se rendent au couvent. Le ton épique et la rhétorique soutenue du récit officiel de la mission de la Nouvelle-France dont Marie de l'Incarnation a été l'une des protagonistes et des témoins, cèdent ici la place à un style plus naturel et spontané, plus proche de l'oralité (Hatzfeld 1955; Timmermans 1993) qui s'accorde mieux à la description de la réalité ordinaire de la première cohabitation entre les jeunes françaises et les petites Amérindiennes de toutes nations sous la tutelle des sœurs. C'est dans ces missives que les filtres idéologiques, porteurs d'un système de valeurs dont Marie était pourtant nourrie, semblent moins à l'œuvre: elle veut moins convaincre ses proches de la grandeur de l'entreprise missionnaire que leur faire part de la singularité de son expérience. À la différence des textes officiels de la Nouvelle-France, elle n'évoque pas les multitudes anonymes de Sauvages convertis dont le nombre doit persuader l'interlocuteur du succès de l'action apostolique. On ne trouve non plus dans sa correspondance privée les descriptions détaillées des martyres exemplaires de quelques Néophytes comme preuves de la solidité de leur foi. Marie Negabmat, Nicole Assepanse, la petite orpheline de six ans et demi, tout aussi que les autres figures évoquées, fût-ce en quelques lignes, sont des personnages authen-

tiques qui s'expriment en style direct. Leurs paroles sont le principal témoignage de leur altérité et servent à leur conférer une personnalité propre qui les rend proches du destinataire.

Différemment de ses lettres aux notables et des *Relations* des Jésuites, ces microrécits spontanés, notés rapidement dans sa tâche incessante d'épistolière, témoignent de l'attention de Marie de l'Incarnation envers ces êtres, d'une écoute curieuse de leur différence et d'une attitude accueillante, modelée sur la relation maternelle (Ferraro 2005: 53-55).

Comme on l'a vu, les habitudes vestimentaires y sont moins évoquées dans le cadre d'un système binaire où l'habit européen est la marque d'une différence que doit gommer l'évangélisation. Le vêtement apparaît, au contraire, comme un instrument transitif indispensable pour accomplir l'œuvre d'apostolat. Sa fonction pratique, empirique, prime alors sur son rôle symbolique.

Mais surtout, dans ces missives personnelles les vêtements sont vus comme des moyens pour subvenir à la détresse et aux souffrances des Amérindiens qui vivent dans un contexte subpolaire. Marie de l'Incarnation ne demande pas à ses correspondants français des habits tout faits à la mode européenne, mais des tissus, des étoffes que les sœurs pourront ajuster selon les besoins des Amérindiens. C'est aussi grâce à cette œuvre d'intermédiation empirique dans laquelle des tissus français servent pour coudre des vêtements adaptés aux coutumes et aux goûts amérindiens que les deux systèmes de valeurs se sont interpénétrés et ils ont pu coexister à l'intérieur du couvent.

RÉFÉRENCES BIBLIOGRAPHIQUES

- Balmas E. (ed.), 1984, *Il buon selvaggio nella cultura francese del Settecento*, Bari, Schena.
- Campeau L.S.J. (ed.), 1967-2003, *Monumenta Novæ Franciæ*, 9 t., Rome / Québec, Les Presses de l'Université Laval / Monumenta Historica Societatis Iesu.
- Cocchiara G., 1948, *Il mito del buon selvaggio: introduzione alla storia delle teorie etnologiche*, Firenze, d'Anna.
- Gourdeau C., 1994, *Les délices de nos cœurs. Marie de l'Incarnation et ses pensionnaires amérindiennes*, Sillery, Célat / Septentrion.
- Ferraro A., 2005, *Le corps de l'Autre. Marie de l'Incarnation et les Sauvages*, in A. Ferraro (ed.) *Alterité et insularité. Relations croisées dans les cultures francophones*, Udine, Forum: 43-55.
- , 2013, «*Ce n'est pas seulement un langage de femme*»: la voix féminine étouffée de Marie de l'Incarnation, in S. Serafin (ed.), *Donne al caleidoscopio. La Riscrittura dell'identità femminile nei testi dell'emigrazione tra Italia, le Americhe e l'Australia, «Oltreoceano»* 7: 67-81.

- Freidel N., 2011, *Écriture de mission, mission de l'écriture: la «Correspondance» de Marie de l'Incarnation*, in G. Poirier-M.-C. Gomez-Géraud-F. Paré (eds.), *De l'Orient à la Huronie. Du récit de pèlerinage au texte missionnaire*, Québec, Presses de l'Université Laval: 185-198.
- Hatzfeld H., 1955, *Mística femenina clásica en España y Francia. Experiencia religiosa y aportación lingüística de Santa Teresa de Jesús y de la Venerable Marie de l'Incarnation*, in H. Hatzfeld, *Estudios Literarios Sobre Mística Española*, Madrid, Gredos: 210-242.
- Landy-Houillon I., 2001, *Marie de l'Incarnation et les Jésuites: une exception culturelle?*, in R. Brodeur (ed.), *Femme, mystique et missionnaire. Marie Guyart de l'Incarnation. Actes du colloque (Loretteville, 22-25 septembre 1999)*, Québec, Les Presses de l'Université Laval (Religions, cultures et sociétés): 69-97.
- Marie de l'Incarnation, 1929-1939, *Écrits spirituels et historiques*, 4 t., dom C. Jamet (ed.), Paris / Québec, Desclée / De Brouwer / L'Action sociale.
- , 1971, *Correspondance (1634-1677)*, dom G. Oury (ed.), Solesmes, Abbaye Saint-Pierre.
- Martin C., 1677, *La Vie de la venerable Mere Marie de l'Incarnation: premiere superieure des Ursulines de la Nouvelle France, tirée de ses lettres et de ses écrits*, Paris, Lotiüs Billaine.
- Ouellet R. (ed.), 1993, *Rhétorique et conquête missionnaire: le jésuite Paul Lejeune*, Sillery, Septentrion.
- Pellegrin N., 1987, *Vêtements de peau(x) et de plumes: la nudité des Indiens et la diversité du monde au XVI^e siècle*, in J. Céard-J.C. Margolin (eds.), *Voyager à la Renaissance (Actes du Colloque de Tours)*, Paris, Maisonneuve et Larose: 509-546.
- Pioffet M.C. (ed.), 1997, *La tentation de l'épopée dans les «Relations» des jésuites*, Sainte-Foy, Septentrion (Les nouveaux cahiers du CELAT, 18).
- Prosperi A., 1996, *Tribunali della coscienza. Inquisitori, confessori, missionari*, Torino, Einaudi.
- Thwaites R.G. (ed.), *The Jesuit relations and allied documents. The travels and explorations of the Jesuit Missionaries in New-France, 1610-1791. The original French, Latin, and Italian texts, with English translations and notes; illustrated by portraits, maps, and facsimiles*, 73 t., Burrows, Cleveland 1896-1901 (réimpression en 36 t., New York, Pageant Book Company, 1959).
- Timmermans L., 1993, *L'accès des femmes à la culture (1598-1715): un débat d'idées de Saint-François de Sales à la Marquise de Lambert*, Paris, Champion.
- Zemon Davis N., 1995, *Women on the Margins. Three Seventeenth-Century Lives*, Cambridge / London, Harvard University Press.

ANCHE L'ABITO FA IL RE (E LA REGINA):
MODA E RIVOLUZIONE SECONDO SÉNAC DE MEILHAN

Vittorio Fortunati

UNIVERSITÀ DEGLI STUDI DI PAVIA

Nell'opera di Gabriel Sénac de Meilhan (1736-1803)¹ la disamina delle cause, remote o immediate, della Rivoluzione francese² è, senza dubbio, una delle tematiche centrali: affrontata in un breve saggio pubblicato poco dopo l'inizio del fenomeno, *Des Principes et des causes de la Révolution en France* (1790), essa viene sviluppata nel successivo *Du Gouvernement, des mœurs et des conditions en France, avant la Révolution* (1795) ed è ripresa in parte delle lettere che compongono il romanzo epistolare *L'Émigré* (1797). Inoltre, alcune delle idee dell'autore su questo argomento sono già presenti in due opere pubblicate prima degli eventi: il saggio di economia politica intitolato *Considérations sur les richesses et le luxe* (1787) e le *Considérations sur l'esprit et les mœurs* (1789), raccolta di massime, riflessioni e ritratti sul modello di La Rochefoucauld e La Bruyère. Malgrado la saldezza della sua fede monarchica,

¹ Figlio del primo medico di Luigi XV, Sénac de Meilhan crebbe alla corte di Versailles. Dopo aver compiuto studi umanistici e giuridici, ricoprì la carica di *intendant* alla Rochelle, ad Aix-en-Provence e a Valenciennes. In esilio dal 1790, soggiornò a Londra, Aquisgrana e Roma, prima di raggiungere San Pietroburgo, dove Caterina II gli affidò l'incarico (presto revocato) di storiografo imperiale. In seguito, Sénac del Meilhan fu ospite del principe Enrico di Prussia e del duca di Brunswick, quindi si stabilì ad Amburgo, dove la colonia degli *émigrés* francesi era molto numerosa. A partire dal 1795 abitò a Vienna, dove strinse amicizia con un altro famoso fuoriuscito, il principe di Ligne. Oltre agli scritti a cui faremo riferimento in queste pagine, vanno ricordati i *Mémoires d'Anne de Gonzague, Princesse Palatine* (1786) e la novella *Les Deux Cousins, histoire véritable* (1790); di entrambe le opere esistono edizioni moderne (1996; 2007). Sulla vita di Gabriel Sénac de Meilhan vid. Stavan (1968); Vielwahr (1970); Escoube (1984).

² Cf. Fortunati (2007: 89-110); Godechot (1984: 43-46).

³ Argomento del romanzo è la tragica storia d'amore fra un giovane esule francese, il marchese di Saint Alban, e una nobildonna tedesca, la contessa di Lœwnstein, che lo ha accolto nel proprio castello.

Sénac si distingue da molti altri autori controrivoluzionari per la lucidità con la quale affronta il problema della crisi dell'*Ancien Régime*: in primo luogo, rifiuta implicitamente sia il complottismo dell'abbé Barruel⁴ (che denuncia una congiura di *philosophes* e massoni) sia il provvidenzialismo di Joseph de Maistre⁵ (che vede nel rivolgimento politico una punizione divina, provocata dall'empietà del secolo dei Lumi); soprattutto, respinge in modo esplicito l'idea che la Rivoluzione sia stata l'esito necessario di una situazione ormai insostenibile di oppressione politica, di ingiustizia sociale e di crisi economica. L'economia francese, fa notare Sénac, era fra le più floride d'Europa, la pressione fiscale era minore che in altre epoche⁶, il regime monarchico non aveva certo carattere dispotico⁷; le differenze e le divisioni fra le classi, infine, non erano così marcate come in altri Paesi⁸. Vicino al riformismo di Turgot e di Calonne, Sénac non sottovaluta la gravità dei problemi che affliggevano il Regno di Francia prima del 1789, ma nega che essi potessero causarne l'eversione senza il concorso determinante di altri fattori. Fra questi ultimi, lo scrittore pone l'accento su quella che gli storici successivi chiameranno 'rivolta aristocratica', cioè il tentativo, da parte dei nobili francesi, di indebolire la monarchia, per recuperare il ruolo politico che l'affermarsi dell'assolutismo aveva loro sottratto; a questo scopo (quando non per semplice desiderio di affermazione personale), non pochi aristocratici si schierarono col Terzo Stato nelle prime fasi della Rivoluzione, anche se questa scelta di campo, com'è noto, raramente li salvò dal patibolo durante il Terrore: il caso più celebre è, forse, quello del duca d'Orléans, ribattezzatosi Philippe Égalité, che votò per la condanna di Luigi XVI e finì a sua volta sulla ghigliottina nel 1793. Sénac lo descrive come un ambizioso dissoluto e giunge al punto di definirlo «l'horreur du genre humain» (2004: 70). Quanto agli altri 'rivoluzionari della prima ora' di estrazione aristocratica, lo scrittore li paragona, con ironia sprezzante, a bambini dediti a giochi pericolosi: «On pourrait comparer la plupart des grands, dans cette occasion, à des enfants qui manient des armes à feu, qui se blessent, et blessent les autres» (1987: 71-72).

Non meno importante, nell'ottica di Sénac de Meilhan, è però un elemento che si può ascrivere all'ambito della psicologia delle masse: la scomparsa

4 *Le Patriote véridique ou discours sur les vraies causes de la Révolution actuelle* (1789).

5 *Considérations sur la France* (1797).

6 «En comparant les charges des Peuples dans les temps antérieurs, la richesse actuelle du Royaume en numéraire, et la prodigieuse augmentation du commerce, il seroit facile de prouver que dans les temps anciens, le Peuple avoit plus de peine à en supporter le fardeau, et qu'il n'y avoit tant de voies ouvertes à l'industrie» (Sénac de Meilhan 1795: 112).

7 Appena salito al trono, Luigi XVI abolì la tortura (Sénac de Meilhan 1795: 40) e, anche in seguito, usò con molta parsimonia i mezzi coercitivi di cui disponeva nei confronti degli oppositori politici (101-106).

8 Cf. Sénac de Meilhan (1795: 58-75). Uno dei personaggi dell'*Émigré*, il commendatore di Lœwenstein, generoso ma legato ai pregiudizi di casta, impersona, sotto questo aspetto, l'arretratezza della società tedesca: «C'est un homme qui retrace les seigneurs châtelains du quinzième siècle: la noblesse est à ses yeux le premier des mérites» (Sénac de Meilhan 2004: 56).

di quel rispetto quasi sacrale che il popolo francese aveva manifestato per secoli nei confronti della monarchia e della persona stessa del re. Scrive, incredulo, il marchese di Saint-Alban, protagonista maschile dell'*Émigré*, confrontando gli anni della sua adolescenza con quelli che sta vivendo:

Je fus présenté à la Cour à dix-neuf ans, et quand je songe à cette pompe qui environnait le Roi, à cette foule empressée qui circulait dans ses appartements, à l'accent de respect avec lequel se prononçait le nom de Roi, à l'impression qu'il faisait sur les esprits, et aux affreux événements des temps postérieurs, je ne puis croire que ce soit le même peuple; je ne puis concevoir comment dans un si court espace, des souvenirs gravés par la main des temps, pendant douze siècles, ont été effacés. (2004: 64-65)

Com'è potuto accadere, si chiedono lo scrittore e il suo personaggio, che sudditi proverbialmente devoti al proprio sovrano si siano in trasformati, in un arco di tempo relativamente breve, in ribelli assetati di sangue? La ragione non può essere individuata che nella perdita di prestigio subita dalla monarchia francese e dalla classe nobiliare, storicamente legata, pur con alterne vicende, alle sorti della corona. All'origine di tale perdita non vi sarebbero soltanto le ben note mutazioni sociali occorse nel XVIII secolo e la diffusione di nuove idee politiche, ma anche fattori apparentemente marginali, se non frivoli: il modo di vivere, di presentarsi e di rappresentarsi, il modo stesso di vestire. Per molti secoli, sottolinea Sénac nelle *Considérations sur les richesses et le luxe*, nobili e sovrani di ogni paese ebbero cura di distinguersi indossando abiti che le persone di condizione più modesta non avrebbero potuto permettersi:

Les rois de l'antiquité, les consuls étoient distingués par des robes de pourpre. La rareté, la cherté extrême de cette teinture, ne permettoient pas que les particuliers en puissent faire usage; elle fut en conséquence l'attribut des plus éminentes dignités. [...] Les robes de soie ont été aussi par la même raison, & chez les Romains, & dans les commencemens des monarchies modernes, une décoration affectée aux personnes les plus considérables. (Sénac de Meilhan 1787: 93-94)

Vesti, ornamenti e 'accessori' creavano intorno a chi li portava un alone di sacralità, che ispirava al popolo sentimenti di rispetto e di obbedienza, come fa notare persino il 'democratico' Jean-Jacques Rousseau in un passo del IV libro dell'*Émile*, citato da Sénac nell'*Émigré*:

Des marques de dignité, un trône, un sceptre, une robe de pourpre, une couronne, un bandeau, étoient pour les hommes

des choses sacrées, et rendaient vénérable l'homme qu'ils en voyaient orné. Sans soldats, sans menaces, sitôt qu'il parlait il était obéi. (2004: 65-66)

Tra i re francesi, il più sensibile alle esigenze dell'immagine fu probabilmente Luigi XIV, che, per sottolineare costantemente la propria autorità e la propria potenza, scelse di vivere in una residenza sfarzosa ma assai poco confortevole come Versailles, sottoponendosi a un cerimoniale di corte che trasformava in un evento pubblico ogni momento della sua giornata⁹. Ben lungi dal seguire l'esempio del re Sole, Luigi XVI e Maria Antonietta optarono per uno stile di vita (relativamente) più sobrio, finendo per dare alla corte l'aspetto «d'une famille réunie par l'affection, ou d'une société privée» (Sénac de Meilhan 1795: 35); nei giorni (di solito, uno o due alla settimana) in cui il cerimoniale era ripristinato, «il étoit facile de voir que la représentation étoit une tâche pénible, qu'on s'empressoit d'abrèger» (*Ibidem*)¹⁰. Luigi era «sans goût pour les plaisirs d'éclat, sans faste personnel» (Sénac de Meilhan 1795: 40)¹¹, anzi, ostentava una noncuranza nel vestire che sconfinava talvolta nella sciatteria¹². Così Rétif de la Bretonne, nel *Monument du costume* (1786), descrive una visita di Luigi XVI all'Hôtel-Dieu: «Ce gros homme, comme on l'appela [...] étoit coiffé en perruque ronde, très mal peigné, en méchante redingote» (Lacroix 1878: 510). Del resto, una certa tendenza alla semplicità, probabilmente influenzata dal vagheggiamento letterario dello stato di natura e dell'austerità degli antichi, caratterizzava in quegli anni l'abbigliamento, specialmente quello maschile¹³. Se, oltre al proprio temperamento, il re seguì i dettami della moda, ciò fu dovuto probabilmente all'influenza della regina.

Maria Antonietta, insofferente verso la rigida etichetta di Versailles, anche perché avvezza al tono (relativamente) più familiare della corte di Vienna¹⁴, accolse nel proprio *entourage* e trattò con particolare confidenza persone che, pur appartenendo all'aristocrazia, non avrebbero mai potuto accedere all'intimità dei sovrani. Nel saggio dedicato alle cause della Rivoluzione, Sénac ricorda questo cambiamento nell'etichetta di corte, sottoline-

⁹ Cf. Elias (1980: 147-190); Erlanger (1965); Wolf (1975: 303-322).

¹⁰ Cf. Solnon (1987: 484-487).

¹¹ Il ritratto di Luigi XVI tracciato dalla marchesa di La Tour du Pin è molto meno rispettoso del breve giudizio di Sénac de Meilhan: «C'étoit un gros homme, de cinq pieds six à sept pouces de taille, avec les épaules hautes, ayant la plus mauvaise tournure qu'on pût voir, l'air d'un paysan marchant en se dandinant à la suite de sa charrue, rien de hautain ni de royal dans son maintien» (La Tour du Pin 1989: 70).

¹² Questo atteggiamento di Luigi XVI è stato messo in rilievo da diversi storici del costume. Per esempio, Paul Lacroix scrive che il re ostentava «la plus grande simplicité et même une complète négligence dans son habillement» (Lacroix 1878: 510).

¹³ «Le sans-façon étant à l'ordre du jour dans la mise des femmes, ne put manquer non plus de devenir la règle des hommes. Ils regardèrent comme un supplice de porter l'habit de cérémonie [...]. On n'estima que l'habillement négligé» (Quicherat 1875: 616).

¹⁴ «La reine, à son arrivée à Versailles, se trouva condamnée à une représentation et à une sévérité d'étiquette auxquelles elle n'était pas préparée» (Tilly 1986: 329).

andone i pericoli per la reputazione della regina e per la stessa autorità della monarchia (pericoli che, come vedremo, non tardarono a verificarsi):

Jamais les reines n'avaient mangé avec des hommes; les princes mêmes n'obtenaient pas cet honneur. La reine, sans en prévoir les conséquences, entraînée par le désir de plaire, par un sentiment de bonté qui porte à la communication, descendit en quelque sorte de son trône pour vivre en société intime avec les courtisans, et manger avec des hommes chez le roi, et chez des personnes de la Cour. Il est facile de voir comme cette manière de vivre était dangereuse dans une nation qui se familiarise aisément. Alors on vit diminuer insensiblement le profond respect, qui est l'effet de la prodigieuse distance du monarque avec ses sujets, et qui est encore plus marquée pour les reines, qu'aucune affaire ne rapproche des hommes, dont la plus légère familiarité peut si facilement être mal interprétée. (1987: 46)

I nuovi amici di Maria Antonietta diffusero a corte le mode di Parigi¹⁵, che la regina stessa non tardò a adottare¹⁶. L'immagine della famiglia reale acquistò, forse, in eleganza, ma certo perse molto in magnificenza e maestà:

La Cour cessa de donner le ton à la Ville, et ne fut pas même la première des sociétés, puisqu'elle adoptait les sentiments, les modes et les manières de celles qui dominaient à Paris. La magnificence qui a de tout temps caractérisé les Cours, fut proscrite. L'élégance et la simplicité remplacèrent les parures éclatantes, et rien ne distingua plus la femme du plus haut rang, et le grand seigneur, de la femme et de l'homme de la Ville. (1987: 46-47)

La contrapposizione, se non la rivalità, tra *Cour* e *Ville* non era certo un fenomeno nuovo; va però sottolineato che, negli anni a cui il brano citato si riferisce, la vita culturale e mondana della capitale era ormai caratterizzata dall'egemonia del Terzo Stato: le parigine e i parigini a cui il re, la regina e i cortigiani cercavano, in nome della moda, di somigliare appartenevano a quei ceti sociali un tempo guardati con sussiego, ma ormai pronti a prende-

¹⁵ «Les femmes et les courtisans admis dans la société de la reine y portèrent le ton des cercles de Paris. L'histoire du jour fut racontée, les modes furent adoptées avec empressement» (Sénac de Meilhan 1987: 46).

¹⁶ Per Maria Antonietta essere à *la page* doveva costituire un'esigenza insopprimibile, stando almeno a quanto scrive la contessa di Boigne nelle proprie memorie: «Elle se parait pour être à la mode, elle faisait des dettes pour être à la mode, elle jouait pour être à la mode, elle était esprit fort pour être à la mode, elle était coquette pour être à la mode. Être la jolie femme la plus à la mode lui paraissait le titre le plus désirable» (Boigne 1971: 41).

re il potere. Anche gli strati più elevati dell'aristocrazia seguirono i sovrani nell'imborghesimento del loro stile di vita e del loro guardaroba: «L'ancien faste extérieur, qui caractérisoit les Grands, n'existoit plus. Les personnes les plus opulentes avoient des habits simples et peu coûteux» (Sénac de Meilhan 1795: 35)¹⁷. Molti nobili rinunciarono persino a portare la spada, che era per tradizione uno degli accessori che distinguevano gli *hommes de qualité* dalle persone di rango inferiore. Il diffondersi di questa nuova usanza è rievocato dalla baronessa di Oberkirch con indignazione e sarcasmo:

Un jeune anglomane a imaginé cette incartade; ses amis ont fait comme lui, et il est devenu de bon genre de s'en passer. Les badauds n'y manquèrent point; et voilà une institution perdue, voilà une habitude séculaire de la noblesse française jetée aux orties. La mode fait souvent bien des sottises. (1970: 302)

Inoltre (ed è forse il dato più grave), chi aveva l'onore di essere ricevuto a corte non riteneva più che valesse la pena di indossare l'abito delle grandi occasioni¹⁸; ricorda, nell'*Émigré*, il marchese di Saint-Alban: «La mode n'était pas dans ce temps d'être fort assidu à la Cour¹⁹, la magnificence en était en quelque sorte bannie, et des jeunes gens qui dépensaient des sommes immenses à Paris pour leur plaisirs, paraissaient à Versailles en habit noir» (2004: 65). Si dice che il re ne fosse piuttosto seccato²⁰: d'altra parte, se gli stessi sovrani mostravano di curarsi poco delle forme, come stupirsi dell'atteggiamento dei loro ospiti? Insomma, i reali di Francia stavano perdendo ogni ascendente sui loro sudditi: «Ces petites circonstances extérieures servent à faire voir le changement survenu dans les opinions, et combien peu la Cour en imposait aux esprits» (*Ibidem*). In alcuni casi, l'indifferenza degenerò in aperta scortesia, come accadde durante l'ultimo ballo dato a Versailles, descritto nelle memorie di Élisabeth Vigée Le Brun, ritrattista ufficiale della famiglia reale. Nel passo che segue, uno sgarbo fatto alla regina diventa, nei ricordi dell'artista, un preannuncio della catastrofe imminente:

Je la [Maria Antonietta] voyais fort agitée, invitant à danser les jeunes gens de la cour [...] qui tous la refusaient; si bien que la

17 Anche gli storici Georges Duby e Robert Mandrou rilevano che, nel XVIII secolo, l'abbigliamento degli aristocratici era «plus sobre, moins enrubanné et emplumé qu'au temps du grand roi» (Duby-Mandrou 1984: 147); Guillaume Janneau precisa che le stoffe in tinta unita avevano soppiantato, anche a corte, quelle dorate e argentate (Janneau 1964: 143).

18 «On se montra devant le roi avec des habits qui n'étaient pas brodés et la canne à la main» (Quicherat 1875: 610).

19 Nella sua monografia *La Cour de France*, Jean-François Solnon sottolinea che, in quegli anni, essere ricevuti a Versailles non era più considerato un invidiabile segno di distinzione (Solnon 1987: 490).

20 «Le Roi, avec raison, en témoigna son mécontentement» (Sénac de Meilhan 2004: 65).

plupart des contredanses ne purent s'arranger. La conduite de ces messieurs était d'une inconvenance qui me frappa; je ne sais pourquoi leur refus me sembla une sorte de révolte, préluant à des révoltes plus graves. La révolution approchait: elle éclata l'année suivante. (2008: 172-173)

In effetti, non erano solo i giovani cortigiani a non nutrire alcun sentimento di deferenza verso l'*Autrichienne*. È ancora la pittrice a mettere in evidenza l'ostilità di gran parte dell'opinione pubblica nei confronti della sovrana, ricordando un ritratto per il quale Maria Antonietta posò negli abiti campagnoli che prediligeva²¹:

Un entre autre la représente coiffée d'un chapeau de paille et habillée d'une robe de mousseline blanche dont les manches sont plissées en travers, mais assez ajustées: quand celui-ci fut exposé au salon, les méchantes ne manquèrent pas de dire que la reine s'était fait peindre en chemise; car nous étions en 1786, et déjà la calomnie commençait à s'exercer sur elle. (2008: 168)

Una tenuta semplice fu vista come una *mise* indecente, il tratto informale della regina venne scambiato per civetteria, per mancanza di serietà²². Ricorda il conte di Tilly: «son éloignement pour la gêne et la stricte observation des convenances de son rang fut pris pour l'oubli et le mépris de ses devoirs; quoique aucune femme ne sût mieux remplir le rôle d'une reine, quand elle le voulait, la liberté de ses manières fut interprétée pour la licence de ses mœurs» (1986: 329-330). Vennero poi altre critiche, sempre più aspre, sulla vita dispendiosa di Maria Antonietta, soprannominata «Madame Déficit», quasi fosse la principale responsabile del dissesto delle finanze francesi. Nei suoi scritti, Sénac de Meilhan si sforza di dimostrare l'infondatezza di queste accuse, sottolineando, per esempio, che le spese di altri sovrani erano state ben più ingenti²³ e che certi stanziamenti (come quelli relativi al Petit Trianon) avevano inciso in misura assai modesta sul bilancio dello Stato²⁴. All'origine di quelle che considera pure e semplici calunnie, l'autore non vede che una diffusa animosità, suscitata da una propaganda ostile, contro la quale a nulla valsero gli sforzi della regina volti a dare di sé un'immagine piacevole, in grado di suscitare simpatia²⁵. Del resto, è ancora Tilly a sottoli-

21 Durante i periodi di riposo e di svago al Petit Trianon, la regina era solita vestirsi di percale bianco e portare un cappello di paglia (Solnon 1987: 494).

22 Si dice, del resto, che l'imperatrice Maria Teresa avesse rimproverato la figlia per essersi fatta ritrarre con un cappello ornato di piume, copricapo più consono a un'attrice che a una regina (Quicherat 1875: 594).

23 Cf. Sénac de Meilhan (1795: 44).

24 Cf. Sénac de Meilhan (1795: 42-43).

25 Secondo Sénac, Maria Antonietta era «entraînée par l'envie de plaire» (Sénac de

nearlo, per i monarchi (e la regola non esclude una giovane sovrana) «il vaut mieux se faire respecter que se faire aimer» (1986: 329).

Insomma, la rinuncia ai segni esteriori della propria superiorità da parte dei sovrani (e, con loro, dei nobili) non solo non ne migliorò la reputazione presso i sudditi, ma finì col far perdere loro quell'autorevolezza che, per secoli, ne aveva accompagnato e rafforzato l'autorità: fenomeno tanto più grave in un periodo di crisi economica, in cui le critiche alla classe dirigente e alla monarchia si moltiplicavano. Come scrisse Talleyrand : «La grande facilité dans les souverains inspire plus d'amour que de respect, et au premier embarras l'amour passe» (Solnon 1987: 471). Sénac sottolinea esplicitamente le ricadute politiche di questa mutazione dei costumi, che cancellava, almeno esteriormente, le differenze fra le classi: «Quand toutes les conditions ont été extérieurement au même niveau, quand la Cour a cessé de maintenir la hiérarchie, & qu'elle a renoncé elle-même à l'éclat extérieur, elle a cessé d'avoir les moyens de dominer» (Sénac de Meilhan 1795: 35). Così, in un passo delle *Considérations sur l'esprit et les mœurs*, l'autore descrive la Francia del periodo appena precedente la Rivoluzione: «La société dans ce siècle présente l'image d'un grand bal où tout est confondu, où tous ont à peu près le même habillement, où tous se pressent & se coudoyent» (1789: 295). In realtà, non era solo in questo metaforico ballo che tutti (o quasi tutti) si vestivano più o meno allo stesso modo. Il risultato finale dell'evoluzione dei costumi fu, secondo Sénac, una radicale e irreversibile mutazione del sentire comune: scomparsi, o fortemente ridotti, i segni di distinzione sociale, il popolo si era ormai «familiarisé avec des idées d'égalité» (1795: 129), divenendo così più disposto ad accogliere e far propri gli ideali rivoluzionari²⁶, fino a manifestare, nei confronti dei propri sovrani, quell'irriverenza e quell'aggressività di cui i contemporanei di tendenza conservatrice faticavano a capacitarsi.

Come abbiamo cercato di mettere in luce all'inizio di questo breve studio, Sénac de Meilhan non considerava la Rivoluzione francese un evento inevitabile, ma riteneva che, prendendo certe misure ed evitando certi errori, sarebbe stato possibile garantire la continuità del regime monarchico. Questa convinzione non riguarda solo l'ambito politico ed economico, ma si estende al campo in cui ci stiamo muovendo, quello del costume e dell'immagine pubblica dei sovrani e dei nobili; lo si evince dal passo seguente, tratto da *Du Gouvernement, des mœurs et des conditions en France, avant la Révolution*: «Un Ministre, qui auroit réfléchi sur la disposition des esprits, n'auroit peut-être rien pu proposer de plus sage, plusieurs années avant la Révolution, que de prescrire aux Grands du Royaume le rétablissement de leur ancien faste extérieur» (Sénac de Meilhan 1795: 128). Leggendo queste righe, si potrebbe

Meilhan 1795: 40).

²⁶ «Longtemps avant la proclamation des droits de l'homme, les principes de la Révolution avaient triomphé dans le costume. Il n'y avait plus moyen de distinguer les classes par l'habillement» (Quicherat 1875: 620).

attribuire all'autore l'idea (un po' ingenua) che la moda e il gusto possano essere influenzati da un decreto ministeriale. A questo proposito, ci pare acuta un'osservazione della baronessa di Oberkirch, tratta dal brano (già citato) relativo alla rinuncia alla spada da parte dei nobili: «Si on eût donné l'ordre de quitter les épées, nul n'aurait voulu y consentir» (Oberkirch 1970: 302). Anche un ordine in senso opposto sarebbe stato, probabilmente, privo d'efficacia. In realtà, Sénac de Meilhan era cosciente del fatto che l'adesione delle classi dirigenti alle nuove tendenze della moda non era semplicemente il frutto dei capricci di una giovane regina allergica al cerimoniale di Corte, o di un superficiale progressismo di parte dell'aristocrazia, ma derivava da cause ben più profonde di carattere economico e sociale. Com'è noto, e come Sénac de Meilhan mette in rilievo nel capitolo delle *Considérations sur les richesses et le luxe* intitolato «Du Faste» (1787: 88-102), nel corso del XVIII secolo l'alta borghesia francese aumentò notevolmente le proprie disponibilità economiche e, di conseguenza, il proprio tenore di vita. Gioielli, metalli preziosi, stoffe di alta qualità non erano più (o lo erano sempre meno) appannaggio dei nobili: il fatto di poterseli permettere perse quindi, almeno in parte, il carattere di *status symbol*²⁷. Inoltre, i nuovi ricchi non imitarono lo stile pomposo di Versailles e dei *Grands du Royaume*, ma optarono per abiti e arredi talora altrettanto costosi, ma decisamente più raffinati e confortevoli: al fasto, forma esteriore di un rango fondato sulla nascita, si sostituì, come segno di distinzione, il lusso, manifestazione di un nuovo potere derivante dal denaro. L'imborghesimento della Corte e dell'aristocrazia rappresentò quindi, almeno entro certi limiti, la presa d'atto di un nuovo stato di cose, l'adattamento a quello che era, ormai, il gusto dominante: probabilmente, se nobili e sovrani avessero mantenuto i propri pomposi costumi, non sarebbero sembrati più rispettabili, ma solo antiquati.

RIFERIMENTI BIBLIOGRAFICI

OPERE DI SÉNAC DE MEILHAN

- Sénac de Meilhan G., 1787, *Considérations sur les richesses et le luxe*, Paris, Valade.
 —, 1789, *Considérations sur l'esprit et les mœurs*, Paris, Prault, (1787).
 —, 1795, *Du Gouvernement, des mœurs et des conditions en France, avant la Révolution*, Hamburg, Benjamin Gottlob Hoffmann.
 —, 1987, *Des Principes et des causes de la Révolution en France*, M. Delon (ed.), Paris, Desjonquères, (1790).
 —, 1996, *Mémoires d'Anne de Gonzague, Princesse Palatine*, C. Rouben (ed.), Paris, Nizet, (1786).

²⁷ «Lorsque le nombre des riches s'est multiplié, lorsque l'opulence de plusieurs a surpassé toutes les proportions connues, ils ont été humiliés des distinctions qui mettoient un intervalle entre leur état & celui des grands» (Sénac de Meilhan 1787: 96).

- , 2004, *L'Émigré*, M. Delon (ed.), Paris, Gallimard, (1797).
 —, 2007, *Les Deux Cousins, histoire véritable*, V. Fortunati (ed.), Paris, Champion.

MEMORIE DI ALTRI AUTORI

- Boigne A., 1971, *Mémoires de la comtesse de Boigne, née d'Osmond. Récits d'une tante*, J.-Cl. Berchet (ed.), Paris, Mercure de France (Le Temps retrouvé).
 La Tour du Pin H.-L., 1989, *Mémoires de la Marquise de La Tour du Pin (1778-1815)*, Ch. de Liedekerke Beaufort (ed.), Paris, Mercure de France (Le Temps retrouvé), (1979).
 Oberkirch H.-L., 1970, *Mémoires de la baronne d'Oberkirch sur la cour de Louis XVI et sur la société française avant 1789*, S. Burkard (ed.), Paris, Mercure de France (Le Temps retrouvé).
 Tilly A., 1986, *Mémoires du comte Alexandre de Tilly pour servir à l'histoire des mœurs de la fin du XVIII^e siècle*, Ch. Melchior-Bonnet (ed.), Paris, Mercure de France (Le Temps retrouvé), (1965).
 Vigée Le Brun É., 2008, *Souvenirs. 1755-1842*, G. Haroche-Bouzinac (ed.), Paris, Honoré Champion.

OPERE SAGGISTICHE

- Barruel A., 1789, *Le patriote véridique ou discours sur les vraies causes de la Révolution actuelle*, Paris, Crapar.
 Duby G.-Mandrou R., 1984, *Histoire de la civilisation française. t. 2. XVII^e siècle – XX^e siècle*, Paris, Colin.
 Elias N., 1980, *La società di corte*, trad. dal tedesco di G. Panieri, Bologna, il Mulino (ed. orig.: *Die höfische Gesellschaft*, Darmstad und Neuwied, Luchterland, 1969).
 Erlanger Ph., 1965, *Louis XIV*, Paris, Fayard.
 Escoube P., 1984, *Sénac de Meilhan. De la France de Louis XVI à l'Europe des émigrés*, Paris, Perrin.
 Fortunati V., 2007, *Sénac de Meilhan fra passato e futuro*, Pisa, ETS.
 Godechot J., 1984, *La Contre-révolution. Doctrine et action. 1789-1804*, Paris, Presses Universitaires de France, (1961).
 Janneau G., 1964, *L'époque de Louis XVI*, Paris, Presses Universitaires de France.
 Lacroix P., 1878, *XVIII^e Siècle. Institutions, usages et costumes. France. 1700-1789*, Paris, Firmin Didot.
 Maistre J. de, 1980, *Considérations sur la France*, Paris, Garnier, (1797).
 Quicherat J., 1875, *Histoire du costume en France depuis les temps les plus reculés jusqu'à la fin du XVIII^e Siècle*, Paris, Hachette.
 Solnon J.-Fr., 1987, *La Cour de France*, Paris, Fayard.
 Stavan H.A., 1968, *Sénac de Meilhan*, Paris, Minard.
 Vielwahr A., 1970, *La vie et l'œuvre de Sénac de Meilhan*, Paris, Nizet.
 Wolf J.B., 1975, *Luigi XIV*, trad. dall'inglese di M. Papi, Milano, Garzanti (ed. orig.: *Louis XIV*, New York, W. W. Norton & Company, 1968).

VESTITI E ACCESSORI NEI ROMANZI E NELLE NOVELLE DI MADAME DE LAFAYETTE

Giorgetto Giorgi

UNIVERSITÀ DEGLI STUDI DI PAVIA

La breve analisi che ci accingiamo a condurre intorno alla descrizione dei vestiti e degli accessori degli stessi nei romanzi (*Zaïde. Histoire espagnole* e *La Princesse de Clèves*) e nelle novelle (*La Princesse de Montpensier* e *La Comtesse de Tende*) attribuiti a Madame de Lafayette, ha un triplice scopo: anzitutto verificare in che misura corrisponde a verità l'affermazione (ricorrente nella critica) secondo la quale gli scrittori maggiormente rappresentativi del classicismo danno in genere scarso rilievo alle realtà concrete della vita; appurare, in secondo luogo, se nelle raffigurazioni degli abiti contenute nelle opere poco sopra citate ricorrono determinati sintagmi, o stilemi, che ci permettano di asserire che le opere in questione sono con ogni probabilità dovute alla stessa penna, dato che hanno visto com'è noto la luce anonime, oppure con una discutibile attribuzione¹; stabilire, infine, se quei romanzi e quelle novelle, ambientati tutti in periodi più o meno lontani nel passato rispetto al momento della scrittura, siano rispettosi del color locale nelle descrizioni degli abiti, o contengano invece anacronismi e modernizzazioni, come spesso accade (anche in altri campi) in quell'età storica².

La novella intitolata *La Princesse de Montpensier* (1662), la prima opera attribuita a Madame de Lafayette, si svolge sotto il regno di Carlo IX, e narra l'infelice amore che l'eroina (fatta sposare suo malgrado al principe di Montpensier,

1 *Zaïde. Histoire espagnole* uscì nel 1670 con il nome di Segrais sulla copertina, ma lo stesso Segrais ha affermato nei suoi *Mémoires*: «*Zaïde* qui a paru sous mon nom est [...] de [Madame de Lafayette]. Il est vrai que j'y ai eu quelque part, mais seulement pour la disposition du roman, où les règles de l'art sont observées avec grande exactitude» (Segrais 1968: 7).

2 Sugli anacronismi nel Grand Siècle si veda Ehrard-Palmade (1965: 24 e sg.).

per il quale prova solo indifferenza) nutre – ricambiata – per il duca Enrico di Guisa (che in anni successivi verrà chiamato ‘lo sfregiato’) e la gelosia che quell’amore suscita nel duca di Angiò (il futuro Enrico III) che si è invaghito della principessa. All’inizio della novella il duca di Guisa e il duca d’Angiò, nel corso di operazioni militari nei pressi di Loches, si smarriscono nella campagna, e vedono in una piccola barca ferma in mezzo a un corso d’acqua alcune donne, fra le quali ne spicca una «habillée magnifiquement» (Lafayette 2010: 82) (si tratta della principessa di Montpensier, che il duca di Guisa non aveva più vista da tempo e che il duca d’Angiò non conosceva), la quale sta osservando con attenzione l’operato di due pescatori. Tale spettacolo fa loro quasi l’effetto di un’apparizione, e non a caso sono concordi nel definirlo «une chose de roman» (82). Comunque sia, il sintagma usato per descrivere l’abito della principessa (che, come vedremo, è ricorrente nelle opere narrative considerate di Madame de Lafayette) ci consente di osservare che quest’ultimo non è in alcun modo descritto (ne ignoriamo infatti la stoffa, la foggia, il colore) e che ne è soltanto messo in luce l’aspetto sfarzoso. Chi scrive ha quindi il gusto per l’iperbole e rifugge dalla concretezza, due caratteristiche dello stile ‘prezioso’³ che saranno mutate da molti scrittori dell’età classica.

Poco dopo quella scena viene descritto un balletto organizzato per festeggiare, nel 1570, il matrimonio di Carlo IX con Elisabetta d’Austria, figlia dell’imperatore Massimiliano II, nel corso del quale il duca d’Angiò e il duca di Guisa, con altri quattro gentiluomini, danzano «une entrée de Maures» (90), e viene precisato che «leurs habits étaient tous pareils, comme le sont d’ordinaire les habits de ceux qui dansent une même entrée» (90). Ancora una volta, insomma, l’abbigliamento non viene affatto descritto, ne è solo precisato il carattere moresco, e va inoltre sottolineato che, a giudizio di A. Niderst, curatore di un’importante edizione dell’opera narrativa attribuita a Madame de Lafayette, viene qui commesso un anacronismo, in quanto i Mori – afferma – figurano nei balletti di corte, in Francia, soltanto dopo la traduzione in francese della *Historia de las guerras civiles de Granada* (1595) di Ginés Pérez de Hita, avvenuta nel 1608⁴.

Un altro lieve anacronismo può essere ravvisato nella descrizione dell’abito «paré d’un nombre infini de pierreries» (91) indossato dal duca di Guisa allorché si reca al ballo negli appartamenti della regina, poco dopo il matrimonio cui si è fatto cenno. Se, infatti, alla corte dei Valois gli abiti maschili erano già decorati da perle e da pietre preziose, è soltanto nella seconda metà del *Grand Siècle*, durante le sontuose feste organizzate dal monarca o dai nobili, che tali abiti erano spesso «alourdis de milliers de diamants»⁵.

3 Madame de Lafayette, com’è noto, ha frequentato i salotti preziosi della marchesa di Rambouillet e di Madeleine de Scudéry. Si veda, a questo proposito Francillon (1973: 233-246); Giorgi (2012: 335-344).

4 Si veda Lafayette (2010: 502, nota 33). La versione francese dell’opera è contenuta nella seguente edizione, in cui non viene menzionato il nome del traduttore: Pérez de Hita (1608).

5 L’affermazione è contenuta nella voce *orfèvrerie*, dovuta a N. Verlet, in Bluche (1990: 1131).

L'opera successiva, il romanzo intitolato *Zaïde. Histoire espagnole*, che appartiene al sottogenere narrativo ispano-moresco, ha visto la luce in due volumi, rispettivamente nel 1670 e nel 1671, e descrive avvenimenti che si svolgono prevalentemente in Spagna tra il nono e il decimo secolo, vale a dire all'epoca della dominazione araba, sia pure contrastata da alcuni principi cristiani. La vicenda principale dell'opera (che contiene numerose storie secondarie, come accade nei romanzi eroico-galanti dell'età barocca, a cui *Zaïde* visibilmente si ispira)⁶ narra l'amore – ricambiato – nutrito da Consalvo (figlio del conte di Castiglia Nugnez Fernando) per Zaida (figlia del principe arabo Zulema), che riuscirà, dopo alterne vicende, a sposare. Nel romanzo, popolato di personaggi – cristiani e arabi – di alto rango, gli unici abiti (maschili e femminili) che vengono descritti sono tuttavia quelli moreschi, e chi scrive si limita sempre a osservare che il personaggio di cui tratta è «magnifiquement habillé(e)», valendosi cioè del sintagma che abbiamo già visto figurare nella *Princesse de Montpensier* (anche se, in quest'ultima opera, il participio passato precede l'avverbio), e che ricorre ben cinque volte in *Zaïde*. Così vengono infatti via via descritti: l'abito di Zaida, allorché il protagonista, Consalvo, la incontra, naufraga, sulla spiaggia di Tortosa (Lafayette 2010: 115); quello indossato, sempre da Zaida, nel castello di Talavera, dove Consalvo, che si è invaghito di lei, la ritrova dopo averla a lungo perduta di vista (220); quello di Felima (cugina di Zaida) quando dialoga con il principe di Tarso, Alamiro, che ama segretamente (233); quello di Alamiro e degli uomini del suo seguito quando approdano sulla spiaggia dell'isola di Cipro (243); quello, infine, di Elsiberi, figlia del governatore di Lemno, che Alamiro incontra nel palazzo riservato ai bagni di Tarso (261).

Questi dati confermano quanto precedentemente affermato a proposito della *Princesse de Montpensier*, vale a dire il gusto manifestato da chi scrive per l'iperbole (una delle figure retoriche, come si diceva, preferite dai 'Preziosi'), e il rifiuto della concretezza, della rappresentazione dettagliata delle realtà materiali, il quale, oltre a caratterizzare il Preziosismo (che predilige l'astrazione), è uno dei tratti distintivi del classicismo.

Nella *Princesse de Clèves*, uscita nel 1678, gli avvenimenti tornano a svolgersi nel Cinquecento, e per la precisione alla fine del regno di Enrico II, vale a dire pochi anni prima dei fatti narrati nella *Princesse de Montpensier*. Oggetto della vicenda principale del romanzo (che contiene alcune storie secondarie, anche se notevolmente più corte rispetto a quelle sviluppate in *Zaïde*) è la passione ricambiata che l'eroina eponima (sposata con il principe di Clèves, che stima ma non ama) nutre per il seducente duca di Nemours, al quale finisce tuttavia col rinunciare, dopo la morte del marito, per motivi etico-religiosi. Per quanto riguarda gli abiti dei personaggi (che sono quasi tutti, anche in

6 Sulla struttura di *Zaïde* si possono consultare: Rousset (1964: 28-36); Giorgi (2005: 129-143); Lafayette (2006: 12-18).

7 Sulla lingua dei 'Preziosi', si veda la fondamentale ricerca di Lathuillère (1969).

questo caso, di alto rango), è necessario fare una netta distinzione fra quelli che indossano in circostanze non particolarmente solenni, e quelli indossati invece durante visite di Stato, nozze, tornei, ecc. Gli abiti che appartengono alla prima categoria non vengono mai descritti concretamente, nella misura in cui chi scrive si limita generalmente a metterne in luce l'eleganza, ma non dice nulla (come accade nella *Princesse de Montpensier* e in *Zaïde*) in merito alla loro stoffa, alla loro foggia, al loro colore. Così, ad esempio, di Madame de Valentinois, amante di Enrico II e notevolmente più anziana di lui, si dice «[qu']elle paraissait [...] avec tous les ajustements que pouvait avoir Mlle de Marck, sa petite fille, qui était alors à marier» (Lafayette 2010: 321); della protagonista, allorchè si reca, poco dopo il suo matrimonio, ad un banchetto seguito da un ballo, si sottolinea che «l'on admira sa beauté et sa parure» (341); di Monsieur de Nemours si osserva che aveva «une manière de s'habiller qui était toujours suivie de tout le monde, sans pouvoir être imitée» (323), e quando si reca dalla regina poco dopo la stipula, nel 1559, del trattato di Cateau-Cambrésis, si nota (con un sintagma di stampo 'prezioso' già presente, come s'è visto, nella *Princesse de Montpensier*, e ricorrente, con una variante, in *Zaïde*) che era «habillé magnifiquement» (388).

Ben diversa è la descrizione degli abiti indossati in circostanze solenni. La rappresentazione dei vestiti, in simili occasioni, assume infatti generalmente un carattere concreto, nella misura in cui, oltre a essere messa in luce la loro magnificenza, vengono il più delle volte forniti ragguagli sulla loro stoffa, sulla loro foggia, sul loro colore. Quando, ad esempio, Maria Stuarda, moglie del delfino Francesco, narra alla protagonista e ad altre dame alcuni momenti salienti della recente storia d'Inghilterra, si sofferma in modo particolare sull'incontro, avvenuto a Boulogne il 20 ottobre 1532, tra Enrico VIII e Francesco I, durante il quale i due monarchi si scambiarono i loro abiti in omaggio, e descrive dettagliatamente quelli che il re di Francia offerse al suo omologo inglese:

Ils se traitèrent tour à tour – dice la delfina – avec une magnificence extraordinaire, et se donnèrent des habits pareils à ceux qu'ils avaient fait faire pour eux-mêmes. Je me souviens d'avoir ouï-dire que ceux que le feu roi envoya au roi d'Angleterre étaient de satin cramoisi, chamarré en triangle, avec des perles, et des diamants, et la robe de velours blanc brodé d'or. (381)

La fonte di tale descrizione (contenuta in un'opera dello storico Nicolas Camusat che ha visto la luce nel 1619) ci permette inoltre di osservare che in questo passo viene commesso un leggero anacronismo, in quanto è soltanto nel secondo Seicento (come abbiamo già avuto occasione di sottolineare nella nostra breve disamina della *Princesse de Montpensier*) che gli abiti verranno decorati con abbondanti pietre preziose. Così infatti Camusat

descrive, senza far cenno a diamanti, l'abito di cui Francesco I fece dono a Enrico VIII:

Le Roy ledict jour de Mardy envoya au matin au Roy d'Angleterre [...] un pourpoint en soye de satin cramoisi découpé et fait à triangles, lesquels estoient tenus et lassez de perles jointes ensemble et y avoit merveilleusement grande quantité des dictes perles; dessus avoient une robbe de velours blanc brodée de fil d'or doublée de crespines d'or. (Camusat 1619: 108)⁸

Nello stesso modo, quando Filippo II di Spagna invia alla corte di Francia Fernando Alvarez de Toledo, duca d'Alba, per sposare per procura Elisabetta, figlia di Enrico II, il 22 giugno 1559, l'abito che indossa viene descritto con dovizia di particolari: «le duc d'Albe, qui n'était jamais vêtu que fort simplement, mit un habit de drap d'or mêlé de couleur de feu, de jaune et de noir, tout couvert de pierreries, et il avait une couronne fermée sur la tête» (Lafayette 2010: 437). E anche in questo caso la fonte del passo (contenuta in un'opera dello storico Théodore Godefroy, pubblicata in due volumi nel 1649) ci consente di rilevare il solito lieve anacronismo nel testo del romanzo, giacché Godefroy non accenna alle pietre preziose nel descrivere l'abito del duca d'Alba: «le duc d'Albe, qui avoit accoustumé de se tenir simplement, ce jour mit une couronne close à l'Impériale ornée de pierres entortillées, et se revestit d'accoustremens de drap d'or [...]. Sa livrée estoit de trois couleurs, noire, jaune et rouge» (Godefroy 1649: t. 2, 16)⁹.

Quando, infine, si svolge il torneo per festeggiare sia il fidanzamento di Margherita di Francia, sorella di Enrico II, con il duca di Savoia Emanuele Filiberto (il 21 giugno 1559), sia il matrimonio per procura di Elisabetta, figlia di Enrico II, con Filippo di Spagna (come s'è detto il 22 giugno 1559), i quattro campioni del torneo (il re, il duca di Ferrara, Francesco di Lorena, cavaliere di Guisa, e il duca di Nemours) indossano, in omaggio alla donna amata, abiti di diversi colori, che vengono così descritti:

Le roi n'avait point d'autres couleurs que le blanc et le noir, qu'il portait toujours à cause de Mme de Valentinois qui était veuve. M. de Ferrare et toute sa suite avaient du jaune et du rouge, M. de Guise parut avec de l'incarnat et du blanc; on ne savait pas d'abord par quelle raison il avait ces couleurs, mais on se souvint que c'étaient celles d'une belle personne qu'il avait aimée pendant qu'elle était fille, et qu'il aimait encore, quoiqu'il n'osât plus le lui faire paraître. M. de Nemours avait du jaune et du noir, on en chercha inutilement la raison. Mme de Clèves n'eut

8 Tale fonte è indicata in Lafayette (2010: 531-532, nota 186).

9 Tale fonte è indicata in Lafayette (2010: 536, nota 238).

pas de peine à la deviner; elle se souvint d'avoir dit devant lui qu'elle aimait le jaune, et qu'elle était fâchée d'être blonde, parce qu'elle n'en pouvait mettre. Ce prince crut pouvoir paraître avec cette couleur, sans indiscrétion, puisque, Mme de Clèves n'en mettant point, on ne pouvait soupçonner que ce fût la sienne. (Lafayette 2010: 438)

Nella *Princesse de Clèves*, quindi, la dettagliata descrizione dei ricchi abiti indossati dai personaggi nei momenti di particolare importanza per la vita di corte (come, ad esempio, nozze e tornei) contribuisce a creare un'atmosfera di opulenza, di sfarzo, di 'cortesia', ed è una perfetta illustrazione della frase inaugurale del romanzo che ne contiene *in nuce* la tonalità: «La magnificence et la galanterie n'ont jamais paru en France avec tant d'éclat que dans les dernières années du règne de Henri second» (321).

L'ultima opera da prendere in esame è la brevissima novella intitolata *La Comtesse de Tende*, che ha visto la luce nel 1718 (molti anni dopo la scomparsa, quindi, di Madame de Lafayette), e narra avvenimenti che si svolgono in Francia, nell'ambiente di corte, dal 1560 al 1564 circa. La protagonista, Clarissa Strozzi, parente di Caterina de' Medici, sposa il conte di Tenda, che la trascura, e si invaghisce del seducente ma squattrinato cavaliere di Navarra che ricambia il suo amore, anche se sposa per ragioni di convenienza la ricca principessa di Neufchâtel. La contessa, rimasta incinta del cavaliere, che nel frattempo viene ucciso in guerra, conduce una vita da reproba, partorisce un figlio prematuro e destinato a soccombere, e spira lei stessa poco dopo, accogliendo la morte come una liberazione. Essenziale, scarna, stringata, la novella è costituita da una serie di fatti narrati in rapida successione, e non contiene pertanto descrizioni, in cui la storia per così dire si ferma per dar spazio, in una sorta di pausa, di sospensione dell'azione, alle realtà descritte. Non a caso, quindi, nella *Comtesse de Tende* gli abiti non sono mai rappresentati, se si esclude, tuttavia, il fugace cenno a quello indossato dal cavaliere di Navarra, che viene raffigurato «paré» (Lafayette 2010: 487) per le sue nozze con la principessa di Neufchâtel, senza che sia però aggiunto al participio un avverbio di maniera, come ad esempio il «magnifiquement» più volte riscontrato nelle opere passate in rassegna in precedenza. Delle opere narrative attribuite a Madame de Lafayette *La Comtesse de Tende* è senza possibile dubbio la più compendiosa, la più asciutta.

Possiamo quindi avanzare le seguenti risposte ai quesiti che abbiamo sollevato all'inizio di questo breve lavoro. La nostra rapida rassegna della descrizione degli abiti (e dei loro accessori come, ad esempio, le pietre preziose) nei romanzi e nelle novelle prese in esame, denota anzitutto in chi li ha stesi una scarsa esigenza di mimetismo e una propensione all'astrattezza che caratterizzano non soltanto il gusto 'prezioso', ma altresì quello di molti scrittori del periodo classico. Tale propensione si rovescia tuttavia nel suo opposto allorché vengono decripti gli abiti (particolarmente sfarzosi)

indossati a corte, onde mettere in luce il carattere senza possibile dubbio esemplare, paradigmatico, di quest'ultima nella Francia di quell'età storica. La ricorrenza, in secondo luogo, in quasi tutti i romanzi e le novelle analizzati, del sintagma «habillé(e) magnifiquement» o della sua variante «magnifiquement habillé(e)», è una riprova (certo non determinante, ma pur sempre significativa) del fatto che quelle opere (probabile frutto, com'è stato ripetutamente affermato, di una collaborazione con autori come Ménéage, Segrais, Huet e La Rochefoucauld)¹⁰ sono in ultima analisi dovute all'accurata supervisione della stessa mano. La presenza, infine, di lievi anacronismi nella descrizione degli abiti (come accade, ad esempio, nella *Princesse de Montpensier* e anche nella *Princesse de Clèves*) è una conferma della scarsa attenzione manifestata da chi scrive (e, in genere, da parecchi *gens de lettres* dell'età classica) nei riguardi del color locale, e della loro evidente tendenza a destoricizzare, a modernizzare il passato.

RIFERIMENTI BIBLIOGRAFICI

STUDI GENERALI

- Bluche F. (ed), 1990, *Dictionnaire du Grand Siècle*, Paris, Fayard.
 Camusat N., 1619, *Meslanges Historiques ou Recueil de plusieurs Actes, Traitez, lettres missives et autres memoires qui peuvent servir en la deduction de l'histoire, depuis l'an 1390 jusques à l'an 1580*, Troyes, Noel Moreau.
 Ehrard J.-Palmade G., 1965, *L'Histoire*, Paris, Armand Colin.
 Godefroy Th., 1649, *Le Ceremonial François*, 2 t., Paris, Sébastien et Gabriel Cramoisy.
 Lathuillère R., 1969, *La Préciosité. Étude historique et linguistique*, Genève, Droz.
 Pérez de Hita G., 1608, *L'Histoire des guerres civiles de Grenade*, Paris, Toussaint du Bray.

AUTORE

Opere dell'autore

- Lafayette Madame de, 2006, *Zayde*, C. Esmein-Sarrazin (ed.), Paris, Garnier-Flammarion.
 —, 2010, *Romans et nouvelles*, A. Niderst (ed.), Paris, Garnier (Classiques), (1970).

Bibliografia sull'autore

- Chamard H.-Rudler G., 1914, *Les sources historiques de la «Princesse de Clèves»*, «Revue du XVI^e siècle» II: 92-131 e 287-321.
 Francillon R., 1973, *L'œuvre romanesque de Madame de Lafayette*, Paris, Corti.
 Giorgi G., 2005, «Forma narrativa lunga e forma narrativa breve: il caso di Madame de Lafayette», in G. Giorgi, *Romanzo e poetiche del romanzo nel Seicento francese*, Roma, Bulzoni: 129-143.

¹⁰ Su questa questione si veda in particolare Mouligneau (1980).

- , 2012, *L'allégorie galante dans les romans et les nouvelles de Madame de Lafayette*, «Revue d'Histoire littéraire de la France» 2.04: 335-344.
- Mouligneau G., 1980, *Madame de Lafayette romancière?*, Éditions de l'Université de Bruxelles.
- Rousset J., 1964, *La Princesse de Clèves*, in *Forme et signification. Essais sur les structures littéraires de Corneille à Claudel*, Paris, Corti.
- Segrais J.R. de, 1968, *Mémoires et anecdotes*, in *Œuvres*, t. 2, Genève, Slatkine (Reprints), (1755).

LE LYS ET LA SOIE: LE TROUSSEAU DE
MARGUERITE DE FRANCE, DUCHESSE DE SAVOIE
(AVEC LA TRANSCRIPTION DU TROUSSEAU, BNF, MS. FR. 31119)*

Rosanna Gorris Camos
UNIVERSITÀ DEGLI STUDI DI VERONA

– Ô l'Oméga, rayon violet de Ses Yeux!
Arthur Rimbaud, «Voyelles»¹



Dans le cadre des négociations de la paix de Cateau-Cambrésis² fut décidé le mariage de Marguerite, duchesse de Berry, et d'Emmanuel-Philibert de

* Nous remercions Daniele Speziari pour sa collaboration à la transcription du document.

¹ Rimbaud (2009: 167).

² Il s'agit de l'article 39 du Traité de Cateau-Cambrésis signé en juin 1559. Un exemplaire du traité est conservé aux Archives d'État de Turin (ASTO). Sur ce traité, voir Moncassoli Tibone (2009) et Haan (2009).

Savoie. L'union fut célébrée dans la nuit du 9 au 10 juillet 1559, dans la chambre où le roi blessé attendait la mort³. Les poètes de Pallas, regrettant le départ de leur mécène et conscients des conséquences de ce mariage qu'ils considéraient une sorte d'enlèvement⁴ ou un 'désastre', durent réduire au silence leurs Muses qui avaient préparé une gerbe de poèmes, Epithalames et Chants pastoraux, pour ce mariage entre Mars et Minerve, les 'lettres et les armes', qui naissait sous le signe de la paix, mais aussi du deuil⁵.

Marguerite, en deuil, habillée en blanc comme dans le portrait de Londres, suivie d'une partie de sa Maison⁶, commence, en novembre, un long voyage et entame un parcours qui conduit la Pallas de France, tant célébrée par les poètes de la Pléiade, à devenir la duchesse d'un nouvel état, entièrement à reconstruire, à côté de ce duc conquérant dont le plus grand souci sera 'la publica felicità'. Princesse des frontières, princesse de l'entre-deux, elle gère son nouveau rôle politique à l'ombre des enseignements et de la parole irénique de Michel de l'Hospital, éminence grise de sa cour auquel l'on doit, sans doute, les plus beaux portraits en vers de Marguerite. Ses lettres, comme celles de sa belle-sœur Catherine, non seulement défont les distances, passent les montagnes qui la séparent des siens, de sa famille, mais aussi de sa *familia*, dans le sens de ses plus fidèles serviteurs, de son duché de Berry qu'elle garde sous sa tutelle⁷, mais révèlent une gestion habile et prudente des problèmes politiques et religieux. Son rôle de médiatrice entre la Savoie et la France, entre la Savoie et Genève et son effort d'exercer une politique de contre-poids à la politique espagnole de son mari révèlent des enjeux complexes, politiques, éthiques et religieux⁸.

Princesse de savoir aux yeux sombres et tristes, 'aux beaux yeux de victoire', Marguerite est très cultivée ainsi que le démontre sa bibliothèque⁹, mais allie au goût pour les livres et les reliures précieuses le goût pour la soie et pour l'or, ainsi que Ronsard, son poète *esleu*, l'évoque:

Aucunes fois avec ses Damoiselles
Comme une fleur assise au milieu d'elles,

3 Le roi mourut le lundi 10 juillet à midi, cf. Saint-Martin-Velut (2011). Voir aussi Romier (1913).

4 Voir par ex. Ronsard (1993b: t. 2, 64 sg.): «Tu as aussi comme par destinée / La Sœur du Roy pour espouse emmenée» et surtout le *Chant Pastoral*: «cette Nymphé à la fin il osa / Ravir au dos, l'emportant en Savoye» (vv. 158-159, 1993a: t. 2, 198).

5 Pour ces poèmes, cf. Hartley (1981).

6 Pour l'*Estat* de la Maison de Marguerite, avant son départ pour la Savoie, cf. le Ms. BnF, Ms. fr. 10394, *Comte septiesme de M^e François Barquin* [1550] où parmi les *Dames* l'on trouve de nombreuses dames qui accompagneront Marguerite en Savoie.

7 C'est aussi grâce aux rentes du duché du Berry qu'elle put entretenir sa cour parallèle et garder une autonomie financière et politique. Voir la série de documents conservés aux ASTO de Turin, *Corte, Real Casa, Matrimoni*, mazzo 19, nn. 1-10 qui mettent en évidence l'importance des revenus provenant du Berry pour l'entretien de sa Maison.

8 Voir nos études récentes sur cette princesse et notre livre *Princesse des frontières*, Genève, Droz, en préparation. Voir aussi maintenant Gorris Camos (2014).

9 Cf. Gorris Camos (2011a).

Guidant l'aiguille et d'un art curieux
 Joignant la soie à l'or industriel
 Dessus la toile, ou sur la gaze peinte
 De fil en fil pressoit la laine teinte.

(Ronsard 1993b: t. 2, 70, vv. 259-264)¹⁰

Intelligente et habile, la fille de François I^{er} était consciente de son nouveau rôle. Sa dot de 300 mille écus était digne de sa naissance, mais elle avait aussi fait préparer un riche trousseau. La BnF conserve en effet un précieux document, un *Mémoire de tous les objets qu'il faut pour Madame, seur du Roy* (BnF, Ms. fr. 31119) qui enregistre fidèlement tous les objets, les meubles, les tapisseries, mais aussi les somptueux vêtements de Marguerite, de ses filles d'honneur et de sa cour, laquais et palefreniers compris.

Comme sa tante Renée de France, duchesse de Ferrare, qui aimait les tissus et les robes 'à la française' aux couleurs chatoyantes, ainsi que le démontrent les poèmes ferrarais de Marot et ses livres des comptes¹¹, Marguerite aimait les robes et les décors «de haulte couleur». Il suffit de lire ces précieux documents pour s'apercevoir des lumières et des couleurs des brasses de tissus, du chatoiement des soies et des velours, pour admirer la splendeur des reliures émaillées et enrichies de bijoux, de fermoirs et de chaînettes en or, d'initiales, de clous et de fleurs de lys, des ornements dignes des reliures d'une Reine¹². Renée fait relier ses livres en cuir turquoise, en «peau de marroquin», «dorer» et orner par son orfèvre Jacques Vignon en dépensant plus pour ces magnifiques et somptueuses reliures que pour l'achat des livres¹³. De même Marguerite fait émailler ses reliures de fleurs de lys et de son initiale M en semé¹⁴.

I. REGARDER DANS SES COFFRES...

Or, si le Manuscrit de son Trousseau est un document important pour connaître les objets et les ameublements indispensables à une princesse qui aborde un long voyage après son mariage, cette longue liste de «ce qu'il faut à Madame» nous permet aussi de pénétrer dans les coffres et les bagages qui ont suivi Marguerite de Paris à Turin *via* Nice et Rivoli. Non seulement nous pouvons admirer ses tapisseries en velours cramoisi et en or qui seront le décor de sa chambre à Rivoli et de sa demeure de Turin, mais nous pouvons aussi admirer les couleurs et les tissus de ses robes et de ses acces-

¹⁰ Sur Ronsard et Marguerite, cf. Rouget (2011).

¹¹ Voir Gorris Camos (2012) et la bibliographie citée dans cet article.

¹² Jacques Vignon créa, par exemple, des fermoirs en or ou en argent avec les initiales des princesses ou de la duchesse («faiz à lettres de R», CR n. 62, f. 112, décembre 1536). Sur cet orfèvre, cf. Franceschini (2001).

¹³ Anne de Parthenay se plaint dans l'une de ses lettres (ASTO de Modène, *Casa e stato* busta 156, original prob. confisqué par le duc) que Vignon est très cher.

¹⁴ Voir pour ses reliures nos travaux sur sa bibliothèque cités ci-dessus note 8.

soires, ses bijoux, ses chapeaux que nous retrouvons dans les livres qu'elle reçut en don de nocés, comme le splendide *Livre des prières* conservé à la Bibliothèque Royale de Turin (*Var. a 84*)¹⁵, dans les ouvrages littéraires, les portraits et les documents issus de sa cour.

Nous y retrouvons le magnifique manteau à la royale émaillé de fleurs de lys préparé pour son mariage et qu'elle porte dans les jardins de Rivoli dans les gravures de la *Città del vero*¹⁶, la couleur violette qui domine dans ses robes et celles de ses filles d'honneur, l'or et l'argent des tenues de jour et de nuit de cette princesse des frontières qui, tout «en adonnant son cœur au livre, à la science» (Ronsard 1993b: 70, vv. 267-268)¹⁷, possède un goût du beau extraordinaire et l'amour des objets d'art les plus raffinés. Dans cette longue liste l'on admire, à côté des lumières de l'or et de l'argent, des couleurs des soies et des velours, des damas et des satins, tous les objets nécessaires à la vie quotidienne d'une Maison princière: lits, tapisseries, tapis, coffres, miroirs, sacs, brosses, chandeliers, bassinoires, draps et chemises de nuit brodées, nappes, mais aussi des cuvettes en or pour l'hygiène personnelle, des coupes et des objets précieux que l'on retrouvera à la Cour, lors des fêtes et des cortèges ou dans les 'délices' comme le château de Rivoli, le Parc des Cerfs ou Viboccone, le Regio Parco. Il s'agit d'objets artistiques souvent dessinés par des artistes importants invités à la Cour pour les créer.

2. DONS DE NOCES

L'un des plus somptueux dons de nocés reçus par Marguerite est le *Livre de prières* conservé à la Biblioteca Reale (*Var. a 84*) de Turin dans une reliure en velours bleu-ciel richement ornée et avec un fermoir en argent doré. Le précieux ms. (24 ff., 155 x 110 mm) fut offert, en 1559, à la duchesse par le comte Cristoforo Duc, de Moncalieri, *maistre d'hostel* de son mari avec lequel il avait combattu à la bataille de Saint Quentin¹⁸. Il lui écrit: «si ch'essendo V. A. più divina che umana non potessio' se non haverne presso Iddio insieme mercede». Le manuscrit s'ouvre sur les versets de Matthieu (XIII, 45-46) et

¹⁵ Sur ce magnifique Ms. enluminé offert par Cristoforo Duc ou Duchi à la duchesse, cf. Gorris Camos (2011a: 496-497).

¹⁶ Cf. BnF, Ms. fr. 31119, f. 55 où nous trouvons tous les vêtements préparés pour le jour de son mariage: un manteau à la royale avec une bordure de broderie large d'un pied; une jupe de drap doré; un manteau de nuit en toile d'argent et doublé de loup sauvage; une valsquine en satin jaune doré orné d'une passementerie en argent; une jupe doublée de satin jaune doré avec passementerie en argent autour. Le jaune est la couleur dominante de la chambre de mariée et la vaisselle est en argent.

¹⁷ «Mais plus son cœur elle addonnoit au livre, / A la science, à ce qui fait revivre / L'homme au tombeau, et les doctes mestiers».

¹⁸ Duc, mort en 1563, écrivit un livre de mémoires dédié à ses enfants et trois autres livres dédiés à Emmanuel-Philibert, conservés à la BRT, *Storia Patria* 1158. Voir Felici (1637); Varallo (1985).

il contient des prières, mais aussi de magnifiques enluminures: les portraits des mariés, les armes de Savoie et de France, les portraits de Saint Louis et d'Amédée de Savoie, le Saint Suaire, le cosmos où le soleil représente le duc et la lune (une perle dans le ciel) la duchesse. Des gerbes de fleurs, des marguerites surtout, des perles, des oiseaux, des initiales, des nœuds, des rubans, des anges, des mascarons encadrent les prières et les portraits. Marguerite est représentée en Sainte Marguerite d'Antioche. Les portraits des deux mariés sont d'une grande beauté et évoquent les portraits de la duchesse de Clouet et notamment les dessins de Chantilly que nous avons étudiés ailleurs¹⁹.

Or, dans ses deux portraits (ff. 20r et 22r)



Marguerite porte deux de ses très nombreuses robes (une cinquantaine) décrites dans son trousseau; ces deux robes montrent la richesse de ses toilettes, conçues selon la mode française de l'époque, d'après des modèles très soignés et raffinés, avec de riches ornements en or et en argent, des manches bouffantes en crevés, des corsages en mousseline à ruches. Ces robes sont émaillées de pierres précieuses, notamment de perles (la perle, *margarita*, était l'un des emblèmes de la duchesse), mais aussi d'autres pierres précieuses²⁰. Dans sa maison parmi les maîtres, les maréchaux, les dames, les cinq préposés à la fruiterie et tant d'autres personnes, l'on trouvait aussi un tailleur de vêtements qui avait un rôle important dans sa cour.

¹⁹ Le précieux manuscrit est conservé à la BRT, *Var. a 84* (qui possède aussi deux fac-similés: 1888: C.28.38 et C.28.38.BIS). Pour les portraits de Marguerite, cf. Gorris Camos (2011b). Voir aussi Massabò-Ricci (2012: 48).

²⁰ Voir l'enluminure f. 24 qui représente le cosmos; le duc est le soleil, alors que la lune, une perle dans le ciel, est la duchesse. La terre autour de laquelle ces deux astres tournent représente l'équilibre après la Paix de Cateau-Cambrésis. Marguerite porte souvent un magnifique collier de deux rangs de perles (cf. le portrait du Kunsthistorisches Museum de Vienne et celui de la Bibliothèque Nationale de Turin).



Livre de prières, f. 20r

Dans le premier portrait où elle est représentée en Sainte Marguerite d'Antioche, sortant des ailes d'un dragon vert²¹, le graveur s'inspire bien probablement d'un tableau de Raphaël, *Sainte Marguerite et le dragon*, anciennement conservé dans le cabinet du roi François I^{er}²². Le dessin préparatoire est de Raphaël et l'exécution de Giulio Romano. Le tableau fut commandé à Raphaël en 1518 par le pape Léon X et était destiné à Marguerite de Navarre, tante et marraine de la duchesse. Or, ce tableau évoqué par Ronsard dans l'*Ode IV À Madame Marguerite, sœur du Roy, duchesse de Savoye*²³, met en scène ce monstre de l'Ignorance ou de l'Ire que nous retrouverons dans la Journée XIV de la *Città del Vero*²⁴. Plusieurs éléments du tableau de Raphaël se retrouvent dans le portrait de Marguerite: la coiffure, la chevelure retenue sur le sommet par une coiffe, une fine auréole dorée au-dessus de la tête, le crucifix, mais la duchesse ne porte pas la robe bleue collant au corps de la Sainte, trop sensuelle pour un livre de prières... Marguerite porte l'une des robes noires évoquées dans son trousseau, bien probablement la première, «une robe et une cotte de veloux noir pourfilée d'or et d'argent» (f. 51v). Les magnifiques enluminures montrent toutefois des rapports importants avec les enlumineurs flamands des *Livres d'heures* de Charles

21 On disait qu'elle fut avalée par un monstre et qu'elle en transperça le ventre pour en sortir; c'est la raison pour laquelle on la représente «issant du dragon». Elle est invoquée pour la délivrance des femmes en couches. Duc adresse donc à la mariée un vœu de fécondité.

22 *Inventaire des tableaux du roi, 1709-1710*, Paris, Leroux, 1899, n. 422: «Une copie d'après Raphaël représentant sainte Marguerite; ayant de hauteur 5 pieds 9 pouces sur 3 pieds et demi de large».

23 Cf. Ronsard (1993c: 611, vv. 57-64).

24 Voir Gorris Camos (2013a). Le monstre représenté dans la gravure de Th. de Leu comme un terrible dragon est décrit dans l'édition latine de la *Civitas veri* (Del Bene 1609: 136 sg.) Le motif du monstre et du dragon revient souvent, comme un refrain, dans l'iconographie de l'entourage de Marguerite: par ex. dans la *Sphinge* de Valerio Saluzzo della Manta, chez Ronsard évoquant le monstre de l'Ignorance, chez Del Bene où les monstres des vices et de la *feritas* sont nombreux, dans le *Livre des prières*.

Quint qui paraît d'ailleurs ici en Saint Louis (f. 2v). Le portrait de Marguerite avec le dragon évoque par exemple les gravures de Simon Bening.



Kunsthistorisches Museum, Vienne



Musée du Louvre

Dans le second portrait du manuscrit turinois (f. 22r) qui est une sorte de portrait officiel du mariage de Marguerite, elle porte une robe cramoisi, un velours très cher²⁵, avec des manches à crevés bouffantes enrichies de perles; il s'agit sans doute de la robe évoquée dans le Trousseau:

Une robe de veloux cramoysi de haulte couleur avec du passement d'or et d'argent à l'entour de demy pied de large et la cotte de mesme. (f. 51v)

Ce portrait est très proche des portraits de la duchesse de François Clouet conservés à Chantilly que nous avons étudiés ailleurs²⁶.



Livre de prières, f. 22r

²⁵ Les velours cramoisis pouvaient atteindre des prix considérables lorsqu'ils étaient colorés grâce au *kermès*, une teinture très coûteuse et extraite des œufs d'un insecte originaire de la Méditerranée.

²⁶ Cf. Zvereva (2002: 114-115, note 50) et Gorris Camos (2011b: *passim*).

3. NICE 1560

Le 25 janvier 1560²⁷, Marguerite fit son entrée solennelle à Nice. Le cortège était formé de sept mules blanches avec un manteau en or émaillé de fleurs de lys, sur l'une desquelles la duchesse parcourut les rues de la ville sous

un baldacchino d'argento e cremisi²⁸ portato dai quattro sindaci della città affiancati da venti nobili nizzardi in raso bianco e catena d'oro, e venti mercanti in raso rosso. Lei era vestita di tela d'argento con sopravveste di velluto nero stellata d'oro, con cappello di velluto, fregiata di gioie di valore inestimabile, con grosso carbonchio per medaglia con quattro o cinque penne di corvo di Polonia, ed in cima di detto cappello un grossissimo diamante in punta con quattro grosse perle e rotonde, il tutto di prezzo straordinario. Il suo candidissimo collo era adornato da un collare d'oro tempestato di finissimi rubini e diamanti con tre perle lunghette e grosse come pere moscatelle per fermaglio. Era poi cinta la sua persona di vari giri di grosse finissime perle con una croce pesante in mezzo al petto, tutta fatta a punta di grandissimi e preziosissimi diamanti e braccialetti. (Gioffredo 1839: 397)

Dans ce document nous retrouvons les précieux bijoux de Marguerite et ses vêtements décrits avec finesse et attention; la robe est l'une des deux robes en velours noir évoquées dans le trousseau:

Une robbe et une cotte de veloux noir pourfillee d'or et d'argent
 Une robbe et une cotte de veloux noir avec du passement large à
 jour d'or et d'argent

alors que ces bijoux que nous voyons souvent sur ses portraits²⁹ appartiennent aux parures qu'on lui fit préparer pour son mariage³⁰ ainsi qu'à Claude de France, duchesse de Lorraine, et sont sortis de ses coffres riches en magnifiques bijoux. Le double collier de perles est, par exemple, souvent peint dans ses portraits comme celui de Vienne et celui de la BNU de Turin³¹.

La duchesse porte, à cette occasion, le même chapeau en velours, cité dans son trousseau (f. 51r) et qu'elle a aussi dans les deux portraits en huile sur

27 Le jour de la conversion de Saint Paul, dit une relation manuscrite citée par Pierre Gioffredo (1839: t. 5, 397 sg.). Le texte du Père Gioffredo vient d'être traduit en français (2007-2008). Cf. aussi Condulmer (s.d.: 129-130).

28 C'est l'un des «daiz» du trousseau, cf. ci-dessous.

29 Voir, par exemple, le portrait attribué à Rabel et conservé au Cabinet des estampes de la BnF, une sorte d'icône de la princesse qui porte dans cette gravure tous ses bijoux et notamment ses colliers de perles. Cf. Bentley-Cranch (1978: 251-252 et ill. n. XXII).

30 Voir BnF, Ms. fr. 31119, f. 55.

31 Cf. note 19 ci-dessus.

bois peints par Corneille de Lyon³² et sur la médaille du *Promptuarium iconum* de Guillaume Roville. Dans le portrait de Corneille, conservé à Chantilly, Marguerite est peinte à mi-corps sur un fond bleu clair tirant au vert. Elle porte une robe de velours noir, semée de perles bleues et roses, et sur ses cheveux ce chapeau de cour en velours noir, orné de perles bleues et roses. Dans l'autre portrait de Corneille de Lyon, conservé à Versailles, Marguerite porte le même bonnet, mais son corsage est garni de fourrure³³.



Or, les sept mules blanches que nous voyons défilér lors de son entrée à Nice sont sans doute les «hacquenées» que le trousseau enregistre dans la partie consacrée au voyage, *Pour l'escurie* (f. 51r):

Une hacquenée pour sa personne enharnaschée de veloux violet acoustré d'or et ung manteau de drap violet acoustré d'or. Et ung taffetier violet acoustré d'or avec les davantures de mesme. Et ung chapeau de veloux violet acoustré d'or.

Huict hacquenées pour ses filles enharnachées de veloux violet avec des franges d'or.

Marguerite porte donc sa robe noire et son manteau à la royale en velours noir émaillé non pas d'étoiles, mais de fleurs de lys. Or, lors de son séjour niçois en 1560, un autre manuscrit enluminé fut offert à Marguerite, le Ms. B.L. Sloane Ms 2421, où dans la gravure, f. 2, nous voyons Marguerite en compagnie de deux de ses dames recevoir en hommage un livre de la part d'une «mansueta asinella», une petite ânesse³⁴. Le Ms. Sloane contient une

32 Le premier portrait est actuellement conservé au Musée de Chantilly, cf. Bentley-Cranch (1978: 245). Il en existe un croquis à la BnF avec la mention: «Copié sur l'original peint par Corneille dans le cabinet de M. de Gaignières» et avec cet ajout «agée de 25 ans, 1548». La mode du chapeau pour les femmes date toutefois des années 1550.

33 Cf. Bentley-Cranch (1978: 248). Il a servi de modèle pour le *Promptuarium iconum* de Rouillé dans lequel un petit médaillon reproduit exactement ce portrait de Corneille. L'édition française du *Promptuaire des medalles*, Lyon, Roville, 1553 (Ars.4° H 7879) est dédié par Rouillé à «A Tres Haulte et Tresillustre Princesse Madame Marguerite de France, sœur unique du Roy, Duchesse de Berry etc.», f. a2.

34 Cf. Alexander (2007).

CANZONE. *In lode dell'Asina dal cui latte fu risanata a Niza la Serenissima Margherita di Francia. Duchessa di Savoia, l'anno 1560* qui nous apprend que Marguerite tomba gravement malade à Nice et que le médecin Castellan, envoyé par la reine, la soigna avec du lait d'ânesse. Il est intéressant de voir encore une fois son chapeau de plumes, mais surtout le petit sac porte-livre ou pochette à livre qu'elle porte et qui contient un livre.



4. RIVOLI 1565

Marguerite à Rivoli, entourée de sa cour, commande en 1565 à son poète Baccio del Bene un poème sur l'An dont le mois de novembre, *La Città del vero*, représente un voyage initiatique dans les vices et les vertus des hommes, un épitomé de l'*Ethique à Nicomaque* d'Aristote³⁵. En compagnie de ses deux dames, richement habillées et représentant la vie active et la vie contemplative, une sorte de Marthe et de Marie³⁶, et portant son 'manteau à la royale' émaillé de lys de France, elle suit Aristote, comme Dante Virgile, sur ces chemins escarpés, dans ces descentes au fond de l'abîme pour comprendre la nature, les conditions d'épanouissement et de déviation de la vertu. Elle veut aussi acquérir une sorte de conscience de son exercice, une connaissance profonde des vertus, mais aussi des abîmes de l'âme et de tous leurs enjeux, collectifs, politiques, mais aussi individuels. Exercice de la vertu comme disposition, visant le juste milieu, l'équilibre entre excès et défaut, itinéraire vers la perfection, de la terre au ciel, toute vertu représente,

³⁵ Sur la *Civitas veri* voir nos articles récents sur cet ouvrage et notamment Gorris Camos (2013b).

³⁶ Sur ce double visage, entre Marthe et Marie, qui appartenait aussi à Marguerite de Navarre, voir Cottrell (1995: 9 sg.).

dans ce poème-échelle, inondé de la lumière des pierres précieuses, de la flamme de la *mens*, des couleurs de l'automne, mais aussi rendu sombre par ces étranges plongées dans les antres souterrains des vices peuplés des monstres, étranges et inquiétants comme le monstre-serpent de l'Avarice, recouvert d'écailles, et le dragon enflammé de l'Ire, un itinéraire personnel vers la perfection. Les 'disciplines' aristotéliennes, Physique et Morale, offrent ainsi «une préparation adéquate à la sagesse supérieure de Platon» (Yates 1996: 147), ce Platon lu et relu mille fois par cette princesse qui fait voler les poètes de la Pléiade vers le monde des idées³⁷. Illustration poétique et artistique du célèbre tableau de Raphaël, la *Città del vero* est, d'après la définition de l'auteur même, «una Città intera e perfetta delle più compite del mondo e la meno ruinabile dal tempo e dalle incursioni» (Ms. 7, B.M. du Mans, f. 149v) et semble la réponse (à chacun ses armes) poétique et philosophique de Marguerite et de son entourage francophile aux projets du duc qui dessine, dans les mêmes années (1566), avec ses architectes, le projet de la *Cittadella*.

Sur les grandes routes des vertus morales, le long des fleuves des plaisirs et des souffrances, dans les marécages et les nuées de vices, Marguerite, nouvelle Béatrice, avance avec ses deux dames-étoiles (Del Bene 1609: 13)³⁸, accompagnée par Aristote en personne et par l'auteur. Or, à partir des premières images de la *Civitas veri*, Marguerite porte dans cet ouvrage, écrit d'abord en italien et traduit par la suite en latin, son magnifique manteau à la royale émaillé de fleurs de lys qu'on lui avait fait préparer pour son mariage. On la reconnaît justement dans ces gravures, comme Yates le dit, grâce à ce manteau fleurdelysé.

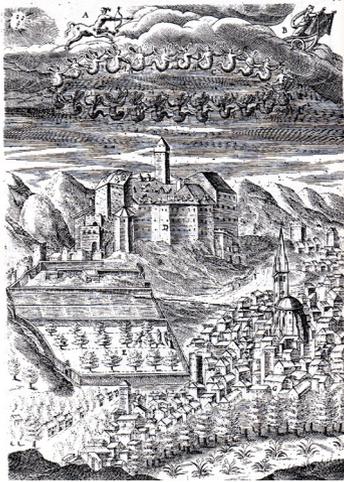
Marguerite (toujours identifiable grâce à la fleur de lys de la France que porte sa robe) et les deux dames de compagnie qui escortent la reine comme deux étoiles gravitant autour de la Lune, atteignent le grand mont qui s'élève au cœur de la Cité de la Vérité.

Ce manteau émaillé de fleurs de lys en semis³⁹, comme le sceptre et la couronne pour le roi, sont l'emblème de cette fille et sœur de Roi qui joue un rôle politique de premier plan à la cour de Turin et en Savoie pour son rôle de médiation et comme «passeuse» de culture.

37 Sur l'envol du poète, cf. Du Bellay (1974: *passim*). Voir aussi Gorris Camos (2007).

38 Expliqué par le commentaire de Marcile: «Lunæ Reginam ipsam similem fecit. Est enim Luna *siderum regina*, ut apud Horatium in carmine saeculari, et *astrorum decus*, ut apud Virgilium lib. IX Aeneid. & *siderum mater*, tu Apuleij Milesiis lib. XI. Eademque Aeschylō [...], *honoratissima stellarum, noctis ocellus*. Comites autem Reginae puellas cum stellis Lunae vicinis comparavit» (Del Bene 1609: 22). Grâce au Ms. de la *Città del Vero* nous avons pu identifier les deux demoiselles. Il s'agit de Philiberte de Seyssel et de Caterina Tornabuoni, membre de la famille Delbene.

39 La fleur de lys, symbole de pureté apparaît dès le XII^e siècle sur les armoiries royales. Devenue le symbole de la famille royale, la fleur de lys est présente sur le manteau du sacre, en un semis, et sur les blasons avec trois fleurs sur fond d'azur.



5. TURIN 1567: LE BAPTÊME DU PETIT PRINCE ET LA COULEUR DU SECRET

Elle représente en effet dans cet état de frontière, stratégiquement important, le parti français et son action politique, tolérante (elle défend les juifs et protège les réformés)⁴⁰, a un effet de contrepoids et de médiation importants pour la sauvegarde des équilibres européens essentiels à la survie du duché de Savoie. Une politique qui se manifeste partout même lors de l'organisation des fêtes pour le baptême de Charles-Emmanuel, cet enfant du miracle qu'elle eut en 1562⁴¹. Non seulement le choix des parrains et des marraines de l'enfant est orienté par cette politique d'équilibre, mais les stratégies politiques orientent l'ordre du cortège et l'organisation des cérémonies et des fêtes. Les poètes français de la cour de Marguerite qui n'hésitent pas à chanter leur Pallas et à orchestrer ses emblèmes et devises, de l'olivier aux serpents, n'oublent pas de décrire les somptueux vêtements des dames de la duchesse, ces dames françaises, souvent réformées que le Nonce détestait. Or, encore une fois nous retrouvons dans les poèmes de Pierre Demay⁴², du mystérieux Jean Grangier⁴³ et des poètes de cette cour plurilingue, cette symphonie de robes où triomphe le velours violet:

40 Voir Gorris Camos (2013c).

41 Sur Charles-Emmanuel voir Gal (2012).

42 LES TRIOM-/PHES DU BAPTESME / DE TRESILLUSTRE SEIGNEUR / Monseigneur Charles Emanuel, Prince de / Piemont: en Eglogues, Odes, & Sonnets, vers / Latins, Italiens, & François, avecques anno-/tations, Par Pierre Demay de Chastelleraud / en Poictou Secrettère de Monsieur le Pre-/sident Depurpurat Seneschal de Saluces. // A Treshaute et Trespoussante Princesse, Madame / Marguerite de France, Duchesse de / Savoye et de Berry. // A PARIS, / Chez Thomas Richard, à la Bible D'or / devant le College de Rheims. / 1567. / AVEC PRIVILEGE DU ROY //, 42, [2] ff., cahiers A-E8 F4 (ex. Bibliothèque Royale, G.2.67 et Arsenal, 8° BL 15431). Sur Pierre Demay ou de May, ami de Peletier du Mans, cf. La Croix du Maine-du Verdier (1772-73: 1025) et Dreux Du Radier (1754).

43 Voir les PASTORALES / SUR LE BAPTESME / DE MONSEIGNEUR CHARLES / EMANUEL, PRINCE / DE PIEDMONT. / Par I. Grangier, Lorrain / Avecques un Recueil de quelques Odes et Sonnetz Faictz par le mesme aucteur / [Marque] / Imprimé à Chamberi, par François Pomar leyné / AVEC PRIVILEGE / 1568 //.

Huict manteaux avec les davantures de drap violet bendez de veloux violet avec des bizettes d'or dessus et une tresse d'or au bout. Huict chapeaux de veloux violet avec une tresse d'or autour et des plumes violettes acoustrées d'or. Quatre lacquaiz po(ur) les filles abillez de satin violet et jaulne et des manteaux de drap violet bandez de veloux jaulne. (*Trousseau*, f. 50)

Le groupe qui entourait le petit prince était en effet suivi par les dames de la duchesse «superbement vestuës» en velours violet à fond d'argent⁴⁴ et les poètes français de Marguerite en dressent la liste détaillée, alors que les plaquettes publiées à Venise et à Mondovì parlent simplement d'une compagnie de dames et de seigneurs de la cour, turinois comme étrangers⁴⁵. Une attention particulière est donc consacrée par Pierre Demay aux «françaises» de la Cour⁴⁶. Il évoque non seulement la gouvernante du petit prince: «la Presidente, [n.m. «c'est Madame Barbe d'Annebaut, presidente de Saluces»] aux deux hanches tenant le jeune Prince à fin de l'engarder. Laquelle a tousjours esté pres de la personne de Mondit Seigneur le Prince depuis sa naissance» (f. 21v), mais surtout «les filles de Madame» (f. 22) et leurs robes en velours violet:

En leurs habitz saintement accoustréz,
 Apres marchoyent (o beautez naturelles)
 Mignonement dames et damoysselles,
 Qui resembloyent à l'Astre qui reluit
 Pour esclairer en un'obscure nuit
 Quand ça et là elles jettoyent leurs veuës
 Apparoissant superbement vestuës,
 Entre lesquelles (ainsi qu'estoit la fame)
 L'on connoissoit les filles de Madame
 Sur un corps gent, et regard joliet,
 Porter habitz de velours violet
 Tout figuré, ayant le fond d'argent,
 Et tout autour de mesme passement. (f. 22)

44 Sur le goût de Marguerite pour la couleur violette voir son trousseau ci-dessous; en réalité les couleurs de la duchesse étaient le noir, le jaune et le rouge. Le violet était la couleur de la tempérance, de l'apaisement car il était fait d'une proportion équilibrée de rouge (la force impulsive) et de bleu (la paix céleste) et symbolisait l'équilibre entre la terre et le ciel, la passion et l'intelligence, les sens et l'esprit. Marguerite dont la devise était «*Rerum prudentia custos*» et dont la politique sage et équilibrée était connue n'ignorait pas sans doute la connotation allégorique et hermétique de cette couleur. Le violet était la couleur du secret évoquant le mystère de la réincarnation et de la transformation, c'est la raison pour laquelle le Christ porte la robe violette pendant la passion.

45 Voir le chap. VII de notre livre *Princesse des frontières*, en préparation.

46 La même attention est consacrée aux dames portugaises de Béatrice, mère d'Emmanuel-Philibert, dans l'*Adriano*.

Si les dialogues représentent une véritable *institutio* sur la femme, la partie finale des *Pastorales* est surtout consacrée au récit de la cérémonie (f. 94 sg.) et de son cadre, de l'ordre de la procession, mais surtout aux «nymphes domestiques de Marguerite [...] qui en perfection de mœurs, de beauté, de gestes et de toute autre vertu, ne cedent en rien (à ce que j'ay vue, et à ce que me conta Violante) à Nymphes qu'on puisse veoir sous le soleil. Elles estoient toutes vestues de robes d'esgalle parure faictes de veloux violet, ayans le fond d'argent, couleur si naifve, comme vous sçavés, qu'elle en lustroit d'avantage leur beauté» (f. 95).

Le somptueux trousseau de Marguerite évoque donc une constellation d'objets d'art, de créations artistiques qui annoncent et nous font apercevoir la vie de cour de la duchesse, les demeures et les fêtes splendides de cette cour française entre Turin et la couronne de délices qui entourent la ville. Il s'agit d'un document extraordinaire qui confirme que Marguerite n'était pas seulement une princesse de pouvoir, politiquement et religieusement engagée, mais aussi une princesse de savoir qui aimait l'art, la musique, la poésie, le théâtre, les sciences – ainsi que sa bibliothèque le démontre –, mais aussi le *frusciare* des soies et des tissus les plus raffinés, les couleurs violette et jaune de ses tenues et de celles de ses dames. La symphonie dominante du violet déclinée dans tous les tissus, symbole de tempérance et d'apaisement, est ainsi l'emblème de cette princesse, de sa politique d'équilibre, de sa prudence et de sa tolérance, mais aussi de son pouvoir de donner «des ailes aux poètes», d'allier le ciel et la terre comme l'*Olive* de Du Bellay et la fleur de Grangier.

Ces robes et ces objets non seulement «montrent l'âme» de la duchesse et de sa maison, mais révèlent les enjeux d'une cour qui se met savamment en scène à travers les moyens les plus divers. La mode et les vêtements de cour font partie d'une stratégie de représentation d'un pouvoir qui devient spectacle pour montrer à l'Europe les ambitions et les rêves dynastiques d'un duché qui déploie tous ses efforts pour donner à cet État *intramontain* un rôle important. La mode et le luxe des apparats révèlent ainsi des visées politiques et diplomatiques et offrent une image spectaculaire de cette cour de frontière où l'art, les lettres et l'architecture ainsi que la mode sont les instruments d'une politique de réaffirmation du pouvoir d'un État et d'une dynastie aux ambitions démesurées⁴⁷.

Emblèmes et icônes du pouvoir, les objets et les vêtements de la duchesse émaillent de leurs couleurs et de leur raffinement le château de Rivoli, le palais des ducs à Turin et le Parco Regio, mais leurs ors et leur «rayon violet» brillent aussi comme des étoiles dans les peintures et dans les textes des artistes et des poètes de cour.

Le manteau à la royale violet émaillé de fleurs de lys n'était pas resté dans son coffre. Le lys de France ne s'était pas perdu en vain dans ce royaume à cheval des montagnes.

⁴⁷ Sur les objets précieux (bijoux, argenterie, vêtements, armes, armures, médailles, livres et mss...) comme icônes du pouvoir des Savoie, voir Tranfaglia (1998: t. 3, 316).

LE TROUSSEAU DE MARGUERITE DE FRANCE

BnF, Ms. Français 3119, ff. 50-51

Memoire de ce qu'il fault pour Madame premierement

[f. 50r]

Une tapisserie de veloux cramoisy violet par layses⁴⁸ de toille d'or frizee toutes jaulnes qui sera po(ur) sa chambre Avec le lict grand ciel⁴⁹ et daiz de mesme chayses et tabouretz

Po(ur) la salle une tapisserie de veloux cramoisy violet par laizes de toille d'or damassée toute jaulne avec le daiz⁵⁰ de mesme et une chayse pour s'asseoir a table

Ung tappiz de veloux violet avec ung [grand]⁵¹ passement et une frange d'or à l'entour pour sa table de nuict

Ung coffre de nuict de veloux violet aux quatre coings acoustré d'argent doré avec l'ense au meilleu doré

*Ung mirouer acoustré d'or le vallet pour le tenir de mesme
Une pelotte de veloux violet acoustré d'argent doré à l'entour
Une pelotte de veloux violet acoustree d'or à l'entour*

*Une poche de veloux violet à mettre ses peignes avec du passement d'or à l'entour
Des petites espousettes le manche de veloux violet acoustré et doré po(ur) nectoyer ses peignes
Des vergettes pour nectoyer ses besongnes de veloux le manche de veloux violet acoustré d'or*

*Ung bougier doré, ung poinçon et une longue esguille doré
Deux petites chaufferettes d'argent ainsy qu'on en monstrera le partron*

*Deux tappiz veluz po(ur) mettre à l'entour de son lict
Ung tappiz de veloux violet avec ung passement et frange d'or à l'entour pour mettre sur le buffet
Ung grand tappiz velu pour mettre soubz ses piedz en la salle*

48 À rayures, voir Godefroy (1881: s.v. *laece*) qui cite notre exemple.

49 Lit à baldaquin.

50 Baldaquin: la duchesse mangeait toujours sous un petit baldaquin.

51 Mot biffé.

Une tapisserie de haulte lisse⁵² pour sa salle Une pour sa chambre et une pour sa garderobbe

*Ung lict de veloux violet avec des passemens d'or et le daiz de mesme
Douze linceux, Douze chemises de jour, Douze chemises de nuict ouvrés, Une douzaine de touailles ouvrées d'or et argent, Une douz(aine) de souilles⁵³ d'oriller ouvrées d'or et argent Et de la toille de hollande po(ur) faire le demourant du linge qui luy est necessaire la quantité que l'on monstrera en estre de besoing*

[f. 50v]

Ung petit lict avec ung pavillon de damas violet frangé d'or po(ur) celle qui couchera en sa chambre. Une paillasse pour ses femmes de chambre avec un pavillon de camelot⁵⁴ violet frangé de soye violette

Six coffres de bahu pour porter ses besongnes

*Quatre flambeaux d'argent doré
Quatre chandeliers à mectre contre les murailles d'argent doré comme ceulx qui sont en la chambre de la Royne
Ung valet d'argent doré pour tenir le flambeau comme celluy qui sert devant la Royne*

*Ung bassin po(ur) se laver les mains et une esguiere le tout doré
Une coupe dorée. Ung essay⁵⁵ doré
Ung petit bassin doré po(ur) laver la bouche
Ung vase doré po(ur) gecter la lessyve sur la teste
Une petite cuvette a mectre le mortier⁵⁶ qui soit doré
Une petite chaufferette dorée de la facon qu'on monstrera
Une buye⁵⁷ dorée et deux petitiz flascons dorez
Une bassinoyre⁵⁸ d'argent
Ung bassin à laver la teste
Une cuvette à laver les jambes
Ung grand coquemart⁵⁹ et ung petit*

52 Haute lisse, tapisserie dont la chaîne est tendue verticalement sur le métier et où les fils s'écartent et se rapprochent alternativement.

53 Taies pour les oreillers.

54 Le camelot était un tissu fabriqué avec du poil de chameau originaire d'Asie Mineure. Il fut importé en Occident dès le XIII^e siècle par les Français et les Italiens.

55 Une écuelle.

56 Petit vase ayant la forme d'un mortier, plein d'eau sur laquelle flottait un morceau de cire qu'on allumait quand le roi ou la reine étaient couchés.

57 Une cuvette.

58 Bassinoire pour chauffer le lit.

59 Ustensile de cuisine qui sert à faire bouillir de l'eau et cuire plusieurs choses. On fait des coquemars de terre, d'estain, de cuivre, d'argent. Ce mot vient du latin *cucuma*, chaudière; ou de

Ung pot à pisser

Une petite cuvette a mettre la chandelle

Ung bassin pour son bourlet⁶⁰ et ung po(ur) sa chaize persée

De la vaisselle d'argent pour la servir à table et pour toute sa maison et du linge pareillement

Quatre lictz pour ses huict filles⁶¹ avec des pavillons de damas violet frangez de soye violette.

Po(ur) les quatre lictz: Douze paires de linceulx de toille de lin. Ung lict de damars⁶² noir po(ur) la gouvernante et troys paires de linceulx de lin. Une paillasse po(ur) leurs femmes avec ung pavillon de sarge⁶³ violette, Et troys paires de draps et six aultres paires pour les deux lictz de la chambre de madame

Ung entour de lict po(ur) madame qui soit d'escarlatte⁶⁴ violette (avec des passementz d'or et soye violette)

Pour l'escurie

[f. 5II]

Une lectiere couverte de veloux violet frangee d'or Et le dedans de satin violet pourfillee d'or faicte comme celle de madame de lorraine⁶⁵ les harnoyz des mulletz de mesme

Au mulletier ung saye⁶⁶ de veloux violet Et un manteau de violet tout bordé de veloux jaulne

Quatre pages abillez de veloux violet avec de l'or Et des manteaux de drap violet bandez de veloux

Quatre lacquaiz abillez de veloux violet et jaulne Et les manteaux de violet bandez de veloux

cucumarium, qui est une sorte de vase ainsi appelé, *quod ventrem haberet magnum uti cucumis*.

60 Le bourlet ou bourrelet était un petit meuble avec un coussin qui pouvait contenir une cuvette.

61 Ses dames d'honneur ne pouvant laisser seule la duchesse dormaient à tour de rôle; c'est la raison pour laquelle il n'y a que quatre lits.

62 Tissu, sorte de taffetas à fleurs provenant de l'Inde.

63 Tissu en laine.

64 *Écarlate* a pu désigner anciennement une teinture ou une étoffe de qualité supérieure.

65 Madame de Lorraine: Claude de France, née à Fontainebleau le 12 novembre 1547, morte à Nancy le 21 février 1575, est la deuxième fille d'Henri II de Valois-Angoulême et de Catherine de Médicis; elle épouse, en 1559, Charles III, duc de Lorraine et de Bar.

66 Froc.

Une planchette⁶⁷ de veloux violet frangée d'or

Une hacquenee⁶⁸ pour sa personne enharnaschée⁶⁹ de veloux violet acoustré d'or et ung manteau de drap violet acoustré d'or. Et ung taffetier⁷⁰ violet acoustré d'or avec les davantures ⁷¹ de mesme. Et ung chapeau de veloux violet acoustré d'or

*Ung harnois⁷² de drap d'or po(ur) le landemain de ses nopces
Une malle de veloux violet frangée d'or à porter ses manteaux
Ung manteau de veloux violet frangé d'or doublé de taffetas po(ur) mectre en sa lectiere*

Huict hacquenees pour ses filles enharnachées de veloux violet avec des franges d'or

Huict manteaux avec les davantures de drap violet bendez de veloux violet avec des bizettes⁷³ d'or dessus et une tresse d'or au bout

Huict chapeaux de veloux violet avec une tresse d'or autour et des plumes violettes acoustrées d'or. Quatre lacquaiz po(ur) les filles abillez de satin violet et jaulne et des manteaux de drap violet bandez de veloux jaulne

Quatre hacquenees pour les femmes qui vont avec elle enharnachées de veloux noir.

Quatre manteaux avec les davantures de drap noir bandées de veloux noir et des chapeaux de veloux noir.

Deux palfreniers abillez de drap violet bandé de veloux jaulne Et deux aydes

Deux chariotz braslans⁷⁴ doublés de drap violet, les deux chartiers et les deux lacquaiz abillez de drap violet et jaulne.

Troys mulletz pour sa lectiere. Six mulletz po(ur) son lict et ses coffres. Six couvertures de drap violet et jaulne en broderye

Une grand garderobbe po(ur) mectre les abillemens de madame

Une aultre garderobbe pour mectre les abillemens des filles et les gouvernantes

Neuf coffres de bahu pour les huict filles et leur gouvernante

Quatre coffres de bahu pour les femmes de chambre

67 Un panneau.

68 Une haquenee est un cheval ou plus fréquemment une jument d'allure douce, allant ordinairement à l'amble, que montaient fréquemment les dames.

69 Bardée.

70 Manteau en taffetas.

71 Jupes ouvertes devant pour pouvoir monter à cheval.

72 Harnais.

73 Dentelles.

74 Chariots suspendus utilisés pour les cortèges des reines et des princesses.

Une chayze persee de veloux violet frangée d'or, ung bourlet de mesme et ung pavillon de damas violet frangé d'or pour mectre sur la(dite) chayze

[f. 5IV]

Ung manteau à la Royalle de veloux violet fourré d'hermines tout dyapré d'or et la cotte et manches de mesme

Quatre robes et quatre cottes de drap d'or et d'argent frizé

Quatre robes et quatre cottes de toile d'or et toile d'argent plaines et damassées

Une robe et une cotte de satin blanc pourfillée d'or

Une robe et une cotte de damas blanc pourfillée d'or

Une robe de taffetaz blanc avec du passement d'or à jour de quatre doigtz de large pour mectre à l'entour Et la cotte de mesme

Une robe de satin cramoysi pourfillée d'argent et la cotte de mesme

Une robe et une cotte de damas cramoysi pourfillée d'or et d'argent

Une robe de veloux cramoysi de haulte couleur avec du passement d'or et d'argent à l'entour de demy pied de large et la cotte de mesme

Une robe et une cotte de veloux violet pourfillée d'or

Une robe et une cotte de satin violet pourfillée d'or et d'argent

Une robe et une cotte de veloux noir pourfillée d'or et d'argent

Une robe et une cotte de veloux noir avec du passement large à jour d'or et d'argent

Une robe et une cotte de satin noir avec du passement d'argent large à jour

Une robe et une cotte de damas noir avec du passement d'or large à jour

Une robe et une cotte de taffetaz noir avec des passements large à jour d'or et d'argent

Une robe et une cotte de damas violet avec du passement d'or à jour large

Une robe et une cotte de satin jaulne paille couverte de passement d'argent

Une robe et une cotte de veloux jaulne paille avec ung passement d'argent large à jour

Une verdugade⁷⁵ couverte de camelot d'or violet

Une juppe dessus de mesme de la tresse d'or au bout

Ung manteau de nuict⁷⁶ de toile d'or violette double de mesme brodé de tresse d'or

Ung manteau de nuict pour tous les jours de damas violet avec du passement d'or large à jour

Une couverture de verdugade pour tous les jours de damas violet avec du passement autour large à jour

⁷⁵ Le vertugadin à tambour, version française du *verdugale* espagnol, est une sorte de coussin ou de bourrelet placé au niveau des hanches pour les arrondir. Placé entre la cotte et la robe du dessus, le vertugadin faisait ressortir la taille. L'ampleur du vêtement obligea la création d'une chaise spéciale sans accoudoirs, dite chaise à vertugadin, pour permettre aux dames de s'asseoir.

⁷⁶ Robe de chambre.

RÉFÉRENCES BIBLIOGRAPHIQUES

- Libro di preghiere offerto a Margherita di Francia duchessa di Savoia dal conte Cristoforo Duc nell'anno 1559*, 1888, V. Promis (ed.), Torino, Bocca.
- Alexander J.G., 2007, «Mansueta Asinella»: *an unusual Image of a Book Presentation to Marguerite de France, duchesse de Savoie*, in K.A. Smith-C. Krinsky (eds.), *Tributes to Lucy Freeman Sandler: Studies in Manuscript*, London, Miller: 387-395.
- Bentley-Cranch D., 1978, *L'iconographie de Marguerite de Savoie (1523-1574)*, in L. Terreaux (ed.), *Culture et pouvoir au temps de l'humanisme et de la Renaissance*, Genève, Slatkine.
- Condulmer P., s.d., *Emanuele Filiberto e Margherita di Valois*, Torino, Codella.
- Cottrell R.D., 1995, *La Grammaire du silence. Une lecture de la poésie de Marguerite de Navarre*, Paris, Champion.
- Del Bene B., 1609, *Civitas veri*, Paris, Drouart.
- Dreux Du Radier J.-F., 1754, *Bibliothèque historique, et critique du Poitou, contenant les vies*, t. 2, Paris, Ganeau.
- Du Bellay J., 1974, *Olive*, E. Caldarini (ed.), Genève, Droz.
- Felici F.A., 1637, *Racconto delle memorie e vita del Signor Christoforo Duchi...*, Torino, Zavattata.
- Franceschini C., 2001, *Tra Ferrara e la Francia: notizie su orefici e pittori al servizio di Renée de France*, in M. Beltramini (ed.), *Tra Italia e Francia. Scambi artistici italo-francesi dal XV al XIX secolo*, «Franco-Italia» XIX-XX: 65-104.
- Gal S., 2012, *Charles-Emmanuel de Savoie. La politique du précipice*, Paris, Payot (Biographie Payot).
- Gioffredo P., 1839, *Storia delle Alpi marittime*, Torino, Reale.
- , 2007-2008, *Histoire des Alpes-Maritimes: une histoire de Nice et des Alpes du Sud des origines au XVII^e siècle*, tr. de l'italien H. Barelli, tr. du latin M. Prève, Nice, Nice Musées (Biblioteca gioffrediana: les grands textes du patrimoine).
- Godefroy F., 1881, *Dictionnaire de l'ancienne langue française*, Paris, Vieweg.
- Gorris Camos R., 2007, *Sous le signe de Pallas: paroles ailées et ascension dans l'«Olive»*, in R. Campagnoli-A. Soncini et al. (eds.), *L'«Olive» de Du Bellay*, Actes du Colloque de Lucelle, 1-4 décembre 2005, Bologna, CLUEB (Bussola, atti di ricerca, seminari, convegni, 34): 167-232.
- , 2011a, *La Bibliothèque de la duchesse: de la bibliothèque en feu de Renée de France à la bibliothèque éclatée de Marguerite de France, duchesse de Savoie*, in N. Ducimetière-M. Jeanneret et al. (eds.), *Poètes, princes et collectionneurs, Mélanges offerts à Jean Paul Barbier-Mueller*, Genève, Droz: 473-525.
- , 2011b, *I volti della duchessa: icone e rappresentazioni del potere alla Corte di Margherita di Francia*, in D. Carpi-S. Fiorato (eds.), *Iconologia del potere: rappresentazione della sovranità nel Rinascimento*, Verona, Ombre corte: 45-86.
- , 2012, «Chose de si grande consequence n'estoit à dissimuler»: *Calvino e la duchessa*, «Schifanoia, Rivista dell'ISR di Ferrara» 40-41: 13-36.

- , 2013a, «La Città del vero», *une ville en papier entre utopie et hétérotopie*, in F. Lestringant (ed.), *Polygraphies*, «Revue du Seizième siècle» 9: 171-196.
- , 2013b, «La città del vero»: *éthique, politique, poésie à la Cour de Marguerite de France, duchesse de Savoie*, in D. de Courcelles (ed.), *Dire le vrai dans la première modernité. Langue, esthétique, doctrine*, Paris, Garnier (Classiques): 135-173.
- , 2013c, «Vanitas vanitatum»: *tradurre e commentare il Qohèlet all'ombra di Margherita di Francia, duchessa di Savoia*, in A. Scarabelli-R. Catania Marrone-D. Balzano (eds.), *Sconfinamenti. Omaggio a Davide Bigalli*, Milano, Bietti: 185-196.
- , 2014, *Principessa di potere, principessa di sapere. Margherita di Francia, duchessa di Savoia, e i suoi libri (1523-1512)*, Torino, Hapax.
- Haan B., 2009, *Une paix pour l'éternité. La négociation du traité du Cateau-Cambrésis*, Madrid, Casa de Velásquez.
- Hartley D.J., 1981, *La célébration poétique du traité de Cateau-Cambrésis (1559): document bibliographique*, «B.H.R.» 43: 303-318.
- La Croix du Maine F.-du Verdier A. et al., 1772-73, *Les Bibliothèques françaises*, Paris, Saillant & Nyon.
- Massabò Ricci I.-Carassi M. et al., 2012, *Il teatro di tutte le scienze. Raccogliere libri per coltivare idee in una capitale di età moderna. Torino 1559-1861. Catalogo della mostra svoltasi all'Archivio di Stato di Torino dal 22 novembre 2011 al 27 febbraio 2012*, Savigliano, L'Artistica.
- Moncassoli Tibone M.L., 2009, 1559-2009, *Ricordo di Cateau-Cambrésis*, Torino, Ananke.
- Rimbaud A., 2009, *Œuvres complètes*, A. Guyaux-A. Cervoni (eds.), Paris, Gallimard (Bibliothèque de la Pléiade).
- Romier L., 1913, *La mort d'Henri II*, «Revue du XVI^e siècle» 1: 140-152.
- Ronsard P. de, 1993a, *Chant Pastoral*, in *Œuvres complètes*, Paris, Gallimard (Bibliothèque de la Pléiade).
- , 1993b, *Discours à tresillustre et vertueux prince. Philebert de Savoye, et de Piemont*, in *Œuvres complètes*, Paris, Gallimard (Bibliothèque de la Pléiade).
- , 1993c, *À Madame Marguerite, sœur du Roy, duchesse de Savoye, Ode IV*, in *Œuvres complètes*, Paris, Gallimard (Bibliothèque de la Pléiade).
- Rouget F., 2011, *Ronsard et le mécénat de Marguerite de Savoie*, in L. Secchi Tarugi (ed.), *Mecenati, artisti e pubblico nel Rinascimento, Actes du XXI^e Colloque International de Pienza-Chianciano Terme, 20-23 juillet 2010*, Firenze, Cesati: 245-254.
- Saint-Martin P.-Velut S. et al., 2011, *Le médecin et la mort du roi. Un témoignage d'André Vésale sur la mort d'Henri II*, in J. Vons-S. Velut (eds.), *Pouvoir médical et fait du prince, Actes du Colloque de Tours, CESR, les 17-18 juin 2010*, Paris, De Boccard (Medic@): 29-45.
- Tranfaglia N. (ed.), 1998, *Storia di Torino*, Torino, Einaudi.
- Varallo F., 1985, *I manoscritti miniati*, in G.C. Sciolla (ed.), *Le Collezioni d'arte*

della Biblioteca Reale di Torino. Disegni, incisioni, manoscritti figurati, Torino, Istituto San Paolo: 184.

Yates F.A., 1996, *Les académies en France au XVI^e siècle*, tr. de l'anglais T. Chaucheyras, Paris, PUF.

Zvereva A., 2002, *Les Clouet de Catherine de Médicis. Chefs-d'œuvre graphiques du Musée Condé*, Paris, Somogy / Musée Condé / Château de Chantilly.

L'ÊTRE DANS LE PARAÎTRE.
MORALE LIBERTINE ET SÉDUCTION PAR LA PARURE
DANS *LA PAYSANNE PERVERTIE* (1784)
DE RÉTIF DE LA BRETONNE

Carmelina Imbroscio

ALMA MATER STUDIORUM – UNIVERSITÀ DI BOLOGNA

Ursule, la jeune paysanne (plus tard perversie) du roman épistolaire de Rétif de la Bretonne, arrive à Paris venant de son village, ainsi que son frère Edmond; l'accompagnent la bénédiction de son père et les valeurs qui régissent la vie patriarcale de son milieu. Une halte préliminaire dans la ville d'Au^{*1} la place sous les auspices de la vertueuse madame Parangon, dont les lettres, par la suite, essayeront en vain de la soutenir par des conseils de sagesse: la morale familiale et la vertu bourgeoise de sa protectrice ne suffiront pas à diriger la conduite d'Ursule; Paris, avec ses amusements faciles, sa frivolité, ses miroitements ne tardera pas à initier la belle paysanne au succès mondain et aux plaisirs des sens. Dans un crescendo de débauche, traversé de quelques sentiments de culpabilité, Ursule connaîtra les vices les plus abominables; malgré une rédemption finale, elle finira poignardée par son frère, rendu fou par les remords qui le hantent au bout d'une vie de turpitudes et lui aussi destiné à l'expiation par la mort.

Comment définir *La Paysanne perversie*²? Roman d'apprentissage, libertin, noir, larmoyant, romantique... La définition reste impossible pour cet ouvrage

1 Il s'agit, évidemment, de la ville d'Auxerre où Rétif raconte, à plusieurs reprises et notamment dans son autobiographie (*Monsieur Nicolas, ou le cœur humain dévoilé*, 1794-1797), avoir travaillé comme apprenti typographe et être tombé amoureux de l'épouse de son patron, celle qui sera dans ses écrits Colette Parangon.

2 On peut dire de même pour *Le Paysan perversi*, dont la rédaction remonte à 1775. Pour *La Paysanne perversie*, paru en 1784, j'utilise l'édition Garnier-Flammarion, préfacée par Béatrice Didier (1972). Toujours en 1784 Rétif augmente, modifie et unifie les deux romans dans *Le Paysan et la Paysanne Pervertis*, qu'il ne publiera qu'en 1787.

foisonnant d'un auteur boulimique et graphomane, tel que fut Rétif de la Bretonne: au cours de ces quelques centaines de pages les interlocuteurs se croisent, les destinataires et les destinataires des missives se confondent, les points de vue se superposent, les caractères se modifient, les aventures se compliquent d'événements secondaires, les tons et les thèmes varient: sensibilité, sensualité, voyeurisme, cynisme...; les lettres, souvent d'une longueur qui les rend invraisemblables, contiennent des narrations emboîtées, des descriptions de coutumes, des tirades morales, des réflexions métaphysiques, des leçons de vie libertine: dans ce foisonnement se mêlent, à jet continu, les contradictions récurrentes de la poétique et de la sensibilité restiviennes.

La profusion des thèmes traités impose ici le choix d'un focus; il sera orienté sur la valeur symbolique des objets et, en particulier, de l'apparat vestimentaire³, dans la stratégie de séduction et dans l'apprentissage de la carrière libertine: les maîtres, dans ce domaine, seront Gaudet d'Arras, moine défroqué, idéologue du vice et de la corruption morale, et Ursule, son élève, qui se révélera bientôt à même de se conduire par ses propres forces.

Le fétichisme de la chaussure féminine, qui hante Rétif, est bien connu; il est récurrent dans ses écrits (dont *Le pied de Fanchette, ou le soulier couleur de rose*, 1769), il est aussi proposé dans les gravures ornant ses ouvrages, surtout le *Paysan perversi*, rigoureusement soumises aux suggestions et au contrôle de l'écrivain⁴. Mais l'érotisme de Rétif, doublé d'un faible alibi de dénonciation morale, s'alimente aussi des autres détails vestimentaires de son héroïne Ursule⁵. On pourrait objecter que dans toute la riche filière des romans libertins du XVIII^e siècle la séduction passe à travers le paraître⁶: croisements de regards, mises en scène savantes, estampes licencieuses

3 Impossible ici de ne pas faire allusion à Barthes: «un vêtement purement fonctionnel n'est concevable qu'en dehors de toute société: dès qu'un vêtement est confectionné, il rejoint fatalement une sémiologie», (1960: 148). Les nombreux écrits de Barthes sur la mode sont évoqués et analysés de façon intéressante par Olivier Burgelin (1996).

4 Barthes consacre quelques considérations aux différentes structures (verbale et plastique) du 'vêtement-écrit' et du 'vêtement-image', si fréquent, ce dernier, dans les journaux de mode (1967: 13).

5 D'ailleurs, comme le souligne Béatrice Didier, «Rétif est passionné de la chaussure et du vêtement féminin, de tout ce qui est imprégné de l'odor di femmina» (Préface à la *Paysanne Pervertie*, in Rétif de la Bretonne 1972: 15).

6 Il vaut la peine de rappeler la fonction essentielle du miroir dans les stratégies de séduction. Michel Delon dans son *Savoir vivre libertin* consacre un chapitre à la fonction de l'image reflétée dans la société libertine ainsi que dans les romans qui la représentent: «Le miroir est d'abord solitaire, c'est celui des premiers apprêts au lever du lit et d'un minimum indispensable de toilette loin des regards. C'est éventuellement aussi celui de la répétition d'une scène de séduction: le libertin ou la libertine apprend son rôle, essaie des mimiques. Le miroir peut alors devenir duel ou pluriel, lorsque la toilette devient un moment de réception pour les intimes et un rituel social. L'apprêt du corps, le maquillage, l'habillage se théâtralissent et éventuellement s'érotisent. Le reflet dédouble le point de vue et peut, comme l'éventail dans la soirée mondaine, laisser voir ce qu'on prétend ne pas montrer» (Delon 2000: 231). Sur le rapport entre le miroir, le corps féminin et ses agréments vestimentaires vid. aussi Richardot (2003); en particulier Houbre (2003).

illustrant les livres; dans le théâtre mondain tout se joue en termes de déployé et caché, vu et non vu. Lors de son arrivée à Paris, Ursule sera captivée par le beau monde qui anime les promenades des Tuileries, du Palais Royal, du Bois de Boulogne, lieux de l'ostentation mais aussi des œillades furtives et des billets galants glissés en secret; elle comprendra bientôt que pour s'introduire dans la parade il faut 'se parer', que pour jouer la comédie il faut adopter la mise et le décor que la scène demande⁷. Et, jusque-là, rien encore d'inolite dans sa conduite, par rapport à celle des nombreuses héroïnes, bien plus célèbres, qui animent la vie et la fiction de cette fin de siècle. Exception faite pour les *Liaisons dangereuses* – où la séduction se joue sur de pures stratégies intellectuelles dans un monde raréfié où peu de place est faite aux objets et, en général, aux éléments visuels – la recherche du plaisir (ou l'initiation à la corruption, comme les romanciers s'empressent prudemment de la définir) se fait d'habitude par l'intermédiaire d'une ambiance où le lieu (boudoir), les objets (sofa, glaces...) et la toilette (négligé) jouent un rôle approprié.

Ce qui caractérise, toutefois, chez Ursule et dans son entourage, l'érotisation du corps c'est la fonction toute particulière attribuée à l'habillement et à ses accessoires. Dans une lettre à sa belle-sœur restée au village, Ursule rapporte une déclaration d'amour, dont elle a été témoin, de son frère Edmond à la vertueuse madame Parangon, à partir de l'éloge de sa chaussure: «ce n'est là qu'une matière grossière [...]; mais depuis que cela vous a touché, c'est un talisman, c'est un être *animé*; vous lui avez communiqué votre *âme*⁸; cela fait partie de vous» (Ursule à Fanchon, I. VIII, *Rétif de la Bretonne* 1972: 76)⁹. De l'individu à l'objet s'opère donc un transfert de qualités spirituelles puisqu'un lien étroit s'est constitué au moment du contact. Mais le passage fonctionne aussi à l'envers: dans une des nombreuses lettres-fleuve à contenu argumentatif, le père Gaudet d'Arras, génie et idéologue de la dépravation («[il combat la pudeur, la chasteté, toutes les vertus]» annonce 'l'éditeur' de la lettre: 266), s'engage à montrer à Ursule les avantages que l'éros tire du paraître et, en particulier, pour ce qui concerne la sensualité féminine, de l'habillement (autrefois rempart de la pudeur)¹⁰:

La coquetterie, parmi nous, tire ses plus grands avantages de ce qui fut d'abord annexé à la pudeur: c'est par les habits qu'on em-

7 Sur la nature 'dramatique' de *La Paysanne pervertie* je renvoie à Imbroscio (1990).

8 C'est toujours moi qui souligne dorénavant les mots 'âme' et 'animé' qui figurent dans le texte de Rétif, afin de mettre en relief la valeur symbolique qui émane de certains objets.

9 Sur la 'sensibilité' d'Edmond pour le pied féminin, rappelons les épisodes de voyeurisme qui le concernent: il se cache sous le sofa sur lequel Ursule entretient ses amants et intervient, en cachette, en lui serrant le pied. Ces épisodes alludent au lien incestueux entre les deux, raconté de manière explicite dans *Le Paysan perverti* (Rétif de la Bretonne 1977); vid. surtout la lettre CXXXVI d'Ursule à Gaudet.

10 De nombreuses études anthropologiques et psychosociologiques ont focalisé leur attention sur les trois facteurs: protection, pudeur et ornementation, qui poussent l'homme à s'habiller. Sur ce sujet, il est intéressant de rappeler les travaux de Marc-Alain Descamps (1972; 1979).

bellit les formes, qu'on en crée même d'agréables; par les habits, une maigre qui blesserait nos regards et nous repousserait, paraît avoir la taille fine; au lieu d'un squelette décharné, elle ne nous fait voir, par une illusion heureuse, qu'un corps délicat, recouvert par des étoffes les plus élégantes. La coiffure, un corset rassemblant, une robe bien faite, une jupe agréablement flottante, une chaussure mignonne se variant tous les jours, cela renouvelle la même femme, et la change sans cesse [...]. Ajoutez que la parure devenant l'effet des goûts factices, il arrive que lorsque ces derniers sont satisfaits à un certain point, la parure excite plus que les appâts naturels. (Gaudet à Ursule, I. LXXIII: 268)

Les appâts de la parure¹¹ sont donc beaucoup plus efficaces que ceux que la nature peut fournir; ils sont tellement agissants que la façon de s'habiller finit, de manière paradoxale, par ébranler et troubler les sens même quand elle glisse dans le grotesque ou dans le vulgaire:

Ainsi quand la mode sera qu'on ait des hanches factices, qui fassent danser la jupe en marchant, qui donnent au mouvement du corps un branle lascif, alors, un homme qui aura pris vivement ce goût, en voyant une femme avec ce costume porté jusqu'au ridicule, éprouvera des désirs ardents, beaucoup plus vifs que ceux inspirés par la nature; [...] il arrivera même de là que les laiderons qui auront ce genre de parure, l'enflammeront plus que la beauté. (268-269)

Mais c'est la chaussure qui, comme on l'a vu, garantit la conquête plus que tout autre complément d'habillement:

Un autre aime-t-il la forme moderne des chaussures de nos femmes? Plus une d'entre elles aura un soulier bien pointu, un talon bien haut et bien mince, plus cet homme se passionnera; il ira jusqu'au délire, comme on en a vu. (269)

Simple invitation à la coquetterie? Défi à la morale naturelle? Rien de cela. Pour la philosophie de Gaudet d'Arras la satisfaction de ses plaisirs est un exercice de liberté: «vous resterez libre, comme vous avez commencé; [...] vous vivrez heureuse, en faisant des heureux, qui vous paieront leurs plai-

¹¹ Pour indiquer la parure féminine, j'ai employé une série de mots qui m'ont été imposés par le besoin de ne pas être répétitive. En réalité, la sémiologie, notamment celle de Barthes (1967), est bien plus précise. Barthes utilise le terme général de *vêtement*, qui comprend le *costume* (la mode collective) et l'*habillement* (l'utilisation individuelle); ces distinctions sont calquées sur le système saussurien de *langage / langue / parole*. Il paraît évident que Ursule a choisi, tout en suivant la dictée de la mode (le *costume*), de ne jamais renoncer à l'*habillement*, qui constitue sa *parole*.

sirs, en satisfaisant vos caprices» (267); d'ailleurs la pudeur ne serait «pas plus naturelle aux femmes, qu'aux femelles des animaux» (*Ibidem*); rien qu'un sentiment factice à utiliser uniquement comme tactique amoureuse, d'où l'affirmation tranchante: «la prétendue pudeur est une politique, ou un vice, et [...] sa plus grande utilité est en faveur des catins» (268); Ursule devra donc l'adopter de façon pondérée: «vous en ferez usage, pour plaire davantage: Mais vous n'y serez pas astreinte en esclave, comme si elle était un devoir, ou seulement une vertu», puisque «la jouissance modérée est le plus bel apanage que la nature nous ait donné: c'est le baume de la vie» (*Ibidem*). Voilà donc que les principes de la morale commune, qui se voudrait naturelle, sont renversés: ce n'est pas la pudeur, mais l'épanouissement physique, qui exprime le naturel de l'individu; l'habillement, soustrait à la nécessité primordiale de couvrir les nudités, contribue de manière consubstantielle et primaire à mettre en valeur le corps et à satisfaire l'expression de la sensualité.

Si la parure et ses détails à la mode contribuent en général au raffinement du plaisir, il faut prêter quand même le maximum d'attention à sa propre 'vocation érotique' et donc à sa propre mise vestimentaire. Sur cela Gaudet d'Arras n'a pas de doutes, son exhortation à Ursule est péremptoire: «N'ayez rien sur vous, qui n'ait l'empreinte de votre génie» (Gaudet à Ursule, I. xcviII: 326).

S'en suivent des conseils détaillés sur la manière dont elle obéira à la dictée de la mode tout en gardant sa personnalité ou, pour mieux dire, sur la manière dont elle pliera la mode à son goût et à sa sensibilité (peut-on dire à son âme?):

Ne l'adoptez pas en automate, et quoique tout aille aux jolies femmes, ayez soin de vous adapter la mode nouvelle de la manière qui vous aille le mieux. C'est par ce moyen que vous serez toujours neuve, toujours piquante, toujours originale, c'est-à-dire jamais imitatrice servile (327).

Ursule ne tardera pas à signaler à son mentor qu'elle a bien profité de son enseignement, que l'élève est parvenue à égaler le maître et qu'elle l'a probablement dépassé en philosophie et pratique de la séduction. La 'formation', en tout cas, est accomplie. La lettre cxiv d'Ursule à Gaudet paraît rappeler la fameuse lettre lxxxI de Madame de Merteuil à Valmont des *Liaisons dangereuses*, dans laquelle la marquise raconte à son complice les étapes de son apprentissage libertin; on pourrait même supposer quelques influences directes. *La Paysanne* est publié en 1784, deux ans après les *Liaisons*, qui connaissent un succès immédiat et foudroyant et que Rétif doit sûrement avoir lu¹². La clôture «Adieu, l'ami; c'est assez causé» (385) de la missive

12 Si on voulait pousser un peu plus loin les hypothèses sur l'inspiration que Rétif tire

d'Ursule résonne, c'est vrai, comme le laconique «voilà notre roman. Adieu» de la Merteuil, mais la comparaison n'ira pas au-delà de quelques ressemblances de surface. La lettre de la jeune paysanne ne connaît ni la qualité de langage, ni le mépris, ni la dureté, ni le machiavélisme de celle de la marquise; de plus, le moralisme de l'auteur / éditeur la conditionne déjà dans l'intitulé-commentaire paratextuel: «[elle lui expose son art pour le libertinage. Hélas! l'infortunée le payera cher!]13.

«Il est inconcevable combien [...] une femme entretenue coûte! c'est quelque chose d'effrayant!» constate Ursule (380); entretenue par le 'marquis', son amant, dont elle déplore l'avarice, ou entretenue, dans le sens de soignée dans son aspect? Les deux, sans doute, parce qu'elle continue:

Si elle veut plaire, exciter des désirs dans tous ceux qui l'approchent, il faut qu'elle se diversifie, au point de jamais se ressembler: pour être toujours appétissante, il faut du neuf tous les jours; il lui est impossible de mettre deux fois les mêmes choses, la plupart trop fragiles, à moi, par exemple, les gazes, les chaus-sures ne me servent qu'une fois. (*Ibidem*)

Le travail de plaire, donc, exige beaucoup d'efforts et met en jeu nombre de détails («J'ai bien des amants! je les rends tous assez contents de moi: mais c'est un travail! [...] C'est un travail de l'esprit, que je veux dire»: 381). Il faut avant tout étudier le contexte; dans le secret de l'alcôve ce sont les meubles qui jouent un rôle primordial; ils participent de façon 'animée' (puisqu'un mécanisme spécial leur communique un mouvement, mais surtout parce que – nous le verrons par la suite – ils sont partie prenante dans la célébration de l'éros):

des *Liaisons dangereuses*, on pourrait comparer la vertueuse Madame Parangon à Madame de Tourvel; comme cette dernière elle est tourmentée par le conflit entre ses principes et son désir amoureux, auquel elle finira par céder. François Jost, dans l'*Introduction* à son édition critique du *Paysan pervers* (1977), dresse une comparaison suivie entre certains aspects de ce dernier et *Les Liaisons* de Laclos; on pourrait appliquer à ce rapprochement ce que Blanchot affirme à propos du rapport Sade / Rétif: «Comparer à Sade Restif de la Bretonne ne va sans inconvénient pour ce dernier» (1986: 105).

¹³ Dans sa *Frivolité essentielle*, Frédéric Monneyron rappelle la fonction fondamentale qu'a l'habillement dans la définition de la personnalité: «zone frontière entre intériorité et extériorité, il est l'instrument par excellence de ce travail d'ajustement identitaire» (2011: 82). Dans le domaine de la séduction il joue un rôle également important: «dans le désir de séduire, le vêtement a une place importante, pour ne pas dire prépondérante, car il apparaît, à tort ou à raison, d'ailleurs, comme pouvant l'aider ou le favoriser. Aussi le vêtement à travers lequel opère la séduction est-il dès lors un indicateur des plus fiables de la manière dont on se conçoit et se vit la sexualité» (93). À consulter aussi, sur ce sujet, Franchi (2004).

Quant à mes meubles, on les croirait vivants, et ils ont leur coquetterie [...]. Outre leur somptuosité, ils ont la volupté pour *âme*; car j'ai voulu qu'ils en eussent une. [...] Mes sofas sont d'une façon particulière: mes chaises pliantes, mes ottomanes, mes bergères, etc., me reçoivent dans leurs bras, et paraissent plutôt des êtres actifs qui m'étreignent que des meubles passifs qui me portent. (380)

Tableaux dont les sujets licencieux défilent grâce à un ressort secret, selon le moment de l'entretien amoureux, glaces qui les reflètent..., tout concourt à mettre en valeur ce qui détermine la réussite de la séduction:

L'étude de ma toilette succède: vous savez quels détails elle exige! quelle imagination il me faut chaque jour [...]. Mon goût à moi, prescrit tout, imagine tout; je fais défaire, refaire, je déchire, je coupe, je jette au feu tout ce qui me déplaît et je le fais recommencer [...]. Chacune de mes robes est faite de manière, qu'à les voir, fût-ce à la friperie, ceux qui me connaissent, m'y retrouveraient. (*Ibidem*)

Ainsi que les habits, les accessoires correspondent moins à la mode du moment, qu'à la personnalité d'Ursule («mes détails [...] sont proportionnés au costume que j'ai choisi»: 382) ou, pour mieux dire, ils revêtent dans leur relation symbiotique et fortifiante avec Ursule une personnalité à eux. Voici encore un petit faible pour le pied chaussé:

Ma chaussure ne m'exerce pas moins que mes robes: c'est la partie de la parure où l'*âme* d'une femme se montre davantage; moins cet article tient à nous, plus il semble vil et bas, et plus il doit être soigné; mes chaussures non seulement ont de la grâce, mais une grâce unique qui n'est qu'à moi. (*Ibidem*)

Et puisque «les pieds et la tête sont le plus important de la parure», la coiffure sollicite, elle aussi, beaucoup d'application:

Rien n'est à négliger. Mais mon chef-d'œuvre de goût, d'élégance, de coquetterie, c'est la coiffure [...]; c'est par ma coiffure, que je me donne tous les jours une physionomie nouvelle, et du caractère que je la veux, tantôt en cheveux, tantôt en bonnets; mais surtout par mes bonnets. J'en change plusieurs fois le jour [...], et je deviens tour à tour agaçante, ou modeste, ou coquette, ou prude, ou folle, ou bacchante, ou naïve, ou effrontée, ou honteuse: ma coiffure me donne l'*âme* que je veux (383).

Mais ce sont les couleurs qui donnent la dernière touche à ce défilé¹⁴ et qui, par leur fantasmagorie, célèbrent et glorifient la volupté. Une attention spéciale est encore portée au pied chaussé:

J'adopte le blanc de préférence; mais j'emploie aussi les autres couleurs, surtout le noir, qui fait quelquefois à merveille; le rose, le vert, mais il veut de la broderie; l'orangé, le bleu céleste, le gris perle, les étoffes d'or et d'argent, pour les mules, etc. [...] Mes bas sont du plus beau blanc, souvent à coins d'argent, surtout lorsque le costume que je dois prendre exige une jupe courte.
(*Ibidem*)

Même la vertu, si peu pratiquée par Ursule, méritera, plus loin, une allusion 'coloriée' qui constitue, à mon avis, une des maximes les plus réussies du roman: «La vertu, je la compare à mon rouge; cela donne de l'éclat, mais il faut que la couche soit superficielle» (Ursule à Gaudet, I.cxx: 403).

En épilogue, Ursule résume ce long récit fait de dentelles, rubans, gazes, satins, en rappelant qu'il s'agit là non d'un badinage frivole, mais de l'exposition d'une véritable tactique qu'elle a érigée en système philosophique, au point d'oser défier la supériorité intellectuelle de son ancien maître:

Voilà ma philosophie à moi, l'*ami*, et non pas les billevesées d'astronomie ou de physique dont vous remplissez la tête de mon frère [...]. Ce n'est pas que je ne raisonne quelquefois: je me suis fait des principes, dont je vous entretiendrai peut-être un jour.
(Ursule à Gaudet, I.cxiv: 384)

Ursule est à l'apogée de sa fortune; de mésaventure en mésaventure, son existence connaîtra un déclin sans retour; humiliée, séquestrée, violée, réduite à se prostituer dans un bordel, elle finira par oublier les temps de la fierté et des plaisirs sans souci: «une jupe de toile, un juste, et de gros bas de fil. Voilà mes habits des dimanches, avec des souliers ferrés» (Ursule à Laure, I.cxxvii: 423). «Mon tempérament est devenu une fureur; mon goût pour la crapule une rage; je veux m'anéantir dans l'infamie [...]. Je veux être esclave, moi!» (Ursule à Edmond, I.cxxx: 438). D'ailleurs, son ancien maître de vice l'a abandonnée, déçu par son manque de mesure:

Chacun est maître de son corps: mais en abuser, au point de se perdre soi-même moralement et physiquement, est un crime contre la nature et contre la société [...]. C'est qu'il faut des lumières peu communes, un esprit aussi rare que juste, pour ne pas

14 Sur la présence dans le roman de nombreux renvois à la peinture et sur la qualité picturale de certains passages du texte, je signale Imbroscio (1993).

avoir besoin de préjugés, de loi, de frein. Ursule s'est perdue; je la regrette à proportion qu'elle pouvait monter plus haut, avec ses charmes, ses grâces ses talents. (Gaudet à Laure, I.cxxxvi: 448)

À ce point de l'histoire d'Ursule se pose une question: l'habillement si changeant, le paraître si soigné et toujours à la mode, qui ont accompagné son chemin de séductrice, ont-ils constitué un masque, un travestissement imposé à son corps par un écart de la raison et des sentiments, ou bien ont-ils favorisé, symboliquement et matériellement, l'érotisation, la visibilité de ce corps, en même temps qu'ils ont contribué à la réalisation de sa personne? La réponse n'est pas immédiate; car le corps d'Ursule, que les mises essayaient de mettre en valeur, est plutôt exhibé par la crudité de la déchéance:

Je suis dévorée d'ulcères; mon cadavre infect me fait horreur à moi-même; je me dégoûte de ce que j'ai touché: des os découverts, et non des doigts, tiennent ma plume [...]. Ma langue gonflée sort de ma bouche ulcérée; mon sein flétri est disparu: deux plaies remplacent ma gorge [...]. Le reste de mon corps fait horreur, et je souffre horriblement, quelque position qu'on me donne. (Ursule à Zéphire, I.cxliv: 463-464)

Ce corps nu et scarifié voudrait être, dans l'économie du roman, le signe de la faute et l'objet sacrificiel offert en expiation à Dieu et à la société, dont Ursule a enfreint les principes, mais la fierté attribuée à l'usage libre de sa personne, l'insistance posée sur les 'embellissements' et les agréments, la sensualité investie dans la parure, laissent comprendre que Rétif (le reste de sa production, d'ailleurs, nous le confirme) a déversé dans son roman tout son érotisme, stimulé par la force symbolique des objets liés à l'habillement féminin; érotisme qu'il voudrait triomphant, mais qui bute sur les écueils de la norme.

Dans la lignée des romans libertins qui se donnent un épilogue édifiant, *La Paysanne perversie* nous réserve un final où le vice succombe et les vicieux meurent, mais il ne s'agit pas du banal escamotage qui doit complaire à la morale du lecteur; dans le cas de Rétif, agissent deux pulsions opposées qui finissent par sacrifier sa sensualité impérieuse à la lourde charpente morale qui le domine. Les objets vestimentaires de son héroïne, qui animent et qui sont animés, qu'elle vivifie et qui lui donnent la vie, visent réellement à réaliser son être, c'est-à-dire les volontés et les désirs aussi bien du moral que du physique. L'être serait-il donc dans le paraître?

RÉFÉRENCES BIBLIOGRAPHIQUES

L'AUTEUR

- Rétif de la Bretonne N.E., 1972, *La Paysanne perversie*, B. Didier (ed.), Paris, Garnier-Flammarion, (1784).
—, 1977, *Le Paysan Perversi*, P. Jost (ed.), Lausanne, L'Âge d'Homme, (1775).

LES TEXTES CRITIQUES

- Barthes R., 1960, *Le Bleu est à la mode cette année. Notes sur la recherche des unités signifiantes dans le vêtement de mode*, «Revue française de sociologie» 1-2: 147-152.
—, 1967, *Système de la mode*, Paris, Seuil.
Blanchot M., 1986, *Sade et Restif de la Bretonne*, Bruxelles, Complexe.
Burgelin O., 1996, *Barthes et le vêtement*, «Communications» 63: 81-100.
Delon M., 2000, *Le savoir-vivre libertin*, Paris, Hachette (Littérature), en particulier «Le miroir et le roman»: 227-280.
Descamps M.-A., 1972, *Le Nu et le vêtement*, Paris, Éditions Universitaires.
—, 1979, *Psychosociologie de la mode*, Paris, PUF.
Franchi F., 2004, *L'épiderme de la mode*, in F. Franchi-F. Monneyron (eds.), *L'entre-deux de la mode*, Paris / Bergamo, L'Harmattan / University Press: 173-186.
Houbre G., 2003, *Jeunes libertines, jeunes romantiques. Les mirages d'une sexualité confisquée*, in A. Richardot (ed.), *Femmes et libertinage au XVIII^e siècle. Ou les caprices de Cythère*, Rennes, PUR: 133-150.
Imbroscio C., 1990, *Mimesi e diegesi: modalità teatrali nella narrativa restiviana*, in Aa.Vv., *Le Paysan et la Paysanne perversis*, «Seminari Pasquali di analisi testuale» 5: 27-36.
—, 1993, 'Le Paysan et la Paysanne perversis'. *Représentation et autoreprésentation de l'artiste*, in R. Démoris (ed.), *L'artiste en représentation*, Paris, Desjonquères: 69-81.
Monneyron F., 2011, *La Frivolité essentielle*, Paris, PUF, (2001).
Richardot A. (ed.), 2003, *Femmes et libertinage au XVIII^e siècle. Ou les caprices de Cythère*, Rennes, PUR.

CONSIDÉRATIONS DE LA BRUYÈRE SUR LA MODE. LE PORTRAIT D'IPHIS

Marcella Leopizzi

UNIVERSITÀ DEGLI STUDI DI BARI «ALDO MORO»

La mode se démode, le style jamais
Coco Chanel¹

Auteur d'un seul ouvrage, défenseur des Anciens contre les Modernes, en grand classique La Bruyère (1645-1696) présente son œuvre au lecteur en s'abritant derrière un Ancien. Il définit modestement son livre comme une simple traduction et imitation d'un texte antique: d'où le titre *Les Caractères de Théophraste traduits du grec avec les caractères ou les mœurs de ce siècle*. En réalité, au disciple d'Aristote, Théophraste, il doit peu de choses (Lagarde-Michard 1985: 396)². D'autant plus que, parus en 1688, *Les Caractères* ont subi, pendant les années, de nombreuses modifications: car, au fil des éditions (1688-1696), La Bruyère a remanié l'ouvrage et augmenté le nombre des maximes et des portraits (Moncond'huy 2005: 213)³.

Ayant vécu à la cour et auprès des Condé à Chantilly, il a observé, toute sa vie durant, les nobles, les courtisans, les riches, les pauvres et, en général, la société de son époque. Aussi, dans *Les Caractères*, en offrant une peinture de toutes les conditions des mœurs de son temps de la plus sordide jusqu'à la plus haute, caricature-t-il avec incision et humour l'hypocrite, le flatteur, le

1 Fontaine (2009).

2 Cf. aussi Pellisson (1970).

3 «Entre la 1^{re} édition (1688), qui ne comptait que 420 remarques, et ne se présentaient que comme un appendice à une édition des *Caractères* de Théophraste, et la dernière, de 1696, qui en contient 1120, l'ouvrage a grossi constamment, et est devenu de plus en plus indépendant et personnel» (Tillard 2010). Pour des approfondissements sur l'état des additions des différentes éditions voir Van Delft (1971).

rustre, le complaisant, l'avare, l'orgueilleux, la coquette, le célèbre distrait⁴. Et, de ce fait, il montre un monde factice plein de défauts (Richard 1965: 152).

Convaincu que le ridicule peut instruire, tout au long de son ouvrage *La Bruyère* poursuit un double objet: il veut peindre ses contemporains d'après nature et les aider par là à se corriger de leurs défauts; et, tout comme Molière, La Fontaine, La Rochefoucauld et les autres moralistes classiques, il vise aussi à discerner chez les Français du XVII^e siècle des traits éternels de la nature humaine. Son œuvre présente, donc, à la fois un intérêt historique et documentaire, et un intérêt plus large et plus profond, celui qui s'attache à l'homme dans sa vérité universelle (Lagarde-Michard 1985: 401):

Je rends au public ce qu'il m'a prêté; j'ai emprunté de lui la matière de cet ouvrage, il est juste que l'ayant achevé avec toute l'attention pour la vérité dont je suis capable, et qu'il mérite de moi, je lui en fasse la restitution. Il peut regarder avec loisir ce portrait que j'ai fait de lui d'après nature; et s'il se connaît quelques-uns des défauts que je touche, s'en corriger. [...] On ne doit parler, on ne doit écrire que pour l'instruction. (*La Bruyère* 1965: 77)

Ainsi, dans le grand courant de pessimisme augustinien de son siècle, fidèle à la lignée de tous les moralistes classiques, *La Bruyère* s'attache à découvrir les traits permanents dans la nature humaine pour en dégager des caractères éternels. En effet, même si les contemporains sont l'objet principal de son étude, *La Bruyère* se donne une tâche plus importante: dévoiler l'homme dans sa nature; sur ce point, la préface est très nette: «bien que je les [les caractères et les mœurs] tire souvent de la cour de France et des hommes de ma nation, on ne peut pas néanmoins les restreindre à une seule cour, ni les renfermer en un seul pays»⁵.

Témoin parfois amusé, souvent amer, de la 'comédie humaine', il se révèle comme un satirique plein d'ironie et un moraliste pénétrant (Garapon 1994: 62). Moraliste et non pas moralisateur (cf. Lafond 1992), persuadé que le rôle du moraliste est de mettre au grand jour les faiblesses humaines (Sipriot 1985: X), il attaque une société basée sur la corruption de la simplicité naturelle de l'homme (*La Bruyère* 1951: XXI). Il s'ensuit que s'il s'en prend à la cour, aux grands et aux riches, c'est moins pour les mépriser et se donner un air de supériorité, que pour regretter que «tout ce qui fascine cette cour méconnaisse ce qui est vrai» et essentiel (*La Bruyère* 1985: quatrième de couverture). Son but est, donc, de faire vivre au lecteur un moment hors de lui pour se regarder (Sipriot 1985: XVI).

Ses caractères incarnent, en effet, un type, voire un concentré, un faisceau de défauts humains (XIV), un chaos de passions contraires et de faiblesses

⁴ *La Bruyère* (1985: quatrième de couverture).

⁵ *Encyclopédie Larousse* (s.v. *La Bruyère*).

qui se contredisent (Adam 1997: t. 3, 563). Ils font fonction d'outil de questionnement vis-à-vis de l'écart inconciliable entre l'être et le paraître (Sipriot 1985: XVI). Hérités de Théophraste, mais aussi d'Aristote – cf. notamment son portrait du Courageux, dans *l'Éthique à Nicomaque* –, *Les Caractères* présentent l'homme comme un livre à déchiffrer. Riche en hyperboles, caricatures, humour, grâce au ton presque bouffon et ironique, cet ouvrage trahit l'amertume de base, au point qu'André Gide s'écrie: «Je relis *Les Caractères* de La Bruyère. Si claire est l'eau de ces bassins, qu'il faut se pencher longtemps au-dessus pour en comprendre la profondeur»⁶.

La Bruyère accumule les détails précis, concrets, qui forment une image vivante de celui qu'il peint, puis il termine par une comparaison, une antithèse, une hyperbole ironique, une définition, une sentence ou tout simplement une constatation de bon sens (Garapon 1994: 61). Très doué pour l'observation minutieuse, au travers de nombreux portraits et d'une constante alternance entre anecdotes, considérations, dialogues et monologues, il dresse une sorte de galerie constituée de différents types de caractères (cf. Paquot Pierret 1948). Par une satire tranchante, il dévoile les nombreuses facettes de l'âme humaine. Il passe en revue la vie mondaine, la société parisienne, les usages, les sentiments, les institutions (Picard 1970: 30)⁷. Il décrit avec lucidité, férocité et finesse psychologique, les diverses manies. Il attaque la sottise vanité: cette passion inquiète de se faire valoir par les plus petites choses, ou de chercher, dans les sujets les plus frivoles, du nom et de la distinction (La Bruyère 1965: 66). Il se moque des mœurs: il tourne en ridicule les fats de cour, les intrigues galantes, les exactions des traitants, le luxe insultant des parvenus, la gueuserie des nobliaux de province, le snobisme des précieuses et des femmes savantes, les amours de certaines grandes dames pour des acteurs et des maîtres à danser, les ecclésiastiques mondains, les vices de l'appareil judiciaire, la guerre et ses horreurs, exemple privilégié de misère et folie (17).

Inspirés du théâtre du monde et s'ouvrant à une lecture 'libre' par 'sauts et gambades'⁸, *Les Caractères* ont comme fil rouge la peinture du «caractère» humain, cette marque distinctive qui fait reconnaître une nature particulière et qui, d'après La Bruyère, agit presque toujours en obéissant à la 'mode' et à tout comportement global.

C'est pourquoi, tout au long de cette œuvre, La Bruyère aborde à plusieurs reprises le concept relatif à l'attitude des êtres humains face à la mode et à ce qui est en vogue; et, à ce sujet, il consacre un chapitre entier, qu'il intitule *De la mode*. Au cours de ces pages, il s'acharne contre tous ceux qui, étant des esclaves de la mode – «Une chose folle et qui découvre bien notre petitesse, c'est l'assujettissement aux modes» (La Bruyère 1965: 334) –

6 La Bruyère (1965: quatrième de couverture).

7 Cf. aussi Lange (1909); Van Delft (1996).

8 Pour des approfondissements voir Brody (1980); Badiou-Monferran (2000).

oublie qu'ils doivent avant toute chose songer à l'heure fatale qui approche et, donc, à leur salut.

Il prend en considération la mode sous tous ses aspects. Il parle de la mode du «goût» et de la «santé»: «La viande noire est hors de mode, et par cette raison insipide; ce serait pécher contre la mode que de guérir de la fièvre par la saignée» (*Ibidem*). Il conte l'histoire de quelques «curieux» qui sont victimes de la mode: le fleuriste qui s'attache aux seules tulipes, le fruiticulteur qui n'a de l'amour que pour une certaine espèce de prunes, Diphile amoureux fou de ses oiseaux qui ont envahi sa maison et dont il est devenu esclave:

Sa maison n'en est pas égayée, mais empestée. La cour, la salle, l'escalier, le vestibule, les chambres, le cabinet, tout est volière; [...] ce n'est plus pour Diphile un agréable amusement, c'est une affaire laborieuse, et à laquelle à peine il peut suffire. (337-338)

Leur goût de la chose rare, démontre-t-il, dégénère en une passion exclusive et fait d'eux de pauvres maniaques, indifférents à tout ce qui serait infiniment plus digne d'intéresser un homme (Lagarde-Michard 1985: 411):

La curiosité n'est pas un goût pour ce qui est bon ou ce qui est beau, mais pour ce qui est rare, unique, pour ce qu'on a et ce que les autres n'ont point. Ce n'est pas un attachement à ce qui est parfait, mais à ce qui est couru, à ce qui est à la mode. (La Bruyère 1965: 334)

La mode avec toutes ses folies, ses inconséquences, ses despotiques et capricieuses croyances est, affirme-t-il, la forme la plus évidente des manies risibles dont les hommes sont souvent victimes (La Bruyère 1966: 413). Pour faire passer ce point de vue, il a recours aux exemples de Diognète, farouche et stupide ramasseur de médailles anciennes, «Diognète sait d'une médaille le fruste, le flou, et la fleur de coin» (La Bruyère 1965: 335), et de Démocède, très inquiète parce que sa collection d'estampes d'un auteur inconnu est mutilé d'une seule médiocre œuvre:

J'ai tout *Callot*, hormis une seule, qui n'est pas, à la vérité, de ses bons ouvrages; au contraire c'est un des moindres, mais qui m'achèverait Callot: je travaille depuis vingt ans à recouvrer cette estampe, et je désespère enfin d'y réussir; cela est bien rude! (La Bruyère 1965: 336)

9 «Jacques Callot, peintre, dessinateur et graveur mort en 1653. Son nom est imprimé Calot dans les éditions du XVII^e siècle» (La Bruyère 1865: t. 2, 138).

Il tourne en ridicule l'attitude des hommes qui ont la manie de voyager tout simplement pour être à la mode:

Ces gens qui s'engagent par inquiétude ou par curiosité dans de longs voyages, qui ne font ni mémoires ni relations, qui ne portent point de tablettes; qui vont pour voir, et qui ne voient pas, ou qui oublient ce qu'ils ont vu. (*Ibidem*)

De même, il souligne l'absurdité des hommes qui, pour suivre la mode, ont un grand nombre de livres: lesquels, toutefois, sont utilisés seulement pour être reliés. Il se moque de la folie de ceux qui passent leur vie à déchiffrer les idiomes les plus inutiles «les langues orientales et les langues du nord, celles des deux Indes, celles des deux pôles, et celle qui se parle dans la lune» (337); et il raille celui qui se ruine pour collectionner des bustes rares ou pour faire «bâtir un hôtel si beau, si riche et si orné, qu'il est inhabitable» (*Ibidem*).

Aussi, La Bruyère constate-t-il avec amertume que les hommes ont tendance à privilégier le fait d'être considérés comme des personnes à la mode plutôt que comme des personnes de mérite, mais, remarque-t-il: un «homme à la mode dure peu, car les modes passent» (339) par contre, une personne de mérite est «une fleur [...] qui est de tous les temps» (340).

C'est pour cette raison qu'il suggère une grande lucidité: telle à empêcher de s'aveugler sur les apparences, de confondre les qualités réelles avec la fausse monnaie, de se laisser prendre sans conserver une certaine distance à l'égard des vanités. L'homme, d'après La Bruyère, ne doit pas perdre son temps derrière les choses futiles et les biens corporels parce que les buts de ses actions devraient concerner le salut de son âme:

Chaque heure en soi comme à notre égard est unique: est-elle écoulée une fois, elle a péri entièrement, les millions de siècles ne la ramèneront pas. Les jours, les mois, les années s'enfoncent et se perdent sans retour dans l'abîme des temps; [...] Il y a de légères et frivoles circonstances du temps qui ne sont point stables, qui passent, et que j'appelle des modes, la grandeur, la faveur, les richesses, la puissance, l'autorité, l'indépendance, le plaisir, les joies, la superfluité. (349)

En conséquence, il écrit de féroces attaques contre la mode de la dévotion, ou pour mieux dire de la fausse dévotion. Par le biais du portrait d'Onuphre, il se plaint que même la dévotion est soumise aux raisons de la mode et il offre l'image de l'hypocrite parfait, de celui qui n'est pas dévot mais qui veut être cru tel:

S'il marche par la ville, et qu'il découvre de loin un homme devant qui il est nécessaire qu'il soit dévot, les yeux baissés, la démarche lente et modeste, l'air recueilli lui sont familiers: il joue son rôle. S'il entre dans une église, il observe d'abord de qui il peut être vu; [...] Il évite une église déserte et solitaire, où il pourrait entendre deux messes de suite, le sermon, vêpres et complies, tout cela entre Dieu et lui, et sans que personne lui en sût gré: il aime la paroisse, il fréquente les temples. (345)

En s'appuyant sur ce portrait, il critique l'hypocrisie religieuse, voire les hommes qui, tout en n'ayant pas la foi, se servent de la religion pour atteindre leurs propres buts: ils fréquentent les églises pour se montrer et ils y occupent les places d'où ils peuvent être vus par le roi. Face à ces bassesses, en soulignant que le roi ne demande absolument pas ces mesquineries et que, par conséquent, les faux dévots pratiquent volontairement ce révoltant mensonge, il s'exclame: «Un dévot est celui qui sous un roi athée serait athée» (344).

Dans ce chapitre, La Bruyère exprime aussi des jugements négatifs contre les vanités et tous les vices de la mode proprement dite: celle concernant la façon de s'habiller. Il pose son attention sur la valeur de l'habit comme signe de reconnaissance à l'intérieur d'un code socio-culturel. Il stigmatise l'usurpation des signes sociaux de la dignité: la plume blanche réservée à des nobles autorisés à la porter, la cravate interdite au magistrat, l'épée au bourgeois (La Bruyère 1985: 488). Il consacre quelques lignes à la description de la hauteur des talons chez ses contemporaines et, en partant du fait qu'en mai 1691 le roi avait demandé aux princesses d'abandonner les fontanges et d'arbore une coiffure plate (La Bruyère 1990: 402), il réfléchit sur les changements des coiffures féminines et sur leur extravagance:

L'on condamne celle qui fait de la tête des femmes la base d'un édifice à plusieurs étages dont l'ordre et la structure change selon leurs caprices, qui éloigne les cheveux du visage, bien qu'ils ne croissent que pour l'accompagner, qui les relève et les hérissé à la manière des bacchantes, et semble avoir pourvu à ce que les femmes changent leur physionomie douce et modeste en une autre qui soit fière et audacieuse; [...] N... est riche, elle mange bien, elle dort bien; mais les coiffures changent, et lorsqu'elle y pense le moins, et qu'elle se croit heureuse, la sienne est hors de mode. (La Bruyère 1965: 341)

Il prend en considération les vêtements masculins et il s'arrête sur la tenue d'un «homme fat» qu'il taxe implicitement de trop excentrique:

Un homme fat et ridicule porte un long chapeau¹⁰, un pourpoint à ailerons, des chausses à aiguillettes et des bottines¹¹; il rêve la veille par où et comment il pourra se faire remarquer le jour qui suit. Un philosophe se laisse habiller par son tailleur: il y a autant de faiblesse à fuir la mode qu'à l'affecter. (340)

Dans le but de souligner le caractère provisoire et passager de la mode, il apporte l'exemple de la toilette des courtisans:

Le courtisan autrefois avait ses cheveux, était en chausses et en pourpoint, portait de larges canons, et il était libertin. Cela ne sied plus: il porte une perruque, l'habit serré, le bas uni, et il est dévot: tout se règle par la mode. (343)

Et, pour insister sur l'idée que les modes sont éphémères et qu'elles révèlent le côté bizarre de l'esprit humain, étant donné qu'elles dépendent de l'inconstance et de la légèreté des hommes, il avance que les hommes «emploient pour le comique et pour la mascarade ce qui leur a servi de parure grave et d'ornements les plus sérieux» (341). La folie de ceux qui sont victimes de la mode, continue-t-il, réside notamment sur le fait qu'ils négligent que «la vertu seule, si peu à la mode, va au delà des temps» (349):

Une mode a à peine détruit une autre mode, qu'elle est abolie par une plus nouvelle, qui cède elle-même à celle qui la suit, et qui ne sera pas la dernière: telle est notre légèreté. (342)

Au travers du portrait d'Iphis – homme à la mode et esclave de la mode –, La Bruyère démontre jusqu'à quel point on peut être victime de la conviction que 'l'habit fait le moine'. En attribuant à la toilette, la tâche de 'décrire' l'homme et de révéler la psychologie du personnage, il détaille de pied en cap le corps d'Iphis. Aussi, au lieu d'être de simples accessoires de mode, ses vêtements apparaissent-ils comme des marques d'identité distribuant les signes de la virilité et de la féminité:

Iphis voit à l'église un soulier d'une nouvelle mode; il regarde le sien et en rougit; il ne se croit plus habillé. Il était venu à la messe pour s'y montrer, et il se cache; le voilà retenu par le pied dans sa chambre tout le reste du jour. Il a la main douce, et il l'entretient avec une pâte de senteur; il a soin de rire pour montrer ses dents; il fait la petite bouche, et il n'y a guère de moments où il ne veuille sourire; il regarde ses jambes, et se voit

10 La mode était au chapeau bas et à plumes, cf. Schirosi (2004: 42).

11 Les élégants portaient plutôt les petits souliers à nœuds de rubans (*Ibidem*).

au miroir: l'on ne peut être plus content de personne qu'il l'est de lui-même; il s'est acquis une voix claire et délicate, et heureusement il parle gras; il a un mouvement de tête, et je ne sais quel adoucissement dans les yeux, dont il n'oublie pas de s'embellir; il a une démarche molle et le plus joli maintien qu'il est capable de se procurer; il met du rouge, mais rarement, il n'en fait pas habitude. Il est vrai aussi qu'il porte des chausses et un chapeau¹² et qu'il n'a ni boucles d'oreilles ni collier de perles; aussi ne l'ai-je pas mis dans le chapitre des femmes. (341-342)

Nom grec que l'on donnait indifféremment aux filles et aux garçons, Iphis symbolise une personnalité vaniteuse et honteuse qui cumule tous les comportements de la féminité de l'époque, comme en témoignent les mimiques, les poses et les objets: pâte de senteur, miroir, rouge. Dans son attitude et dans ses gestes, tout est artificiel: il a une démarche molle, voire efféminée, il parle gras c'est-à-dire qu'il grasseye, «il met du rouge, mais rarement» car «il n'en fait pas habitude»: atténuations ironiques qui ne font que souligner le caractère scandaleux de la chose.

En lisant ce portrait d'Iphis l'efféminé, l'on constate que La Bruyère adapte parfaitement son style au personnage qu'il peint (Lagarde-Michard 1985: 410). Dans ce passage, tout est pointu, délicat, étudié comme la grâce affectée de ce personnage. Et encore, quelle ironie raffinée dans la parodie, l'insinuation piquante et le trait final (*Ibidem*). Les lieux choisis par l'auteur pour situer ce passage sont l'église et la chambre: deux endroits symbolisant l'écart entre l'être et le paraître; le dernier: lieu privé et réservé, le premier: lieu de représentation où l'on affiche les signes de distinction à travers la toilette, puisqu'elle renvoie en même temps au statut social et à la personnalité.

À cause de l'importance excessive donnée au paraître, le but initial d'Iphis de s'offrir au regard des autres – «il était venu à la messe pour s'y montrer» – change: au lieu de se montrer, il se cache. Cependant, si d'un côté il abandonne toute volonté de s'exhiber, de l'autre il s'acharne à substituer le regard des autres avec celui du miroir, donc avec le sien: tout cela afin de ne pas se rendre à l'évidence, autrement dit de ne pas déclarer sa propre 'défaite'. En effet, ce n'est que lorsqu'il est tout seul qu'Iphis est fier de lui-même car, à l'église, dès qu'il est en contact avec les autres, il ne supporte pas la comparaison: d'abord il rougit, puis il se cache; au contraire, dans sa chambre, il se regarde et se contemple en un ravissement narcissique: «l'on ne peut être plus content de personne qu'il l'est de lui-même» (Biard-Denis 1993: 144-145).

Tout au long de ce portrait, donc, on assiste à l'alternance entre objet du regard et sujet regardant aboutissant à la coïncidence de ces deux éléments lorsque Iphis est face au miroir. Iphis regarde les autres, regarde son sou-

12 Au XVII^e siècle les femmes ne portaient pas de chapeau, cf. Schirosi (2004: 43).

lier, se regarde dans le miroir. Lorsqu'il est tout seul dans sa chambre et qu'il se regarde, il escamote les autres; il se soustrait au regard des autres et il devient en même temps l'objet du regard et le sujet regardant (*Ibidem*).

Le miroir révèle, ainsi, les tendances d'Iphis pour la coquetterie et la vanité, comme en témoignent: les jolies dents, le regard doux, la démarche alanguie qui sont des traits caractérisant une coquette. Iphis incarne un caractère très soucieux de plaire. Il n'est qu'un esclave du paraître et de la mode: pour lui l'habit fait le moine car le paraître est beaucoup plus important que l'être. Et c'est justement cette obsession qui lui fait perdre sa virilité.

Au travers de ce personnage, en osant désigner explicitement la perversion sexuelle et en mettant en péril la différence naturelle des sexes, La Bruyère condamne la tendance à croire que l'habit fait le moine. Il dénonce la disposition à s'adapter à la mode aveuglement et il souligne qu'elle est suivie d'un côté dans l'optique d'uniformisation – il faut se conformer au goût de ce qui semble être en vogue – et de l'autre côté dans la perspective d'exclusivité pour paraître les meilleurs. Aussi, réfléchit-il sur l'idée de 'diversité' et, de ce fait, il met en relief que la diversité qui permet de paraître supérieurs, voire la diversité-exclusivité est recherchée. Par contre, la diversité qui est l'indice d'infériorité, autrement dit la diversité-exclusion, est éloignée, voire refusée. Ces deux visions, affirme-t-il, relèvent toutes les deux d'une attitude d'esclavage vis-à-vis de la mode et des modes, et témoignent toutes les deux d'une valeur erronée que l'on donne au paraître. Voilà pourquoi, dès la première ligne de ce chapitre, il déclare: la mode «est une chose folle et qui découvre bien notre petitesse» (La Bruyère 1965: 334) parce qu'elle pousse l'homme à perdre vilainement son temps et le précieux cadeau qui est sa vie.

Imprévue, la mode a depuis toujours intéressé les hommes, les écrivains, les esthéticiens, les sociologues, les psychologues, la presse (cf. Wilhelm 1955). Il suffit de songer à Roland Barthes qui, en dévoilant en elle un système de significations, la soumet à une véritable analyse sémantique et observe comment les hommes font du sens avec leur vêtement¹³. L'étude des habits et des modes dévoile l'évolution d'une société¹⁴ car, tout comme le soutient Sergio Cigada, la mode est un art, un véritable «prodotto della creazione di esatti rapporti» (Cigada 1964: t. 3, 280). En tant que phénomène social, la mode relève du politique, de l'être-ensemble, de la communauté, du pouvoir, de l'autorité (Schirosi 2004: 38). Pour cette raison, elle porte à la surface les conflits intérieurs, les désirs, les pulsions créées chez l'homme par la société. Elle exprime un vide profond chez tout individu qui se laisse pénétrer par des regards conformistes et par une rigide adhésivité. Voilà pourquoi chez de nombreux hommes de lettres, le vêtement joue un rôle fondamental et permet au lecteur d'esquisser l'âme des personnages¹⁵.

13 Barthes (1967: quatrième de couverture).

14 Nissim (2003: 904).

15 Pour des approfondissements voir Monneyron (2001); Fortassier (1988); Placella Sommella (1984).

Par le portrait d'Iphis, au travers de la description de la mise et des attitudes du personnage, La Bruyère dénonce l'artifice narcissique de son siècle et la tendance à donner trop d'importance au paraître. Il met à nu l'essence d'Iphis, il recherche et démasque l'être sous le paraître, la vérité sous l'apparence. Aussi, le moraliste parvient-il aux mouvements internes non seulement du personnage mais aussi de l'âme humaine: en passant de l'individu au type, il peint l'homme en général et sort hors de son temps.

D'ailleurs, en dépit de certaines «clefs» qui ont tôt circulé (cf. La Bruyère 1964), La Bruyère s'est toujours défendu d'avoir voulu viser telle ou telle personne: le plus grand nombre de ses réflexions, pensées et remarques possédant une signification générale et ses personnages n'étant que des types (Adam 1997: 565). Peintre des mœurs de son temps, La Bruyère a écrit dans la perspective de l'homme universel: sa satire est atemporelle et son ouvrage, qui concerne l'homme de toujours, est encore actuel de nos jours; d'où le grand succès dont il jouit dans les manuels de la littérature éternelle.

RÉFÉRENCES BIBLIOGRAPHIQUES

- Adam A., 1997, *Histoire de la littérature française au XVII^e siècle*, Paris, Albin Michel.
- Badiou-Monferran C., 2000, *Les conjonctions de coordination ou 'l'art de lier ses pensées' chez La Bruyère*, Paris, Champion.
- Barthes R., 1967, *Système de la Mode*, Paris, Seuil.
- Biard J.-Denis F., 1993, *Didactique du texte littéraire*, Paris, Nathan.
- Brody J., 1980, *Du style à la pensée. Trois études sur les Caractères de La Bruyère*, Lexington, French Forum.
- Cigada S., 1964, *Il pensiero estetico di Gustave Flaubert*, Milano, Vita e Pensiero.
- Encyclopédie Larousse*, s.v. *La Bruyère*, en ligne: http://www.larousse.fr/encyclopedie/personnage/La_Bruy%C3%A8re/128303 (consultation: 29/08/2013).
- Fontaine A., 2009, *Coco avant Chanel*, 105'.
- Fortassier R., 1988, *Les écrivains français et la mode de Balzac à nos jours*, Paris, PUF.
- Garapon R., 1994, *Jean de La Bruyère*, in R. Zuber-M. Fumaroli (eds.), *Dictionnaire de littérature française du XVII^e siècle*, Paris, PUF.
- La Bruyère J. de, 1865, *Œuvres*, G. Servois (ed.), Paris, Hachette.
- , 1951, *Œuvres complètes*, J. Benda (ed.), Paris, Gallimard (Bibliothèque de la Pléiade).
- , 1964, *Les Caractères ou les mœurs de ce siècle précédé de Les Caractères de Théophraste traduit du grec*, R. Barthes (ed.), Paris, Club des Librairies de France.
- , 1965, *Les Caractères de Théophraste traduits du grec avec Les Caractères ou les mœurs de ce siècle*, R. Pignarre (ed.), Paris, Garnier-Flammarion.
- , 1966, *I caratteri*, F. Giani Cecchini (ed.), Torino, UTET.

- , 1985, *Les Caractères*, P. Ronzeaud (ed.), Paris, Le livre de poche.
- , 1990, *Les caractères de Théophraste traduits du grec avec Les Caractères ou les mœurs de ce siècle*, R. Garapon (ed.), Paris, Garnier (Classiques).
- Lafond J., 1992, *Moralistes du XVII^e siècle*, Paris, Robert Laffont.
- Lagarde A.-Michard L., 1985, *XVII^e siècle*, Paris, Bordas.
- Lange M., 1909, *La Bruyère critique des conditions et des institutions sociales*, Paris, Bordas.
- Moncond'huy D., 2005, *Histoire de la littérature française du XVII^e siècle*, Paris, Champion.
- Monneyron F., 2001, *Vêtement 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.), t. II.2, *Lingua, cultura, testo. Miscellanea di studi francesi in onore di Sergio Cigada*, Milano, Vita e Pensiero: 889-906.
- Paquot Pierret L., 1948, *L'art du portrait chez La Bruyère*, Bruxelles, Office de publicité.
- Pellisson M., 1970, *La Bruyère*, Genève, Slatkine.
- Picard R., 1970, *Génie de la littérature française (1600-1800)*, Paris, Hachette.
- Placella Sommella P., 1984, *La mode au XVII^e siècle*, Paris, Papers on French 17th century.
- Richard P., 1965, *La Bruyère et ses Caractères*, Paris, Nizet.
- Schiroso F., 2004, *Les écrivains et la mode de La Bruyère à Proust*, Bari, Laterza.
- Sipriot P., 1985, *Préface*, in J. de La Bruyère, *Les Caractères*, P. Ronzeaud (ed.), Paris, Le livre de poche.
- Tillard M., 2010, *Les Caractères de La Bruyère, un livre en train de se faire*, en ligne: http://philo-lettres.fr/litterature_francaise/La_bruyere.htm (consultation: 29/08/2013).
- Van Delft L., 1971, *La Bruyère moraliste. Quatre études sur les Caractères*, Genève, Droz.
- , 1996, *La Bruyère ou du Spectateur*, Paris / Tübingen, Biblio 17.
- Wilhelm J., 1955, *Histoire de la mode*, Paris, Hachette.

LA SATIRA DELLA MODA IN MOLIÈRE.
L'ABBIGLIAMENTO COME *ETHOS*
DEL COMPORTEAMENTO SOCIALE

Michele Mastroianni

UNIVERSITÀ DEGLI STUDI DEL PIEMONTE ORIENTALE «AMEDEO AVOGADRO»

1. Il discorso sui *vêtements* – sull'abbigliamento nel suo insieme, non soltanto sulla moda – attraversa tutto il Seicento e si accompagna a considerazioni complesse da parte dei *moralistes* (eredi peraltro di una tradizione illustre, come può essere quella di Montaigne)¹ in cui una riflessione religiosa, di matrice biblica, sulla *vanitas* qoheletica si intreccia a un'altra riflessione d'ordine sociologico e culturale, più genericamente antropologica². Si tratta di un discorso che rispecchia una società rigorosamente divisa in classi sociali, che si vogliono non comunicanti: una società in cui titolo e abito si corrispondono, per cui, da un lato, l'abito in quanto segno di immediato riconoscimento sociale è sottoposto a un obbligo sancito dai manuali di comportamento, dall'altro, l'usurpazione dell'abito equivale a un'indebita usurpazione di rango³. Se ci spostiamo dal campo della normativa vera e propria (sanzionata da leggi peraltro regolarmente disattese)⁴ e da quello della trattatistica morale all'ambito della satira e della commedia, vediamo come il tema del *bourgeois gentilhomme*, che trova la sua rappresentazione più alta nelle commedie di Molière (e non solo nella *pièce* così intitolata), sia la realizzazione di questo discorso, sul piano di un immaginario par-

1 Cf. Montaigne (2007: 290-292 e 316-321), I.XLIII («Des loix somptuaires») e XLIX («Des costumes anciennes»).

2 Cf. Roche (1989); Jones (2004). Utile anche Godard de Donville (1978).

3 Per Molière in particolare, cf. Dock (1992); Hong (2002). Per Molière e la produzione teatrale in genere del Seicento, cf. Verdier (2006).

4 Cf. Roche (1989: 54): «À partir du corpus de dix-huit édits pris entre 1485 et 1660, on voit se dessiner dans le domaine des vêtements et des parures en même temps qu'une politique économique la défense du paraître nobiliaire».

ticolarmente efficace qual è quello teatrale. La riflessione si configura a livelli diversi, e spazia dalla presa in giro farsesca alla satira sociale. Senza ricostruire nella sua globalità il percorso abbastanza diversificato di Molière sull'argomento 'moda', tentiamo ora, attraverso alcune scelte testuali, di indagare gli approcci al problema.

Un testo interessante del 1663, quando ormai la tematica della moda aveva assunto un ruolo importante nella produzione di Molière⁵ (la satira in particolare, non tanto della moda quanto di un suo uso improprio tale da travalicare i confini assegnati dalla normativa sociale), è il *Remerciement au Roi*⁶, un componimento encomiastico di 102 versi pubblicato nell'ambito di un'operazione celebrativa della corona, organizzata da Colbert e affidata alla pianificazione di Jean Chapelain, che aveva anche come scopo la preparazione di liste di *gens de lettres* idonei a comporre panegirici o *plaquettes* storiche alla gloria del re. La composizione – un ringraziamento al sovrano per essere stato inserito in un gruppo di autori gratificati da sovvenzioni – fa in qualche modo il verso a un contemporaneo *Remerciement* di Corneille⁷ (un *éloge royal* dello stesso numero di versi), di cui muta il tono aulico in un tono leggero e galante. Il testo è trasformato in una vera e propria scena di commedia, che riprende una satira della moda, rilevante in *pièces* fortunate di quegli anni, come *L'École des maris* e soprattutto quelle *Précieuses ridicules* che avevano segnato il primo grande successo di Molière a Corte.

Secondo una tipologia affermata in questo genere letterario, Molière incarica la sua Musa di porgere i ringraziamenti al sovrano. Ma nel momento stesso dell'attribuzione di questo incarico avviene uno stravolgimento dell'immaginario tradizionale («Gardez-vous bien d'être en Muse bâtie»), in quanto alla Musa viene suggerito un travestimento («en Marquis vous serez travestie») che segna uno slittamento di genere – dall'*éloge* alla farsa – con la costruzione di una piccola commedia incentrata su quello che è uno dei personaggi tipici della produzione di Molière, il *petit Marquis à la mode*, nel 1663 ormai familiare al pubblico delle *pièces* molieriane:

Votre pairesse enfin me scandalise,
 Ma Muse obéissez-moi;
 Il faut ce matin, sans remise,
 Aller au lever du Roi:
 Vous savez bien pourquoi,
 [...]

5 Di *emergence of fashion* e della critica degli *exaggerated fashions*, parla, a proposito delle commedie tra il 1559 e il 1664, Dock (1992: 52-140), identificando in alcuni personaggi della Corte (il *blondin*, il *marquis*, la *façonnrière*) i personaggi che incarnano un'ossessione per la moda *vestimentaire* considerata tratto distintivo dell'immaginario nobiliare (e di conseguenza di tutti quei gruppi sociali che volevano adeguarsi a tale immaginario e riprodurlo).

6 Cf. la *Notice* di Georges Forestier e Claude Bourqui (Molière 2010: t. 1, 1384-1389).

7 Cf. *Remerciement présenté au Roi en l'année 1663*, in Corneille (1980-1987: t. 3, 453-455).

Faites donc votre compte,
 D'aller au Louvre accomplir mes souhaits.
 Gardez-vous bien d'être en Muse bâtie;
 Un air de Muse est choquant dans ces lieux:
 On y veut des objets à réjouir les yeux,
 Vous en devez être avertie,
 Et vous ferez votre Cour beaucoup mieux,
 Lorsqu'en Marquis vous serez travestie.
 Vous savez ce qu'il faut pour paraître Marquis.
 N'oubliez rien de l'air, ni des habits:
 Arborez un Chapeau chargé de trente plumes
 Sur une Perruque de prix;
 Que le rabat soit des plus grands Volumes,
 Et le pourpoint des plus petits:
 Mais surtout je vous recommande
 Le Manteau d'un ruban sur le dos retroussé:
 La galanterie en est grande,
 Et parmi les Marquis de la plus haute bande,
 C'est pour être placé.
 Avec vos brillantes hardes⁸,
 Et votre ajustement,
 Faites tout le trajet de la Salle des Gardes,
 Et vous peignant galamment,
 Portez de tous côtés vos regards brusquement,
 Et ceux que vous pourrez connaître,
 Ne manquez pas d'un haut ton,
 De les saluer par leur nom,
 De quelque rang qu'ils puissent être
 Cette familiarité
 Donne, à quiconque en use, un air de qualité.
 (*Remerciement au Roi*, vv. 1-5, 10-39, Molière 2010: t. I, 515-516)

Tutto si gioca con l'inserimento della microstoria nel quadro della Corte, sede del potere, di cui sono evocati i rituali («aller au lever du Roi»). Questa Corte, vista anzitutto come luogo di una mondanità che rifugge dall'immagine austera dell'attività intellettuale ed è proiettata nell'esteriorità edonistica («un air de Muse est choquant dans ces lieux: / on y veut des objets à réjouir les yeux»), è popolata da quei *gentilhommes* che hanno, come si è detto, il loro prototipo nel *marquis à la mode*. Pertanto la Musa stessa deve rivestirne le parvenze e farsi personaggio capace di mimetizzarsi in un contesto governato da rigorose regole comportamentali – regole a supporto

⁸ *Hardes*, che assumerà il significato di 'panni logori', 'abiti vecchi', 'stracci', ha qui il senso generico, non dispregiativo, di *vêtements*.

degli elementi costitutivi di quella realtà apparentemente futile (in effetti dominante) che è la moda. Tali parvenze esigono un doppio impegno, di comportamento e di abbigliamento («Vous savez ce qu'il faut pour paraître Marquis. / N'oubliez rien de l'air, ni des habits»).

Il comportamento mira a infondere un *air de qualité*, un aspetto aristocratico, come indica il termine *qualité* ricorrente nel lessico molieriano per significare la nobiltà di nascita. È questione di atteggiamenti e gesti. Atteggiamenti («portez de tous côtés vos regards brusquement», «ne manquez pas d'un haut ton, / de les saluer par leur nom») che evidenziano i rapporti interpersonali fra i *gens de qualité*. Ma soprattutto gesti che corrispondono a norme precise di etichetta, un'etichetta che regola, per così dire, i movimenti di massa nei rituali di una quotidianità regale che non può non essere pubblica, sempre *in præsentia* di una folla composta dai suddetti *gens de qualité*⁹. È l'abbigliamento tuttavia, l'*ajustement*, a definire «ce qu'il faut pour paraître Marquis», in particolare gli accessori e le guarnizioni (*chapeau chargé de plumes, perruque, rabat, pourpoint, manteau retroussé d'un ruban*): si tratta di una parte di quell'abbigliamento maschile che era già stato descritto in *pièces* di grande successo, come *Les Précieuses ridicules* (1659)¹⁰ e *L'École des maris* (1661), e che continuerà ad essere tema importante fino al *Bourgeois gentilhomme* (1670).

La maniera, peraltro, con cui viene affrontato il tema della moda in questo *Remerciement* pone alcuni problemi, in quanto con tutta evidenza si travalicano, qui, i limiti di quella satira di costume che ha come bersaglio il *bourgeois gentilhomme* e come prima finalità il *faire rire* proprio della com-

9 Nel descrivere (vv. 40-74, Molière 2010: t. 1, 516-517) il modo in cui la Musa, travestita da *marquis*, deve accostarsi al sovrano per *faire son compliment*, Molière crea una piccola scena di commedia che ha come protagonista il *marquis* (in questo caso il finto *marquis*) che compie i passi necessari per essere ammesso nella *chambre du roi*, osservando le norme dell'etichetta, per esempio quella che prescrive di non bussare alla porta ma di grattare facendo un piccolo rumore («Grattez du peigne à la porte / de la Chambre du Roi»: vv. 40-41). Così pure viene evocata l'usanza cerimoniale di ammettere i cortigiani di rango più elevato alla presenza del sovrano, mentre questi, nella sua camera da letto, è sulla *chaise-percée* («Quand vous serez entré, ne vous relâchez pas. / Pour assiéger la chaise, il faut d'autres combats. / Tâchez d'en être des plus proches, / en y gagnant le terrain pas à pas»: vv. 63-66). Mi sembra, infatti, verosimile che sia questo il significato di *chaise* (e non di *fauteuil* o *trône*), data l'usanza di trasformare in seduta pubblica per privilegiati un atto di estrema intimità, per la nostra sensibilità: possiamo citare a questo proposito i *Mémoires saintsimoniani* (cf., per esempio, Saint-Simon 1953-1961: t. 4, 962; t. 7, 344-345).

10 Si faccia un raffronto con un passo della scena 4 delle *Précieuses ridicules*: «CATHOS: Le moyen de bien recevoir des gens qui sont tout à fait incongrus en galanterie? [...] Ne voyez-vous pas que toute leur personne marque cela, et qu'ils n'ont point cet air qui donne d'abord bonne opinion des gens? venir en visite amoureuse avec une *jambe toute unie* [*unie*: «dépourvue de canons, ornements de dentelle qui font le lien entre le haut-de-chausses et le bas»]; un *chapeau désarmé de plumes*; une tête irrégulière en cheveux et un habit qui souffre une indigence de rubans! [...]]'ai remarqué encore que leurs *rabats* ne sont pas de la bonne faiseuse, et qu'il s'en faut plus d'un grand demi-pied, que leurs haut-de-chausses, ne soient assez larges» (Molière 2010: t. 1, II: sottolineature nostra).

media. Tanto più che, nel caso del *Remerciement*, questo *faire rire* sembrerebbe non convenire al genere letterario dell'encomio. Forestier e Bourqui ipotizzano che Molière abbia voluto prendersi gioco del citato *Remerciement* di Corneille (addirittura i vv. 75-89 sono una parodia dei vv. 1-22 del testo del tragediografo)¹¹, riprendendo a questo scopo spunti fortunati di commedie che non solo avevano avuto successo di pubblico, ma avevano visto fra questo pubblico lo stesso re plaudente. Probabilmente il gioco è più complesso e sottile. La Musa si traveste da *petit marquis à la mode* per ricordare che quella di Molière è la Musa della commedia e, pertanto, per affermare la dignità della produzione di un autore di *pièces* comiche che rivendica lo statuto di poeta. E il fatto che il sovrano riconosca la Musa sotto il suo travestimento («prenez le parti doucement, / d'attendre le Prince au passage: / il connaîtra votre visage, / malgré votre déguisement», vv. 69-72) dimostra che egli accoglie a pieno titolo Molière nel novero dei *gens de lettres*.

Siamo in presenza di una ripresa della satira della moda quale viene fatta nelle commedie. L'identificazione, però, della Corte – luogo di mondanità (e quindi di futilità), ma anche luogo che per il suo stretto rapporto con la persona del re ne condivide in parte la sacralità – con il modello esemplare da seguire per quanto riguarda l'*ajustement* del vestiario, pone qualche problema nella determinazione dei limiti della satira. Escluso, infatti, che la satira possa toccare, attraverso l'evocazione della Corte, la persona del sovrano, dobbiamo credere che essa concerna, al più, i cortigiani di cui è lecito prendersi gioco.

In questo caso, poi, occorre riservare un'attenzione particolare a una tipologia ricorrente in Molière, quella dell'aristocratico di provincia che vorrebbe imitare, nell'aspetto e nel comportamento, i *courtisans*, ma non è all'altezza dell'etichetta della Corte ed è maldestro, addirittura ridicolo, nel tentativo di essere *à la mode*. Pensiamo alla contessa d'Escarbagnas, che si vanta di «[avoir] été deux mois à Paris, et vu toute la Cour»¹², ma soprattutto a Monsieur de Pourceaugnac, che ostenta il fatto di essersi messo *à la mode de la Cour*:

¹¹ Cf. la *Notice* citata: «Mais s'il reproduisit le point de départ et la structure externe du poème de Corneille – allant malicieusement jusqu'à composer le même nombre de vers (cent deux) –, ce ne fut que pour mieux s'en distinguer et faire valoir sa manière propre face aux hyperboles convenues et à la raideur hautaine des vers cornéliens» (Molière 2010: t. 1, 1387).

¹² Cf. *La Comtesse d'Escarbagnas*, 2: «LA COMTESSE: Ôtez-vous de devant mes yeux. En vérité, Madame, c'est une chose étrange que les petites Villes, on n'y sait point du tout son monde; et je viens de faire deux ou trois visites, où ils ont pensé me désespérer, par le peu de respect qu'ils rendent à ma qualité. JULIE: Où auraient-ils appris à vivre, ils n'ont point fait de voyage à Paris? LA COMTESSE: Ils ne laisseraient pas de l'apprendre s'ils voulaient écouter les personnes; mais le mal que j'y trouve, c'est qu'ils veulent en savoir autant que moi, qui ai été deux mois à Paris, et vu toute la Cour. [...] JULIE: Je pense, Madame, que durant votre séjour à Paris, vous avez fait bien des conquêtes de qualité. LA COMTESSE: Vous pouvez bien croire, Madame, que tout ce qui s'appelle les galants de la Cour, n'a pas manqué de venir à ma porte, et de m'en conter, et je garde dans ma cassette de leurs billets, qui peuvent faire voir quelles propositions j'ai refusées; il n'est pas nécessaire de vous dire leurs noms, on sait ce qu'on veut dire par les galants de la Cour» (Molière 2010: t. 2, 1026-1027).

POURCEAUGNAC: [...] Pour moi j'ai voulu me mettre à la mode de la Cour pour la Campagne.

SBRIGANI: Ma foi, cela vous va mieux qu'à tous nos Courtisans.

POURCEAUGNAC: C'est ce que m'a dit mon Tailleur; l'habit est propre et riche, et il fera du bruit ici.

SBRIGANI: Sans doute. N'irez-vous pas au Louvre?

POURCEAUGNAC: Il faudra bien aller faire ma Cour.

SBRIGANI: Le Roi sera ravi de vous voir.

Monsieur de Pourceaugnac, I.3, Molière 2010: t. 2, 208-209)

Mode de la Cour che riguarda essenzialmente l'abbigliamento, come suggerisce l'accenno alla ricchezza dell'abito. Ricchezza, d'altronde, che possiamo verificare grazie a quell'*Inventaire après décès*¹³ dei beni di Molière che elenca i costumi di scena indossati nella rappresentazione di gran parte delle *pièces* molieriane, fra cui l'abito e gli accessori *vestimentaires* di *Monsieur de Pourceaugnac*:

Item, une boîte dans laquelle est un habit pour la représentation de *Pourceaugnac*, consistant en un haut-de-chausses de damas rouge garni de dentelle, un justaucorps de velours bleu, garni d'or faux, un ceinturon à frange, des jarretières vertes, un chapeau gris garni d'une plume verte, l'écharpe de taffetas vert, une paire de gants, une jupe de taffetas vert garni de dentelle et un manteau de taffetas aurore, une paire de souliers. (Molière 2010: t. 2, 1149)

Quello che *Pourceaugnac* vanta come *habit propre e riche*, dall'inventario dei costumi di scena appare essere un riepilogo vestimentario degli *ajustements* descritti nelle varie *pièces* in funzione comica o satirica. Anzitutto i tessuti di pregio (*damas*, *velours*, *taffetas*), indicatori del lusso, arricchiti da *dentelles* e *franges*, e a sottolineare la ricchezza l'uso del similoro (*garni d'or faux*). Ma è il tripudio dei colori (*rouge*, *bleu*, *vert*, *aurore*), estremamente vivaci e (diremmo oggi) non coordinati, a segnare l'esibizione di una malintesa fedeltà alla moda aristocratica, di cui – probabilmente su suggerimento del *tailleur* adulatore – viene creduta componente essenziale l'appariscenza, e pertanto la pacchianeria di fondo. Un uso dei colori, inoltre, che risponde anche a tipologie comiche che ritornano nel teatro di Molière, come l'uso insistito del verde negli accessori (verdi sono le *jarretières*, la *plume* del cappello, l'*écharpe* e la *jupe*) – verde caratterizzante, come ha segnalato Stephen

¹³ Cf. *Inventaire après décès* de Molière (Molière 2010: t. 2, 1147-1153), ove sono riprodotte le pagine concernenti l'inventario dei libri posseduti da Molière e l'inventario dei costumi di scena.

Dock¹⁴, l'abbigliamento di personaggi *fous*, che si distinguono per una *bizarrierie* sopra le righe.

Si tratta, in questo caso, della descrizione caricaturale di un abbigliamento che è ad un tempo imitazione ed esagerazione di modelli – quelli della corte – rispondenti comunque a precise esigenze cerimoniali e al tributo che spetta al potere, ma rispondenti anche ad esigenze di *civilité*: quella *civilité* che vuole la Corte e i *salons* dei *gens de qualité* luoghi contraddistinti dalla *galanterie*. È il termine *galanterie* infatti – usato da Molière nel *Remerciement* come connotazione di quei frequentatori della Corte che sarebbero «les Marquis de la plus haute bande» – a esprimere quell'unione di *air du monde* e di *raffinement* che si ritiene propria del cortigiano: *galanterie*, «neologismo che colma un vuoto nel lessico francese, fra il termine *civilité*, che nel Seicento si applica piuttosto all'apprendimento delle maniere *polies*, e rimane eccessivamente tributario di un'intenzione pedagogica, e il termine *courtoisie*, troppo restrittivo, e soprattutto soggetto al rimprovero di arcaismo»¹⁵.

Pertanto, la rappresentazione di un *ajustement vestimentaire* che è l'esatto corrispondente di quello dell'uomo *à la mode* inteso come soggetto comico, in un contesto celebrativo sia del potere sia della propria produzione teatrale (tramite la citazione di situazioni appartenenti a testi di questa stessa produzione), attribuisce alla tematica dell'abbigliamento valenze in parte contraddittorie.

2. D'altronde, per quanto riguarda il discorso molieriano sulla moda, dobbiamo constatare, sempre a proposito della sua non riducibilità alla satira di costume o alla pura e semplice presa in giro caricaturale, che tale discorso è funzionale a una delle tematiche maggiori affrontate da Molière. O meglio è funzionale a quell'ideologia mondana che trova la sua illustrazione nella celebrazione dell'*honnête homme*, caratterizzato, in gran parte delle commedie, da un senso di moderazione e da un rifiuto di posizioni estreme, e, proprio perché estreme, considerate bizzarre e inopportune. Estremismo che può manifestarsi a vari livelli: nei rapporti interpersonali (e quindi sociali), nelle scelte e nelle pratiche religiose, ma anche in quelle scelte, apparentemente esteriori e futili, di etichetta comportamentale e di abbigliamento.

Il riferimento è immediato a due testi considerati ormai canonici della definizione secentesca dell'*honnête homme*: si tratta del *Misanthrope* (1666) e del *Tartuffe* (1664-1667). Ma un'esortazione a evitare gli eccessi («L'un et l'autre excès choque»), l'abbiamo già in una *pièce* precedente, *L'École des maris* (1661), ove peraltro le *bizarrieries* di comportamento trovano una forma di esternazione pubblica nella tenuta *vestimentaire* del protagonista Sganarelle («Cette farouche humeur [...] inspire un air bizarre, / et jusques à l'habit, vous rend chez vous barbare»), come pure nell'atteggiamento di questo personaggio nei confronti dell'abbigliamento *à la mode*. Anche in questo

¹⁴ Cf. Dock (1992: 217).

¹⁵ Cf. Denis (2001: 97). Cf. anche Magendie (1925); Bury (1996).

caso abbiamo il confronto / scontro fra l'*honnête homme* e l'*homme bizarre* (*bizarre*, nel senso di un travalicare le norme del vivere civile). Esemplari di queste due tipologie sono, infatti, Ariste e Sganarelle, i fratelli che, riprendendo una tematica risalente addirittura al modello classico degli *Adelphoe* terenziani¹⁶, si scontrano sulla proposta di forme di educazione antitetiche, una libertaria, l'altra coercitiva. Ma il contrasto si allarga dal problema prettamente educativo a una visione più ampia della vita sociale, in cui la moda assume un ruolo di primaria importanza:

SGANARELLE

Je voudrais bien savoir, puisqu'il faut tout entendre,
Ce que ces beaux censeurs en moi peuvent reprendre.

ARISTE

Cette farouche humeur, dont la sévérité
Fuit toutes les douceurs de la société,
À tous vos procédés inspire un air bizarre,
Et jusques à l'habit, vous rend chez vous barbare.

SGANARELLE

Il est vrai qu'à la mode il faut m'assujettir,
Et ce n'est pas pour moi que je me dois vêtir?
Ne voudriez-vous point, par vos belles sornettes,
Monsieur mon frère aîné, car Dieu merci vous l'êtes
D'une vingtaine d'ans, à ne nous rien celer,
Et cela ne vaut pas la peine d'en parler:
Ne voudriez-vous point, dis-je, sur ces matières,
De vos jeunes muguets¹⁷ m'inspirer les manières,
M'obliger à porter de ces petits chapeaux,
Qui laissent éventer leurs débiles cerveaux,
Et de ces blonds cheveux de qui la vaste enflure
Des visages humains offusque la figure?
De ces petits pourpoints sous les bras se perdant,
Et de ces grands collets jusqu'au nombril pendant?
De ces manches qu'à table on voit tâter les sauces,
Et de ces cotillons appelés haut-de-chausses?
De ces souliers mignons de rubans revêtus,
Qui vous font ressembler à des pigeons pattus;
Et de ces grands canons, où comme des entraves,
On met tous les matins ses deux jambes esclaves,
Et par qui nous voyons ces Messieurs les galants,
Marcher écarquillés ainsi que des volants?
Je vous plaindrais sans doute équipé de la sorte,
Et je vous vois porter les sottises qu'on porte.

16 In realtà le fonti dell'*École des maris* sono più complesse: cf. Bourqui (1999: 51-61).

17 *Muguets*: «galants».

ARISTE

Toujours au plus grand nombre on doit s'accomoder,
 Et jamais il ne faut se faire regarder.
 L'un et l'autre excès choque, et tout homme bien sage
 Doit faire des habits, ainsi que du langage,
 Ni rien trop affecter, et sans empressement,
 Suivre ce que l'usage y fait de changement.
 Mon sentiment n'est pas qu'on prenne la méthode
 De ceux qu'on voit toujours renchérir sur la mode,
 Et qui dans ses excès, dont ils sont amoureux,
 Seraient fâchés qu'un autre eût été plus loin qu'eux;
 Mais je tiens qu'il est mal sur quoi que l'on se fonde,
 De fuir obstinément ce que suit tout le monde,
 Et qu'il vaut mieux souffrir d'être au nombre des fous,
 Que du sage parti se voir seul contre tous.

(*L'École des maris*, I.I, vv. 11-54, Molière 2010: t. I, 87-89)

Si tratta, d'altra parte, di una riflessione sulla moda aperta a letture multiple, che possiamo collegare ad altri testi di Molière, anteriori e posteriori, come *Les Précieuses ridicules* e *Le Misanthrope*, in cui la tematica viene affrontata nella prospettiva della satira di costume (a vari livelli, a partire da quello farsesco finalizzato semplicemente al *rire*), ma anche nella prospettiva di un discorso più complesso sui rapporti sociali (e su quello che potremmo definire l'*ethos* stesso del comportamento sociale sul piano individuale).

Abbiamo anzitutto la descrizione di un abbigliamento che è esattamente quello dei *marquis* ridicoli delle *Précieuses*, qui bollato come moda dei *jeunes muguets*, cioè degli esponenti (principalmente giovani) della società galante. Anche in questo caso l'elenco dei capi *vestimentaires* va dalla testa (cappello e parrucca) ai piedi (calzature che rendono innaturale il camminare) con un'insistenza sulle passamanerie (merletti, nastri, maniche svolazzanti, ecc.)¹⁸. A questo elenco (definito un insieme di *sottises qu'on porte*) viene contrapposta la descrizione di un altro abbigliamento, fuori moda, rivendicato da Sganarelle come esempio di praticità:

Quoi qu'il en soit, je suis attaché fortement
 À ne démordre point de mon habillement:
 Je veux une coiffure en dépit de la mode,
 Sous qui toute ma tête ait un abri commode,
 Un bon pourpoint bien long, et fermé comme il faut,

¹⁸ L'edizione qui citata di Forestier e Bourqui, offrendo la riproduzione dei frontespizi delle prime edizioni delle *pièces* di Molière, mette a disposizione una ricca documentazione iconografica per quanto riguarda le componenti dell'abbigliamento negli anni sessanta del Seicento. Ancora più ricca la documentazione iconografica consultabile nel lavoro, anch'esso qui citato, di Stephen V. Dock.

Qui pour bien digérer tienne l'estomac chaud;
 Un haut-de-chausses fait justement pour ma cuisse,
 Des souliers où mes pied ne soient point au supplice,
 Ainsi qu'en ont usé sagement nos aïeux,
 Et qui me trouve mal, n'a qu'à fermer les yeux.

(*L'École des maris*, I.1, vv. 65-74, Molière 2010: t. 1, 89)

La differenza di fondo, rispetto alle *Précieuses*, consiste nel fatto che la descrizione e la presa in giro dell'abbigliamento dei *jeunes muguets*, così simile a quello dei *Marquis* della farsa del 1659, è opera del personaggio buffonesco, quello oggetto di satira alla luce dell'ideologia dell'*honnête homme*. Senza contare che la contrapposizione fra le *sottises* alla moda e un *habillement en dépit de la mode*, quale «en ont usé sagement nos aïeux», sembra anticipare il discorso con cui Alceste (*Le Misanthrope*, I.2, 376-416, Molière 2010: t. 1, 663-664) contrappone al sonetto di Oronte, appena stroncato, una *vieille chanson* lodata per la sua naturalezza («La Rime n'est pas riche, et le Style en est vieux: / mais ne voyez-vous pas, que cela vaut bien mieux / que ces Colifichets, dont le bon Sens murmure, / et que la Passion parle là toute pure?», vv. 401-404, *Ibidem*). Abbigliamento alla moda confrontato con abbigliamento fuori moda; versificazione conforme alle mode letterarie (in questo caso quelle della poesia preziosa) confrontata con una versificazione di tipo arcaizzante¹⁹: si tratta di ambiti semantici diversi, ma entrambi accomunati dalla convinzione che abbigliamento e linguaggio sono caratterizzati da uno *style* costringente, da accettare o respingere *in toto*. Non per nulla, nell'*École des maris*, Ariste instaura un preciso parallelo fra il primo e il secondo, sottoponendo tutti e due all'obbligo di evitare l'affettazione («tout homme bien sage / doit faire des habits, ainsi que du langage, / ni rien trop affecter»). Inoltre, l'*assujettissement à la mode*, su cui si interroga Sganarelle rifiutandolo («Il est vrai qu'à la mode il faut m'assujettir, / et ce n'est pas pour moi que je me dois vêtir?»), è respinto da Alceste, nel *Misanthrope*, con un'ulteriore rappresentazione parodica del personaggio del *petit marquis* di cui vengono ricostruiti abbigliamento e acconciatura mediante una repertorizzazione *vestimentaire* che ricalca quella fatta nell'*École des maris*:

Mais, au moins, dites-moi, Madame, par quel Sort,
 Votre Clitandre a l'heur de vous plaire si fort?
 Sur quel fonds de Mérite, et de Vertu sublime,
 Appuyez-vous, en lui, l'honneur de votre Estime?

19 In realtà, come fanno notare Forestier e Bourqui nel loro commento (cf. Molière 2010: t. 1, 1458-1459, note 34 e 36), la critica che Alceste rivolge allo stile prezioso in nome della naturalezza, così come si manifesta in una vecchia canzone popolare, sarebbe espressione non tanto di conservatorismo stilistico quanto di adeguamento a quel *goût pour le naturel* che sta prendendo sempre più piede negli anni sessanta del Seicento.

Est-ce par l'Ongle long, qu'il porte au petit Doigt,
 Qu'il s'est acquis, chez vous, l'Estime où l'on le voit?
 Vous êtes-vous rendue, avec tout le beau Monde,
 Au mérite éclatant de sa Perruque blonde?
 Sont-ce ses grands Canons, qui vous le font aimer?
 L'amas de ses Rubans a-t-il su vous charmer?
 Est-ce par les appas de sa vaste Rhingrave,
 Qu'il a gagné votre Âme, en faisant votre Esclave?
 Ou sa façon de rire, et son ton de Fausset,
 Ont-ils, de vous toucher, su trouver le secret?

(*Le Misanthrope*, II.I, vv. 475-488, Molière 2010: t. I, 668-669)

Testo interessante, quest'ultimo del *Misanthrope*, perché gli elementi dell'abbigliamento elencati – la parrucca bionda, i *canons* (ornamenti di merletto, situati sotto il ginocchio), i nastri, la *rhingrave* (calzoni ad amplissimo sbuffo, da sembrare quasi una gonna) – sono tutti accessori che suggeriscono ostentazione ma danno anche un'idea di vaporosità inconsistente e di vacuità; e tale idea trova conferma nei dettagli fisici con cui il personaggio è evocato – l'unghia lunga al mignolo e la voce in falsetto – che una volta di più concorrono a disegnare un'immagine di fatuità. Inoltre, spostando il discorso da considerazioni sul comportamento morale a considerazioni concernenti l'abbigliamento, si sottolinea la portata di indicatore etico che riveste la moda, in particolare quella che regola gli *habits*: quegli *habits*, però, che nell'*École des maris* vengono accomunati, come si è visto, al *langage*, realtà condizionata anch'essa da una moda, nella fattispecie la moda della *préciosité*. Lo stesso testo del *Misanthrope* (I.I, vv. 99-100), d'altronde, evocando un parallelo fra la coppia Alceste / Philinte e quella di Sganarelle / Ariste («et crois voir, en nous deux, sous mêmes soins nourris, / ces deux Frères que peint *L'École des maris*», Molière 2010: t. I, 651)²⁰, suggerisce l'importanza primaria della realtà *vestimentaire* nella caratterizzazione dell'*honnête homme* – addirittura quale segno della sua essenza –, in un'oscillazione continua, per non dire in un interscambio, di valori, tra esteriorità (ci riferiamo all'abbigliamento) e interiorità (ci riferiamo al comportamento nei rapporti interpersonali e sociali).

Ora, tutto il dialogo di Ariste con Sganarelle è all'insegna del parallelo, disegnato in apertura, tra *humeur* e *habit* (che anticipa il parallelo, di cui si è già detto, *habits* / *langage*), e questo parallelo carica evidentemente il discorso sull'abbigliamento di un significato socio-esistenziale che va al di là di semplici considerazioni (o di una semplice satira) sulla moda. L'in-

²⁰ Come ha sottolineato Jacques Chupeau, in una sua edizione del *Misanthrope* (cf. Molière 1996: 169), «il riferimento evidenzia con *humour* i contatti fra il teatro e la vita, ma suggerisce anche la continuità di un punto di vista comico che impone ai caratteri inadeguati alla situazione, come Sganarelle o Alceste, la sanzione del ridicolo».

vito, infatti, a evitare gli *excès* ha, come si è detto, una portata globale che concerne non solo le apparenze esteriori – quelle appunto che dipendono dall'*ajustement vestimentaire* – ma tutto il modo di essere nella vita sociale. Sottostante a questo invito c'è la convinzione che l'esigenza prima di un'esistenza felice sia quell'adeguamento ai comportamenti di *tout le monde* che, solo, può evitare il peggiore dei mali, l'isolamento («il est mal [...] / de fuir obstinément ce que suit tout le monde», «il vaut mieux souffrir d'être au nombre des fous, / que du sage parti se voir seul contre tous»). Il rispetto della moda rappresenta proprio questo adeguarsi all'*usage*, senza peraltro *renchérir* (altro *excès*, questo, da cui rifuggire). La moda è per sua stessa essenza una realtà in continuo cambiamento: essere alla moda significa rinnovare i propri abiti, abbandonare le tipologie di abbigliamento degli *aïeux*, per quanto costoro ne abbiano *usé sagement*. Tuttavia è opportuno adeguarsi ai cambiamenti *sans empressement*, evitando il comportamento di coloro che sono ossessionati dalla preoccupazione di vestire all'ultimo grido («Mon sentiment n'est pas qu'on prenne la méthode / de ceux qu'on voit toujours renchérir sur la mode, / et qui dans ses excès, dont ils sont amoureux, / seraient fâchés qu'un autre eût été plus loin qu'eux»).

Troviamo così espresse valutazioni contrastanti nei confronti della moda. Da un lato, la moda deve essere rispettata, se non si vuole sembrare affetti da *bizarrierie*. Ciò non toglie che l'ossessione per la moda, ai limiti dell'affettazione, venga condannata e sia considerata fonte di ridicolo; così come, all'inverso, si ritiene fonte di ridicolo, in una prospettiva ben più vasta, lo spregio totale non solo della moda ma, in generale, delle costumanze correnti («[...] un si grand courroux contre les Mœurs du Temps, / vous tourne en Ridicule auprès bien des Gens», *Le Misanthrope*, I.1, vv. 107-108, Molière 2010: t. 1, 651).

RIFERIMENTI BIBLIOGRAFICI

- Bourqui C., 1999, *Les sources de Molière. Répertoire critique des sources littéraires et dramatiques*, Paris, SEDES.
- Bury E., 1996, *Littérature et politesse. L'invention de l'honnête homme (1580-1750)*, Paris, PUF.
- Corneille P., 1980-1987, *Œuvres complètes*, G. Couton (ed.), Paris, Gallimard (Bibliothèque de la Pléiade).
- Dock S.V., 1992, *Costume and Fashion in the Plays of Jean-Baptiste Poquelin Molière. A seventeenth-Century Perspective*, Genève, Slatkine.
- Denis D., 2001, *Le Parnasse galant. Institution d'une catégorie littéraire au XVII^e siècle*, Paris, Champion.

- Godard de Donville L., 1978, *Signification de la mode sous Louis XIII*, Aix-en-Provence, Édisud.
- Hong R., 2002, *L'impossible social selon Molière*, Tübingen, Gunter Narr.
- Jones J.M., 2004, *Sexing La Mode. Gender, fashion and commercial culture in Old Regime France*, London, Berg.
- Magendie M., 1925, *La politesse mondaine et les théories de l'honnêteté en France au XVII^e siècle de 1600 à 1660*, Paris, PUF.
- Molière, 1996, *Le Misanthrope*, J. Chupeau (ed.), Paris, Gallimard (Folio théâtre).
- , 2010, *Œuvres complètes*, G. Forestier-Cl. Bourqui et al. (eds.), Paris, Gallimard (Bibliothèque de la Pléiade).
- Montaigne M. de, 2007, *Les Essais*, J. Balsamo-M. Magnien-C. Magnien-Simonin, Paris, Gallimard (Bibliothèque de la Pléiade).
- Roche D., 1989, *La culture des apparences. Une histoire du vêtement (XVII^e-XVIII^e siècle)*, Paris, Fayard.
- Saint-Simon H. de, 1953-1961, *Mémoires*, G. Truc (ed.), Paris, Gallimard (Bibliothèque de la Pléiade).
- Verdier A., 2006, *L'habit de théâtre. Histoire et poétique de l'habit de théâtre en France au XVII^e siècle*, Beaulieu, Lampsaque.

«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

Mariangela Miotti

UNIVERSITÀ DEGLI STUDI DI PERUGIA

Nel capitolo 3 del libro di *Isaia*, il profeta descrive i pericoli che incombono sul popolo di Giuda. Si tratta di minacce che non provengono da nemici esterni – gli Assiri costituivano in quegli anni una reale minaccia – ma che nascono dalla pessima organizzazione dello Stato che non è più in grado di garantire sostegno e pace ai propri sudditi. Rivolgendosi alle donne, Isaia indica, quale colpa da evitare, il rischio di fondare il proprio orgoglio e la propria forza esclusivamente sul fascino ricercato e ostentato. L'opposizione tra la ricchezza dell'abbigliamento e la ricchezza interiore¹ viene declinato da Isaia con l'«impiego vigoroso ed efficace [di] bruschi contrasti, [di] aspre antitesi» (Virgulin 2003: 15), dal versetto 16 al 24. Dopo la descrizione del caos che regna a Gerusalemme, il profeta stila un lungo elenco di gingilli che saranno distrutti dal Signore: fibbie, fermagli e lunette, orecchini, braccialetti, veli, bende, catenine ai piedi, cinture, boccette di profumi, amuleti, anelli, pendenti al naso, vesti preziose e mantelline, scialli, borsette, specchi, tuniche. Non più profumo ma marciume, non più cintura ma corda, non più ricci ma calvizie e, al posto di «vesti eleganti, uno stretto sacco»². Il castigo risparmierà solo un piccolo 'resto' dal quale potrà rinascere una nazione potente.

Questa riflessione sull'organizzazione politica dello Stato, sui pericoli che minacciano la sua sopravvivenza, sulla possibilità, malgrado il numero limitato di giusti, di rinascere e affermarsi, è accolta e meditata nel corso del XVI

¹ Si tratta di un tema che ricorre spesso in numerosi testi del Vecchio e del Nuovo Testamento, cf. Panimolle (2011).

² *La Bibbia di Gerusalemme* (2005). Salvo indicazione diversa, tutte le citazioni bibliche rimandano a questa edizione.

secolo ed è facile trovare l'eco di Isaia nei versi dei poeti francesi. Rivaudeau lo imita, per esempio, in *Aman*, tragedia biblica pubblicata a Poitiers nel 1567 e probabilmente rappresentata il 24 luglio del 1561³: «Il faut quiter ces afiquetz de teste / Ces chesnes et carquans, / Ores il faut que chacune deveste / Ces riches vestemens, / La gentillesse / Et la tristesse / Mal s'accompagnent, / Et se dedaignent: / Les tristes pleurs fuyent les ornemens» (Rivaudeau 1969: 75, vv. 528-536). Questi i versi recitati dalle giovani che sono al seguito della regina Esther, la giovane ebrea ormai sposa di Assuere, nel momento in cui si materializza, per tutto il popolo degli ebrei, il pericolo di morte voluto dall'ambizioso Aman. La stabilità e l'armonia del regno di Assuere, raggiunte con la cacciata di Vasthi e il matrimonio con Esther, la vita degli esuli ebrei a Susa garantita dal re, sono di nuovo minacciate. Il «Chant de la troupe» espone, con l'aiuto delle immagini di Isaia, il dramma che si sta vivendo, e la ricerca di una soluzione che la regina, con il suo coraggio e la sua umiltà, saprà realizzare.

Da tali versi parte la nostra riflessione per questo contributo che si propone di interrogare il testo teatrale per verificare, attraverso una rilettura di alcune delle più note tragedie bibliche del XVI secolo, «de quelle manière le Poète doit faire connaître la décoration et les Actions nécessaires dans une Pièce de Théâtre» (D'Aubignac 2011: 98). Il titolo che l'Abbé D'Aubignac pone al capitolo 8 del primo libro del suo famoso trattato ben riassume, infatti, uno dei nodi principali che gli studiosi di teatro devono sciogliere e che riguarda la ricostruzione della messa in scena dei testi che ci sono pervenuti dal passato.

Nonostante ci siano state, soprattutto nel secolo scorso, ampie discussioni intorno alle effettive rappresentazioni dei testi teatrali del XVI secolo⁴, è ormai assodato che anche il teatro della *Renaissance* è stato scritto per la rappresentazione. Salvo rare eccezioni, però, non esistono documenti che descrivono gli spettacoli. Allo studioso giunge quindi solo il testo scritto dal quale può e deve ricavare le informazioni utili per immaginare quale possa essere la realizzazione⁵. In assenza dell'autore, del poeta-*didascalos*, l'unico in grado di offrire indicazioni preziose per la messa in scena, rimane la lettura dei discorsi pronunciati dagli attori. Per D'Aubignac (2011: 100) i dramaturghi dell'Antichità erano consapevoli del fatto che i loro testi avevano una duplice destinazione, la rappresentazione e la lettura, e questa consapevolezza influiva sulla scrittura teatrale. Il ruolo determinante riconosciuto

3 La data della rappresentazione, sostenuta da alcuni studiosi ottocenteschi è contestata da Lebègue (1929: 517). Cf. Stawarz-Luginbühl (2012: 354, note 65). Un documento relativo ad una eventuale rappresentazione fornirebbe preziose descrizioni sui costumi utilizzati dagli attori. In realtà, come è noto, questa lacuna riguarda tutto il teatro del XVI secolo. L'unico documento giunto fino a noi si riferisce al teatro del secolo successivo. Si tratta del manoscritto pubblicato da Lancaster-Pasquier (2005).

4 Cf. oltre al noto intervento di Lebègue (1977) le posizioni della scuola anglosassone e le reazioni di Françoise Charpentier (1981).

5 Sulla particolarità del testo teatrale e sulle strategie di lettura si vedano gli studi di Ubersfeld (1982).

quindi alla prospettiva del lettore, che ha radici nella *Poetica* di Aristotele, si ritrova espressa, in modo chiaro, anche in altri teorici del teatro. Giulio Cesare Scaligero (1581), i cui scritti erano noti agli autori che stiamo leggendo, afferma, per esempio, che il teatro di Plauto è scritto anche per essere letto, poiché il poeta inserisce nel suo testo molte informazioni per facilitare la comprensione da parte del lettore. Quando non possono intervenire gli elementi che compongono lo spettacolo: suoni, luci, musica, gesti, costumi, quando cioè, ed è quanto capita a noi che leggiamo i testi del passato, la vista e l'udito non sono sollecitati direttamente, solo la parola scritta è in grado di suggerire immagini e suoni, di completare, in ogni sua parte, il testo teatrale. Le informazioni di cui parla Scaligero a proposito del teatro di Plauto sono quindi preziose, ma, per loro natura, non facili da reperire e interpretare. Definite 'didascalie interne' o 'implicite', sono pronunciate dagli attori per informare gli spettatori e risultano essere particolarmente necessarie anche al lettore⁶. Da queste indicazioni vorremo cercare di cogliere l'importanza e il ruolo dei costumi nel teatro biblico del XVI secolo, in particolare in *Aman*, tragedia di Rivaudeau, e confrontarla con alcune produzioni coeve di argomento simile.

I. DAL TESTO ALLA SCENA

I paratesti che accompagnano i testi teatrali del XVI secolo sono poveri di informazioni sulla realizzazione dello spettacolo. Spesso, oltre alla dedica a qualche personaggio di spicco, i testi sono corredati da importanti riflessioni teoriche riguardanti la rinascita del genere sui modelli dell'antichità. Famoso e spesso citato, per esempio, il trattato che Jean de La Taille pubblica con il suo *Saül: De l'art de la tragédie*, ma anche l'*Avant-parler* che precede l'*Aman* nel quale Rivaudeau espone le idee che gli hanno permesso di realizzare la prima tragedia regolare di ambiente riformato⁷.

Buon conoscitore degli autori del teatro greco, dei teorici del passato – Rivaudeau è uno dei primi autori del XVI secolo a citare direttamente Aristotele – ma informato anche della produzione dei suoi contemporanei come quel «gros volume qu'en a fait un Scaliger, dont je n'ay veu encores que le titre» (1969: 54-55), Rivaudeau scrive un testo denso di indicazioni preziose. Rivolgendosi al futuro poeta teatrale, con l'esplicita volontà di insegnare a rispettare l'unità di tempo, egli suggerisce di non rappresentare i fatti del passato bensì di farli «conter sans [les] représenter» (54). In questi 'récits' affidati agli attori sono contenute anche indicazioni dettagliate, come vedremo, sui costumi teatrali.

⁶ Queste informazioni che si possono dedurre dal testo sono chiamate anche 'indicazioni di regia'. Cf. Lecerle (1998) e Lochert (2009).

⁷ Per questa affermazione si veda Jonker (1939).

I personaggi delle tragedie sono, per la maggior parte dei casi, personaggi con ruoli sociali ben definiti – re, regine, servi – per i quali non servono travestimenti particolari; un solo elemento (la corona) può bastare per permettere allo spettatore di riconoscere il personaggio e, al lettore, molto spesso, basta anche il solo nome del personaggio visto che le storie rappresentate sono, in genere, storie conosciute⁸.

Poche le eccezioni, per quanto ci è dato conoscere, tra le quali è interessante segnalare la *Tragédie de Caïn* di Lecoq (1580)⁹ che nel *Prologue* descrive così i costumi dei personaggi:

Le père Adam, Eve notre grand'mère,
 Caïn meurtrier, Abel son jeune frère,
 Et leurs deux soeurs, et leurs femmes aussi,
 Que vous verrez représentées ici,
 Ne sont vêtus de pompeux ornements,
 Riches habits précieux vêtements
 De toile d'or, velours, satin, damas,
 Dont aujourd'hui les riches font amas,
 Chaînes, carcans, bagues, et tels atours
 Pour ce temps-là n'avaient encor' le cours.
 (Lecoq 2000: 405-406, vv. 15 sg.)

L'azione si svolge in un tempo e uno spazio remoti, agli inizi della storia dell'umanità, quando gli abiti rispondevano esclusivamente alle esigenze materiali, quindi i protagonisti

seulement prenaient de leurs troupeaux
 Quelques chevreaux, dont arrachaient les peaux
 Et s'en vêtaient d'une façon étrange,
 Voire et n'avaient tels habits à rechange
 Pour se parer par curiosité,
 Mais se couvraient pour la nécessité:
 L'hiver de peaux pour garder la froidure
 Et l'été chaud de fleurs et de verdure.
 (406, vv. 25 sg.)

L'autore, in questo caso, distingue nettamente tra ciò che riguarda lo spettacolo: «voilà pour l'oeil» e ciò che riguarda il messaggio: «L'oreille est pour entendre / La voix de Dieu» (*Ibidem*, vv. 33-34). Rare sono anche, nei te-

⁸ L'originalità non è sinonimo di novità per i testi di questo periodo. I poeti si distinguono per la loro capacità a trattare, in modo originale, temi noti.

⁹ Su questo autore e la sua tragedia si veda l'edizione curata da Clerici Balmas (2000) e lo studio di Balmas (1984).

sti di cui ci stiamo occupando, le didascalie esterne, che saranno peraltro vivamente sconsigliate da D'Aubignac¹⁰. Ancora una volta fa eccezione la *Tragédie de Caïn* dove sono usate con frequenza, ma si tratta di uno dei rari casi in cui si ricorre a indicazioni tipograficamente differenziate dal resto del testo. Il teatro del XVI secolo è essenzialmente un teatro della parola nel quale l'azione si svolge per gran parte «derrière le théâtre» (d'Aigaliers 2000: 12). Come suggeriva Rivaudeau, le azioni principali sono affidate al racconto perché – lo ricorderà anche Racine – «une pièce qui n'aura point d'incident, mais qui sera soutenue par d'excellents discours, ne manquera jamais de réussir» (Racine 1999: 451)¹¹.

Proprio nella costruzione di questi *discours* risiede la specificità del discorso teatrale. Se nell'epopea il poeta può descrivere con precisione tutto ciò che serve al suo racconto, l'autore di teatro deve ricorrere all'aiuto degli attori ai quali farà descrivere, attraverso l'uso di didascalie interne, ogni elemento ritenuto utile al suo discorso.

S'il paraît quelque Personnage dans un habillement et un état extraordinaire, il en faut introduire d'autres qui le décrivent, si celui-là ne le peut pas faire lui-même. Enfin toutes les choses que le Poète met sur son Théâtre, et toutes les Actions qui s'y doivent faire, n'attendent point son secours pour être connues, elles doivent être expliquées par ceux qu'il y fait agir. (I.8, D'Aubignac 2011: 98)

Al lettore moderno quindi il compito di individuare le indicazioni sui costumi degli attori e di coglierne il significato e la funzione nell'evoluzione dell'azione¹².

2. VESTEMENS ROYAUX / SAC

Strumento di lavoro indispensabile, il costume indossato dall'attore garantisce l'inizio della trasformazione, di quel gioco cioè che crea e mantiene, per tutta la durata dello spettacolo, l'illusione teatrale, ma è anche elemento concreto e per questo ha potuto, nel corso del tempo, assumere una funzione fissa: «Foi vêtue d'une belle robe blanche / Péché par devant vêtu de robe mondaine et derrière en habit de diable / Le docteur en son état / L'a-

¹⁰ «Je sais bien aussi que pour secourir l'intelligence des Lecteurs, plusieurs de nos Poètes ont mis dans l'impression de leurs ouvrages des Notes qui apprennent ce que les vers ne disent point. Par exemple. *Ici paraît un Temple ouvert...* Mais en ces Notes c'est le Poète qui parle, et nous avons dit qu'il ne le peut faire en cette sorte de Poésie» (D'Aubignac 2011: 1.8, 99).

¹¹ Cf. a questo proposito l'importante 'Préface' à *Bérénice* (Racine 1999: 450-453).

¹² Le uniche indicazioni di questo genere riguardano la farsa, cf. Mazouer (2006: 4).

pothicaire en son étant»¹³. Nel caso delle tragedie bibliche è facile poter immaginare il travestimento dei personaggi sulla base dei loro ruoli poiché si tratta, come dicevamo, di storie note anche al pubblico meno colto. Le parti più rappresentate nelle tragedie bibliche, teatro essenzialmente politico, sono infatti quelle del re, della regina, del servitore... personaggi facilmente riconoscibili. Ma, come vedremo, questi ruoli, nel teatro del XVI secolo, proprio in nome di quella 'rivoluzione' garantita dall'imitazione delle tragedie greche e latine, non sono statici come lo erano nelle sacre rappresentazioni medievali. Gli eroi tragici devono esprimere emozioni forti, ambigue, causa di gravi disordini, espresse dalla mimica ma descritte dalla parola, poiché a teatro «parler, c'est agir» (IV.2, D'Aubignac 2011: 407) e la parola può sostituirsi allo spettacolo grazie all'uso sapiente di metafore, iperboli, esclamazioni...¹⁴ dando vita a quell'*energeia* capace di rendere visibile ciò che è raccontato¹⁵. Canti del coro, lunghi monologhi sono così in grado di dire e 'rappresentare' anche i cambiamenti di costumi, che possono diventare segni inequivocabili di momenti di alta tensione drammatica come nel caso che qui ci interessa.

Rivaudeau, che ha tratto la sua tragedia dal *Libro di Ester*, porta sulla scena il momento drammatico contenuto nel capitolo 7 del testo sacro, la caduta di Aman, il visir del re quando, nel momento di maggior potere, guidato da un'ambizione ormai senza limiti, decreta la morte del nemico Mardocheo e di tutti gli ebrei. L'intervento della regina Ester sventerà il pericolo e Aman sarà impiccato al posto di Mardocheo. Un esempio molto chiaro di quanto Aristotele indicava come nucleo della tragedia: il ribaltamento della situazione. Il confronto con altre tragedie contemporanee che trattano lo stesso soggetto ci aiuterà a evidenziare l'originalità con cui l'autore rappresenta e utilizza il costume teatrale.

Rivaudeau fa uso, con grande abilità, nella sua tragedia, di didascalie interne. Un accorgimento che garantisce verosimiglianza e chiarezza allo spettacolo. Le lunghe battute attribuite ai singoli personaggi non sono semplicemente dei monologhi giustapposti. Il poeta si preoccupa di annunciare l'arrivo di un altro personaggio come ai versi 259-260 quando Aman, solo sulla scena, espone il dramma del potente umiliato, caduto nella trappola della sua ambizione per aver consigliato al re di onorare con grande fasto il nemico Mardochee, immaginando di essere lui stesso l'oggetto del riconoscimento. Il monologo è interrotto da: «mais voici quelqu'un des courtisans / Qui sort de chez le Roy, aa c'est un de mes gens» (Rivaudeau 1969: 68).

Nel corso del secondo atto, invece, l'informazione introdotta dalla didascalia aiuta a spiegare il cambiamento di luogo e offre la possibilità di far

¹³ Indicazioni contenute nella lista dei personaggi de *La Maladie de Chrestienté* di Malingre (1533).

¹⁴ Cf. Vouilloux (1992); Hénin (2004).

¹⁵ Cf. Tasso (1578: III).

incontrare Aman e Assuere. Il visir, infatti, interrompe il suo discorso per constatare che «je suis par mesgarde arrivé chés le Roy» (78, v. 632). Questi pochi esempi possono bastare per dimostrare l'attenzione che il poeta pone nella costruzione della sua tragedia.

Anche le indicazioni sui costumi sono numerose rispetto alle altre tragedie del tempo e percorrono tutta la tragedia, interessano tutti i personaggi, compaiono con regolarità, costruiscono, con la loro disposizione, una circolarità ricca di significati. Già la fonte biblica descrive con dovizia di particolari gli ambienti regali e i costumi di alcuni dei personaggi della storia creando quell'atmosfera orientale che fa del *Libro di Ester* un racconto affascinante. Nel giardino della reggia dove si svolge il banchetto iniziale organizzato dal re Assuero «vi erano cortine di lino fine e di porpora viola, sospese con cordoni di bisso e di porpora rossa ad anelli d'argento e a colonne di marmo bianco; divani d'oro e d'argento sopra un pavimento di marmo verde, bianco e di madreperla e di pietre a colori» (*Ester* 1: 6). Quando Ester viene scelta dal sovrano per sostituire la ripudiata Vasti, il re «le pose in testa la corona regale» (2: 17).

Nella tragedia che stiamo analizzando, i primi riferimenti sono ad abiti sfarzosi, ricchi, segno di potere e di forza. Sono «les vestemens Royaux» (70, v. 323) che Aman suggerisce di usare per onorare un uomo che il re vuole ringraziare: «Sire, fay l'affubler, des vestemens Royaux, / Puis monter glorieux sur l'un de tes chevaux, / Choisis de ton Escurie, et que ta grand couronne, / Son chef comme le tien pour ce jour environne» (*Ibidem*, vv. 323-326). Rivaudeau, con il racconto di Aman, 'fa vedere' fatti già successi: «sus allez à la porte, / Aman, me deit le Roy, vestez en ceste sorte / Le juste Mardochée» (*Ibidem*, vv. 337-339). Si tratta del fraintendimento che scatena la rabbia e il desiderio di vendetta di Aman allorché si trova ad onorare il suo più grande nemico. L'editto di morte, come è noto, coinvolgerà tutto il popolo ebraico. Nella tragedia Aman incomincia a rivolgere la sua rabbia, sfruttando il ricordo di *Isaia*, verso le fanciulle che accompagnano la regina: «Je leur feray tomber leurs ornemens de teste, / Leur cerusse, leur fard, et tout ce qui arreste / Si long temps les matins leurs pouces curieux» (72, vv. 413-415). Il coro che chiude il primo atto, infatti, mostra che la minaccia di Aman si sta concretizzando, l'annuncio di morte è arrivato e il canto della *troupe des filles d'Esther* annuncia questo cambiamento: «Il faut quitter ces afiquets de teste, / Ces chesnes et carquans, / Ores il faut que chacune deveste / Ces riches vestemens, / La gentillesse, / Et la trsitiesse / Mal s'accompagnent, / Et se deignent: / Les tristes pleurs fuyent les ornemens» (75, vv. 528-536).

Lo stesso cambiamento riguarda Esther che Mardochée immagina nel suo ruolo di regina immersa nella ricchezza e nei colori:

Esther se plaist en l'or, au pourpre, au Diamant,
Au Grenat, au Saphir, et au Rubis luytant,

Au zacynthe, au Lapis, Carboucle, et Amethyste,
En la verde Esmeraude, en l'Agathe desluite,
Aux brodeures, miroirs, aux carquans pretieux,
Aux perles, aux colliers d'un trein delitieux,
Ainsi dit Mardochee, et une grand couronne,
Le tesor d'Orient, son beau chef environne.
Son poil plus beau que l'or largement espandu,
Nage nonchalamment jusqu'en terre estendu,
Et feroit sa perruque une trainante queue
S'el n'estoit à bouillons, de tresses soutenue.
Sa gloire luit par tout, aux oreilles, aux mains,
Sur le front, sur le col, sur la gorge et les reins,
Jusques sur les patins, la glace de Pactole
D'un gratieux fardeau tout son beau corps acolle.
(80, vv. 691-706)

Ma la regina non dimentica le sue origini, e le parole di Mardochee suonano come una ingiusta accusa nei suoi confronti tanto che lo splendore nel quale vive diventa un impedimento da maledire:

A a maudite couronne, ô infames cheveux,
Subjects de mon reproche, horribler je vous veux:
Et vous royal manteau, vous carquans, vous brodeures,
Vous bagues, vous joyaux, pour choses trop meilleures
Employés toutesfois, arriere loing de moy,
Cecy peut-il messor à la femme d'un Roy?
(81, vv. 739-744)

Il racconto biblico si limitava a ricordare che Mardocheo, saputo dell'emanazione dell'editto si era stracciato «le vesti, [e coperto] di sacco e di cenere» (4, 1) per andare alla porta della reggia e chiedere l'intervento di Ester e che la regina aveva cominciato, con le ancelle, il digiuno preparatorio per il suo intervento. «Si tolse le vesti di lusso e indossò gli abiti di miseria e di lutto; invece dei superbi profumi si riempì la testa di ceneri e di immondizie. Umiliò molto il suo corpo e con i capelli sconvolti si muoveva dove prima era abituata agli ornamenti festivi» (4: 17^k). Dopo la preghiera, Ester «si tolse le vesti da schiava e si coprì di tutto il fasto del suo grado» (5: 1); è il momento più difficile per la regina, carico di tensione, quello rappresentato anche da noti pittori¹⁶, momento fortemente tragico perché Esther

16 Il momento più rappresentato della storia di Ester è proprio quello in cui la regina si presenta al cospetto del re, consapevole di infrangere una severa regola dello Stato che non permetteva a nessuno di presentarsi al re senza essere chiamati, pena la morte. Ester, in tutto il suo splendore di regina, sfida le leggi e può farsi ascoltare dal re. Ci limitiamo a segnalare

osa presentarsi ad Assuero senza essere stata chiamata e, rischiando la vita, chiedere la revoca dell'editto di morte.

Nella tragedia, Rivaudeau insiste su questi cambiamenti aggiungendo numerosi particolari. Le fanciulle della *troupe* e la stessa regina ritornano più volte sull'opposizione tra la ricchezza dei vestiti regali e la povertà degli stracci che umiliano il corpo. L'angoscia vissuta dai protagonisti di questa tragica vicenda è espressa così anche dalla descrizione dei costumi. «Accoutremen royal» e «sac» si alternano, a testimonianza del complesso intrecciarsi di gioia e dolore vissute dai protagonisti. L'originalità di Rivaudeau, però, sta nell'aver reso partecipe di questi cambiamenti anche il perfido Aman.

Una volta smascherato da Esther, l'ambizioso visir, infatti, sa che sarà condannato a morte e chiede di abbandonare gli abiti sfarzosi che il suo ruolo gli faceva abitualmente indossare:

Amis, despouillés-moy ceste riche écarlate,
Ce Manteau bordé d'or, et tout ce qui éclate
La superbe couleur du Tyrrhene poisson,
Remportés tout cela au fons de ma maison,
Haillonnés-moy de toile, et me plaignés pour estre
Esclave devenu d'hier que j'estoy maistre.

(116, vv. 1949-1955)

La tragedia si avvia ormai alla conclusione, i vestiti regali che, su richiesta del re, Aman aveva suggerito per onorare un degno servitore (cf. 70, vv. 323 sg.), indossati solo per il momento della celebrazione da Mardochee, avevano continuato a essere, per Aman, simbolo di potenza. Ora, però, la sorte è cambiata e la richiesta di Aman non sta solo a indicare il cambiamento ma piuttosto la consapevolezza di tale cambiamento. La richiesta di affrontare la morte con abiti diversi testimonia che anche il malvagio Aman teme la morte per la quale la sua anima è diventata «peureuse» (117, v. 2006), quella morte alla quale egli non ha mai pensato: «Je n'y pensay jamais qu'aujourd'hui seulement. / O Dieux, comment meurt l'on!» (*Ibidem*, vv. 1984-1985).

3. VESTEMENS ROYAUX / DIVIN ORNEMENT

Le altre tragedie tratte dal *Libro di Ester* riservano molto meno spazio alla descrizione dei costumi indossati dai personaggi. Praticamente assente qualsiasi riferimento ai costumi nella lunga tragedia che Pierre Matthieu scrive per il Collège de Vercelles e che pubblica a Lione nel 1585 (2004). Quasi

i nomi di Botticelli e di Tintoretto.

inesistenti le didascalie interne nei cinque lunghi atti, cinque *tableaux* giustapposti nei quali il giovane autore affronta il tema del rapporto tra potere e morale, tra sovrano e sudditi. Per Matthieu, Esther è simbolo di umiltà, il re, a differenza della fonte biblica, conosce l'origine ebraica della sua regina e ne esalta la luce maestosa che emana dal suo volto. La preoccupazione didattica di questa tragedia emerge soprattutto dalla costruzione di personaggi monolitici che permettono di meglio sottolineare l'opposizione tra il bene e il male, tra il suddito umile e giusto e il ribelle, orgoglioso e avido di potere.

La rappresentazione avrà certamente sfruttato il valore funzionale dei costumi dei personaggi che permette di indicare chiaramente il loro stato. Non esistono descrizioni fatte da parte dei personaggi che sono sulla scena. Solo in due momenti del testo il poeta, riprendendo la fonte biblica, menziona il valore anche simbolico degli abiti. Il «pitoyable sac» è ricordato dal Coro come necessario per testimoniare il «malheur qui [...] géhenne et tirasse» gli Ebrei (363, vv. 3029-3030) e Esther, nel momento in cui si presenta davanti ad Assuero, insiste sull'opposizione tra la ricchezza dei suoi abiti, simbolo di potenza, e la sua sottomissione al sovrano:

J'ôterai ces habits adouillés de tristesse,
D'un front menteur cachant l'intestine détresse,
Qui bourrelle mon âme, et des beaux diamants
L'excellence croitra sur mes habillements,
Je mettrai sur mon front la couronne emperlée
Qui décore en mon chef, ma perruque annelée.

(368, vv. 3166-3171)

Per Matthieu, il ricordo della fonte biblica è l'occasione per insistere sulla condanna dell'orgoglio femminile. L'umile regina, infatti, interrompe il suo intervento 'politico' per ricordare che «ce n'est pas l'orgueil qui fait accroître l'art / Au naturel d'Esther par le musque et le fard» (*Ibidem*, vv. 3172-3173) e per continuare con una lunga digressione contro le donne e ricordare loro che «L'immortelle vertu est celle seulement / Qui montre les portraits d'un divin ornement» (369, vv. 3192-3193).

Un trattamento molto diverso da quello che abbiamo trovato nella tragedia di Rivaudeau, e che permette di individuare un altro tratto di originalità da aggiungere alle letture critiche che, nel corso degli anni, sono state fatte del testo di *Aman*¹⁷. La complessità del discorso che investe tutti i personaggi rendendoli tutti, in modi e tempi diversi, esempi della tragica condizione umana che non risparmia né chi ripone la sua fiducia in un Dio che nel passato ha dimostrato di aiutare i suoi fedeli, né chi rifiuta questo Dio e si

¹⁷ Una lettura critica che tiene conto dei contributi dedicati alla tragedia di Rivaudeau, con apporti di grande interesse, si trova nel volume che Stawarz-Luginbühl ha dedicato al teatro riformato (2012: 341-396).

aggrappa al potere e alla ricchezza. Mardochee, Aman, Assuere e Esther, sono tutti vittime delle loro passioni e dei loro dubbi. Rivaudeau conosce molto bene la *Poetica* di Aristotele e, in particolare, la definizione che lo stagirita dà dell'eroe tragico. Ecco perché anche Aman, l'eroe eponimo, è reso meno terribile di quanto, invece, faranno gli altri autori teatrali. Le figure retoriche utilizzate dal poeta per descrivere questi complessi stati d'animo trovano un importante ausilio nella descrizione dei costumi che di volta in volta segnano, per tutti i protagonisti, i passaggi più importanti.

In questo teatro della parola, il cambiamento di abito non è solo ausilio per lo spettacolo, ma concorre a indicare il bisogno di abbandonare una condizione per un'altra. I costumi, in *Aman*, sottolineano il passaggio dall'isolamento, momento di riflessione o di rabbia necessario a tutti, per l'ambizioso Aman come per la bella Esther, al confronto con gli altri quando tutti devono riprendere il loro ruolo sociale. Allo spettacolo verbale delle passioni si associa, nel corso di tutta la tragedia, lo spettacolo visivo dei costumi, ai quale Rivaudeau affida, come abbiamo cercato di dimostrare, il passaggio dal monologo al dialogo, dalla riflessione all'azione.

RIFERIMENTI BIBLIOGRAFICI

- La Bibbia di Gerusalemme*, 2005, Bologna, Dehoniane.
- Balmas E., 1984, *La tragédie de Caïn de Thomas Lecoq*, in Aa.Vv., *Mélanges sur la littérature de la Renaissance à la mémoire de V.-L. Saulnier*, Genève, Droz: 651-662.
- Charpentier F., 1981, *Les Débuts des la tragédie héroïque*, Lille, Service de reproduction des thèses.
- d'Aigaliers L., 2000, *L'Art poétique français, 1597*, J.-Ch. Monferran (ed.), Paris, STFM.
- D'Aubignac, 2011, *La Pratique du théâtre*, H. Baby (ed.), Paris, Champion.
- Hénin H., 2004, *Le théâtre ou la redondance du signe*, «Littératures classiques» 50: 63-84.
- Jonker D., 1939, *Le Protestantisme et le théâtre de langue française au XVI^e siècle*, Groningue, Wolters.
- Lancaster H.C.-Pasquier P. (eds.), 2005, *Mémoire de Mahelot, Laurent et autres décorateurs de l'Hôtel de Bourgogne*, Paris, Champion, (1920).
- Lebègue R., 1929, *La tragédie religieuse en France: les débuts 1514-1573*, Paris, Champion.
- , 1977, *La représentation des tragédies au XVI^e siècle*, in, *Études sur le théâtre*, t. 1, Paris, Nizet.
- Lecercler F., 1998, «*Saül*» et les effets de spectacle, in F. Charpentier (ed.), *Les tragédies de Jean de La Taille*, «Cahiers Textuel» 18: 25-43.
- Lecoq T., 2000, *Tragédie de Caïn*, in N. Clerici Balmas (ed.), *La tragédie à l'époque d'Henri III*, t. II.2, Firenze / Paris, Olschki / PUF, (1580).

- Lochert V., 2009, *L'écriture du spectacle. Les didascalies dans le théâtre européen au XVI^e et XVII^e siècles*, Genève, Droz.
- Malingre M., 1533, *Moralité de la maladie de chrestienté, à XIII personnages*, Paris, P. de Vignolle.
- Mathieu P., 2004, *Esther*, in M. Miotti (ed.), *La tragédie à l'époque d'Henri III*, t. II.4, Firenze / Paris, Olschki / PUF.
- Mazouer Ch., 2006, *Le Théâtre français de l'âge classique. t. 1 Le premier XVII^e siècle*, Paris, Champion.
- Panimolle S.A. (ed.), 2011, *Dizionario di spiritualità biblico-patristica. Ricchezza-povertà nella Bibbia*, Roma, Borla.
- Racine J., 1999, *Bérénice*, in *Œuvres complètes*, G. Forestier (ed.), Paris, Gallimard.
- Rivaudeau A. de, 1969, *Aman. Tragédie sainte*, K. Cameron (ed.), Genève / Paris, Droz / Minard.
- Scaligero G.C., 1581, *Poeticæ libri septem*, Ginevra, Apud Petrum Santandreamum.
- Stawarz-Luginbühl R., 2012, *Un théâtre de l'épreuve. Tragédies huguenotes en marge des guerres de religion en France 1550-1573*, Genève, Droz.
- Tasso T., 1578, *Discorso dell'arte poetica*, Venezia, G. Vasalini.
- Ubersfeld A., 1982, *Lire le théâtre*, 3 t., Paris, Éditions Sociales.
- Virgulin S., 2003, *Introduzione a «Isaia»*, Cinisello Balsamo, San Paolo.
- Vouilloux B., 1992, *L'évidence descriptive*, in P. Mourier-Casile-D. Moncond'huy (eds.), *Lisible / Visible*, «La Licorne» 23: 3-15.

OTHELLO: IL MONDO IN UN FAZZOLETTO RICAMATO

Carlo Pagetti

UNIVERSITÀ DEGLI STUDI DI MILANO

Nella sua vivace ricostruzione dei vari aspetti che caratterizzavano la vita quotidiana della Londra dell'epoca di Shakespeare, Liza Picard dedica, nella sezione sugli «accessori», poche righe ai fazzoletti:

Handkerchiefs used for blowing your nose would be stowed in man's pocket or his sleeve. Did women have pockets? Perhaps their noses never ran. The decorative kind that Othello made such a fuss about would be wafted about in the hand, not used.
(2004: 158)

In queste battute scherzose, che ci mostrano un Otello agitarsi in modo spropositato intorno a un oggetto di ben scarso valore, si ha l'impressione di cogliere una lontana eco dell'osservazione polemica del critico neoclassico Thomas Rymer, secondo cui «the Tragedy of the Handkerchief»¹ (così egli chiama sarcasticamente *Othello* nel 1697) non poteva acquistare una sua dignità, proprio a causa del carattere apparentemente insignificante del pegno d'amore donato dal Moro alla sposa veneziana. Fosse stata almeno una giarrettiere di Desdemona a ingelosire Otello, e invece Shakespeare ha scelto un «Fairey Napkin», degno di stare accanto al Mantello Invisibile e ad altri ammennicoli adatti solo ai romanzetti dalla trama improbabile (Rymer 1956: 160).

Eppure *quel* fazzoletto è un segno scenico cruciale che muove l'azione, contribuendo a determinarne l'esito proprio con la concretezza suggerita dalla sua duplice qualità di oggetto quotidiano, domestico, e di tessuto

¹ Thomas Rymer, *A Short View of Tragedy*, venne pubblicato nel 1693. L'edizione moderna si trova in *The Critical Works of Thomas Rymer*, edited by Curt Zimansky (1956). Tutte le citazioni sono tratte da questa edizione.

meraviglioso. Esso si dilata sul palcoscenico, passando di mano in mano, compare e scompare, rinvia con il suo ricamo di fragole rosse alle lenzuola del letto nuziale, non più immacolate quando il connubio viene finalmente celebrato a Cipro, è una presenza sfuggente la cui mobilità scenica si riflette nei riferimenti e nelle allusioni che ne accompagnano la menzione. Quando fa la sua apparizione per la prima volta, esso è utilizzato da Desdemona come una fascia che dovrebbe avvolgere la testa dolente del marito, in III.3, subito dopo uno dei primi monologhi in cui Otello dà sfogo a una visione animalesca della propria condizione che vorrebbe simile a quella di un rospo, pur di non condividere con altri «the thing I love»² (con un'allusione volgare al sesso femminile, III.3, v. 276, Shakespeare 1997: 226). Il momento non manca di implicazioni comiche: Otello, già convinto di essere cornuto, spiega alla moglie, «I have a pain upon my forehead, here» (III.3, v. 288: 227), e Desdemona, innocente e sollecita, interviene con il suo fazzoletto, ma viene respinta dal marito: «Your napkin is too little» (III.3, v. 291: 227). Possiamo immaginarlo questo *napkin* – solo in seguito diverrà il più sonoro *handkerchief* – pressoché invisibile anche agli occhi degli spettatori, intenti a seguire piuttosto i movimenti concitati dei due protagonisti, che comunque si allontanano assieme, come non avverrà più in seguito. Qui è decisiva, come sempre, la gestualità degli attori, dal momento che la perdita del fazzoletto può essere favorita anche da un brusco gesto di Otello, il quale, comunque, potrebbe non essersi accorto di *quale* fazzoletto si tratti, perché Desdemona cerca di fasciargli la fronte stando alle sue spalle³. In ogni caso, Emilia, rimasta in scena, comincia a dare un significato assai più potente al pezzetto di stoffa che raccoglie da terra, sia presentandolo come il primo dono ‘impegnativo’ di Otello alla futura sposa, sia ricordando l’interesse che per esso nutre il marito (uno Iago feticisticamente attratto da qualcosa che sta a stretto contatto con il corpo della moglie di Otello?), sia rivelando come ad esso sia affezionata la sua padrona:

I am glad I have found this napkin,
 This was her first remembrance from the Moor.
 My wayward husband hath a hundred times
 Wooed me to steal it, but she loves the token
 – For he conjured her she should ever keep it –
 That she reserves it evermore about her
 To kiss and talk to.

(III.3, vv. 294-299: 227)

² Tutti i riferimenti all’*Othello* shakespeariano sono tratti dall’edizione The Arden Shakespeare, edited by E.A.J. Honigmann (1997). Rinvio anche all’edizione dell’*Otello* con testo a fronte da me curata (Pagetti 2013).

³ Commenta Honigmann nelle «Longer Notes»: «It is not clear here whether he or she drops the handkerchief [...]. If she tries to bind his head from behind he can push her hand away without looking at the handkerchief» (1997: 338).

Prima di ‘diventare’ Desdemona (ovvero il simbolo della sua sessualità), per Desdemona il fazzoletto è già letteralmente Otello, ovvero un suo sostituto verace, da baciare e a cui rivolgere la parola. Secondo Karen Newman, la quale nota anche come il fazzoletto assuma funzioni diverse in epoche e in culture diverse, «the handkerchief in *Othello* is what we might term a snowballing signifier, for as it passes from hand to hand, both literal and critical, it accumulates myriad associations and meanings» (1993: 156). Nell’ultima scena del dramma, Otello ribadisce a Desdemona sul letto di morte di averlo visto nelle mani di Cassio («in’s hand» V.2, v. 62, Shakespeare 1997: 310), anzi, di averlo ‘visto’ al di fuori di ogni contesto e di ogni relazione, come avesse occupato lo scenario della sua mente svuotata di ogni altra emozione che non sia la gelosia: «I saw the handkerchief» (V.2, vv. 65-67: 310).

In ogni caso, il fazzoletto appare al centro della volontà maschile di dominare la donna (Otello insiste che Desdemona lo tenga sempre con sé, Iago insiste che la moglie glielo procuri), e questo dettaglio pare confermato quando Otello, menzionandolo per l’ultima volta, e smentendo la sua precedente ricostruzione (era stato donato al padre dalla madre, affinché il marito le rimanesse fedele), lo presenterà come un dono di lui a lei (V.2 vv. 213-215: 321)⁴. In precedenza (III.4, vv. 57-77: 244-245) il Moro aveva spiegato in dettaglio il carattere magico del fazzoletto, evocando un altro frammento del suo passato misterioso – dopo le narrazioni prodigiose riferite a Desdemona durante il corteggiamento – questa volta per attribuirgli il carattere rituale di un incantesimo potente, a cui hanno partecipato numerose creature femminili appartenenti a un altro mondo, a una storia familiare che egli sembrava aver dimenticato, ma che ora riemerge prepotente. Prima di arrivare a questo momento cruciale, l’insignificante *napkin* era già divenuto lo *handkerchief* con cui Emilia attira con insistenza l’attenzione del marito in una schermaglia verbale che si conclude presto quando Iago riesce a mettere le mani sul fazzoletto e subito lo inserisce nella ragnatela delle menzogne destinate a intrappolare Otello:

EMILIA

[...] What will you give me now
For that same handkerchief?

IAGO

What handkerchief?

EMILIA

What handkerchief?
Why, that the Moor first gave to Desdemona,
That which so often you did bid me steal.

(III.3, vv. 309-313: 228)

4 Su questa contraddizione si sono interrogati molti studiosi shakespeariani. Efficace il commento sull’«incongruenza» da parte di Alessandro Serpieri (1978: 201-202).

Se per Rymer il fazzoletto diverrà spregiativamente «a trifle» (1956: 162), Iago sa bene che «trifles light as air» (III.3. v. 325; Shakespeare 1997: 229) sono sufficienti per scatenare la gelosia. Un tessuto leggero quasi come l'aria – e perciò facile da passare da un proprietario all'altro, così poco appariscente da potersi paradossalmente caricare di una energia simbolica sproporzionata, distruttiva – il fazzoletto è destinato a manifestarsi sul palcoscenico con sconcertante regolarità, ma sempre in mano diversa: da Otello, che forse lo sfiora per l'ultima volta mentre respinge Desdemona che gli vuole fasciare la testa, a Desdemona, da Desdemona a Emilia, da Emilia a Iago, da Iago a Cassio, da Cassio a Bianca, e poi di nuovo a Cassio, che, secondo Bianca (anch'ella gelosa) l'ha ricevuto da una rivale sconosciuta. La casualità dei passaggi dall'uno all'altro personaggio, pur orchestrata da Iago, il quale comunque si è impadronito del fazzoletto in modo inaspettato, getta una luce ironica sulla visione del cosmo di cui Otello si fa portatore, confermando la fragilità non solo del personaggio, «eroe moderno» per eccellenza (Lombardo 1996: 60-61), ma anche dell'intera impalcatura conoscitiva dispiegata dalla tragedia. Tutto per un fazzoletto: «So much ado, so much stress, so much passion and repetition about an Handkerchief?», si chiedeva Rymer, a modo suo non senza ragione (1956: 160). Eppure la casualità s'infilza fin dall'inizio a svuotare il dramma di ogni pretesa di solidità, e il destino di un fazzoletto si confonde con quello di un episodio appartenente alla storia dei conflitti politici e religiosi nel Mediterraneo, in cui il Moro viene chiamato a comandare le truppe veneziane a Cipro, forse perché Marcus Luccicos, un condottiero bianco, si trova fuori città, a Firenze, e poi, in una successione incalzante di eventi che non sembrano certo derivare da un disegno provvidenziale, la tempesta marina disperde la flotta turca; e subito dopo, a Cipro, dove si festeggiano lo scampato pericolo e il matrimonio del nuovo Comandante, il raffinato Cassio non sopporta il vino, si comporta in modo disdicevole e viene rimpiazzato al fianco di Otello proprio da Iago, che ora avrà un accesso illimitato alle orecchie e all'attenzione del suo superiore. Scompaginati tutti gli opposti scenari che parevano delinearli nel primo Atto (lo scontro mortale tra Turchi e Ciprioti; la pacifica celebrazione di un matrimonio 'anomalo' sull'isola dell'Amore), un fazzoletto si trasforma in un oggetto metateatrale e 'denuncia' un adulterio mai avvenuto, grazie a un paio di *sketch* improvvisati e commentati da Iago, in cui l'inconsapevole Bianca prima 'recita' la parte di Desdemona e poi esibisce a Cassio la prova del fazzoletto: «This is some minx's token – and I must take out the work? There, give it your hobby-horse!» (IV.1. vv. 147-149; Shakespeare 1997: 152-153). Come la prostituta, Bianca la donna 'nera', corrotta, vende il suo corpo (e non importa se, davanti a Cassio, esprime la gelosia di un'amante sincera), la candida Desdemona è divenuta anch'essa nera, mentre il marito nero prova ora i tormenti della gelosia di un marito veneziano, venuto a sapere, grazie all'aiuto di un onesto amico, delle diavolerie della consorte (Parker 1994: 95).

È lo stesso Iago che aveva attirato l'attenzione di Otello sull'uso disinvolto di un fazzoletto ricamato da parte di Cassio, dopo avergli raccontato la scena notturna in cui – condividendo i due commilitoni lo stesso letto – Cassio lo avrebbe abbracciato in sogno scambiandolo per la «dolce Desdemona»:

IAGO

Tell me but this,

Have you not sometimes seen an handkerchief

Spotted with strawberries, in your wife's hand?

OTHELLO

I gave such a one, 'twas my first gift.

IAGO

I know not that, but such a handkerchief,

I am sure it was your wife's, did I today

See Cassio wipe his beard with.

(III.3, vv. 436-442, Shakespeare 1997: 237)

Così il fazzoletto, immagine della femminilità e della sessualità femminile, è accostato a un dettaglio virile – la barba di Cassio – contro cui esso viene strofinato. D'altra parte, il fazzoletto è «spotted with strawberries», decorato di fragole. Il ricamo si presenta come un segno inequivocabile di identificazione e apre il ventaglio delle interpretazioni a cui si è abbandonata la critica contemporanea, per segnalare soprattutto «a remarkably contradictory set of meanings»: le fragole come gocce di sangue, testimonianza di una sessualità esagerata, purezza verginale riconducibile alla storia della Madre di Cristo, frutto tra le cui foglie si nasconde il serpente biblico (Neill 2006: 154-155).

Ma il mondo immaginario evocato da Iago non punta alla dimensione simbolica, bensì alla brutalità materiale: «Virtue? A fig!» (I.3, v. 320, Shakespeare 1997: 156), aveva sbeffeggiato Roderigo, che, dopo la partenza di Otello e Desdemona per Cipro, si sentiva spinto al suicidio. Semmai, la sua descrizione del fazzoletto poggia sullo studio dei delicati disegni, che evidentemente Iago ha individuato dopo averlo avuto da Emilia. Iago punta sempre sui piccoli particolari, che rendono più credibili le sue parole. Qui, tra l'altro, il termine *handkerchief* è pronunciato con una certa discrezione, due sole volte, e poi scompare nel pronome personale *it*, come se non ci fosse più bisogno di farne menzione esplicita. Esso tornerà, invece, con violenza inusitata, sempre più isolato dalle altre parole, nella concitata scena successiva, quando Otello intima alla sposa di fargli vedere il fazzoletto fatale. «The Handkerchief!», grida con disperazione crescente Otello a Desdemona, che gli ha nascosto di averlo perso e crede che l'insistenza del marito sia un diversivo per rimandare la questione del reintegro di Cassio nel suo ruolo (III.4, vv. 87-90: 246). È qui che il fazzoletto dispiega, proprio mentre la sua assenza certifica la validità dei sospetti del Moro nei confronti della moglie veneziana,

tutto il suo arcano potere, esprimendo anche quanto di alieno è rimasto in Otello, quanto di irredimibile, incivilizzabile, è ancora legato al suo passato di abitante di un altro mondo. «A tutti gli effetti» commenta Alessandro Serpieri, «il fazzoletto è la chiave vuota, fantasmatica, dell'azione tragica» (1978: 140). La rivelazione di Otello sulle origini del fazzoletto riprende le modalità di un racconto favoloso, ma sottolinea anche che non tutto egli aveva detto su di sé alla futura sposa. Il passato di Otello è insondabile, al di là di qualsiasi conoscenza diretta, o, in ultima istanza, di qualsiasi condivisione.

Nella quarta scena dell'Atto III, dapprima (III.4, vv. 57-70, Shakespeare 1997: 244-245) assistiamo assieme a Desdemona alla storia dei primi passaggi del fazzoletto – donato da una incantatrice egiziana alla madre, che lo conserva per avvicinare a sé il padre di Otello, e sul letto di morte, lo lascia al figlio, che evidentemente lo porta con sé nella sua esistenza errabonda – poi, alla descrizione portentosa della sua tessitura:

OTHELLO

'Tis true, there's magic in the web of it.
A Sybil that had numbered in the world
The sun to course two hundred compasses,
In her prophetic fury sewed the work;
The worms were hallowed that did breed the silk,
And it was dyed in mummy, which the skillful
Conserved of maidens' hearts.

(III.4, vv. 71-77: 245)

Il breve commento di Desdemona («I'faith, is't true?») può essere inteso come un'espressione di meraviglia, ma anche di incredulità, a conferma di una possibile incomprensione tra i due che si approfondirà via via nel corso della tragedia: così come Otello mai dubita della lealtà dello *honest Iago*, così Desdemona si rifiuta di cogliere, malgrado gli ammonimenti di Emilia, i segni sempre più evidenti della gelosia del marito. Del resto, anche le parole successive di Desdemona a Emilia fanno intendere che la giovane veneziana non si è resa conto della gravità della situazione: «I ne'er saw this before, / Sure there's some wonder in this handkerchief; / I am most unhappy in the loss of it» (III.4, vv. 101-103: 247). Ma ormai il fazzoletto è diventato una tela di ragno che avvolge la scena e la mente di Otello, miracolosamente pronto a ricomparire per effetto dei trucchi dell'incantatore Iago, solo laddove mai dovrebbe essere – e dove mai Desdemona avrebbe pensato di lasciarlo. E' Iago, infatti, a 'costruire' il nuovo significato del fazzoletto, non più oggetto magico, non più pegno d'amore, ma segno dell'adulterio, metonimia del corpo di Desdemona che dovrebbe tenerlo sempre su di sé, ovvero metafora dell'adulterio, perché – come il corpo di Desdemona – è stato 'usato' da più mani, da più corpi maschili. E ancora menzionato quasi casualmente da Iago («But if I give my wife a handkerchief –»: IV.1, v. 10: 254) all'inizio del

quarto atto, il fazzoletto si carica di una violenza verbale che è ribadita attraverso le frequenti ripetizioni del termine. Se non fosse per quel fazzoletto, insiste Iago... (IV.1, v. 18: 255), conficcando l'oggetto nella mente del Moro, ossessionato dal ricordo di un dono mai avvenuto:

By heaven, I would most gladly have forgot it!
 Thou said'st – O, it comes o'er my memory
 As doth the raven o'er the infectious house
 Boding to all – he had my handkerchief.

(IV.1, vv. 19-23: 255)

Non c'è neppure bisogno di citare il nome di *he*, il traditore senza onore. Il piumaggio nero del corvo ricopre l'involucro prezioso della casa, intesa come sede dell'intimità coniugale, ora ammorbata e insudiciata. Man mano che si procede nella scena, il fazzoletto è destinato a materializzarsi con evidenza sempre maggiore, mentre alcuni termini gridati da Othello si accavallano ormai slegati da qualsiasi struttura logica: «Handkerchief! confessions! handkerchief! – To confess, and to be hanged, and then to confess» (IV.1, vv. 37-39: 256), fino all'arrivo dell'attacco epilettico del Moro, accompagnato dalla scomposta evocazione delle parti, fortemente sessualizzate, del corpo umano, che hanno insozzato il delicato tessuto, e con esso il corpo di Desdemona: «Pish! Noses, ears, and lips. It's possible? Confess! Handkerchief! O devil!» (IV.1, vv. 42-43: 256).

È evidente che anche il teatro – soprattutto il teatro della modernità – abbia scoperto e valorizzato il ruolo del fazzoletto, la forza della sua presenza / assenza scenica. Questo è successo anche in Italia nell'*Otello* messo in scena da Carmelo Bene per la prima volta al Quirino di Roma il 18 gennaio 1979, e poi portato in tournée in diversi teatri italiani⁵. Commenta Carmela Mancini, ricostruendo la *performance* di Bene:

Con Carmelo Bene il *fazzoletto* non è solo lo strumento dell'ordito di Iago ma un oggetto simbolico in continuo movimento, ingigantito e rimpicciolito, che diventa di volta in volta tovagliolo, tovaglia, pezzuola, copricapo, vela, benda, confuso tra le lenzuola del letto di Desdemona ed enorme quanto l'intera scena. (1996: 136)

FAZZOLETTO-LETTO-LETTO, ripete, del resto, lo Iago dell'*Otello* di Bene, basandosi su un gioco di parole quasi infantile consentito dalla lingua italiana.

Un uso altrettanto efficace, anche se molto diverso, dell'oggetto scenico per eccellenza della tragedia shakespeariana è esibito da Rory Kinnair nella

⁵ Nello stesso anno, chi scrive ha avuto la possibilità di vedere la versione dell'*Otello* di Carmelo Bene presso il Teatro Circus di Pescara. Il ricordo di quello spettacolo è rimasto vivo a distanza di tanti anni.

recente versione di *Othello* messa in scena al National Theatre di Londra dal 16 aprile 2012 per la regia di Nicholas Hytner. Qui, Kinnair-Iago, un soldatuccio britannico mandato a combattere in Irak o in Afghanistan, sventola euforico sopra la propria testa l'oggetto di stoffa strappato alla moglie, come fosse un trofeo, o un indumento intimo femminile da esibire in giro⁶.

Sovraccaricato di significati, metaforicamente conteso, tirato da una parte e dall'altra, lacerato, il fazzoletto perde la sua qualità di oggetto estetico, meraviglioso, si dissolve assieme alle immagini di perfezione che Otello continua a evocare fino alla fine della tragedia, sempre più consapevole di aver perso la possibilità di vivere nell'armonia di una visione di bellezza. Invece di racchiudere in sé un universo che si era formato in un passato mitico, ma che continuava ad arricchirsi nel tempo e nello spazio come fosse una galassia in espansione, il fazzoletto è stato piegato alle esigenze di un mondo imperfetto, di una dimensione del reale distorta, eppure ugualmente potente: Desdemona deve conservarlo gelosamente, per confermare un ordine patriarcale che sembra avere radici lontane; Iago deve impossessarsene per i propri fini malefici, grazie all'aiuto di Emilia che vuole ingraziarsi il marito; Cassio, che sembra avere un certo gusto del bello, lo presta a Bianca, e Bianca glielo restituisce, gelosa di una rivale che risulta inesistente. Il fazzoletto è anche uno strumento utilizzato da Shakespeare per esplorare il mondo femminile, sulla soglia di una presa di coscienza (riflessa soprattutto dalla 'evoluzione' della figura di Emilia), che non può sottrarsi, malgrado il percorso sovversivo di Desdemona, la «fair warrior», al dominio patriarcale. Eppure, una struttura del mondo intessuta al femminile emerge, né è possibile espellerla dalla scena, se non con atti di violenza e di inganno feroci. È fatta di lenzuola e di fazzoletti, di vestiti, di passioni e di sentimenti profondi: le sue interpreti sono Desdemona, Emilia, Bianca, Barbary, e più indietro ancora la madre di Otello. Secondo Laura Di Michele, «le reti testuali» che attraversano la tragedia shakespeariana, convergono, si sfilacciano, nella «grande tela che è rappresentata nel *napkin* o *handkerchief*»:

Il fazzoletto è tutto impregnato di femminilità: è passato dalle mani di una sibilla a quelle di un'incantatrice egiziana, a quelle della madre di Otello, e infine, per tramite di Otello, ha raggiunto Desdemona. La catena magica, giunta senza intoppi fino alla madre di Otello, e paradossalmente spezzata proprio dalle mani di colui che, ricevendo il fazzoletto da sua madre, lo consegna – riempiendolo del senso della sua autorità maschile – a sua moglie Desdemona. (1996: 261)

Entrando in quel mondo che sembrava ignorare, o aveva rimosso dalla sua

⁶ Sul personaggio di Iago, interpretato magistralmente da Kinnear, rinvio alla sua intervista con Sara Hemming (2013).

esistenza, il soldato moro Otello lo intravede illuminato dalla bellezza, dalla meraviglia di un corpo femminile, come è quello di alabastro che Desdemona esibisce sul letto di morte, dal canto di una fanciulla infelice, ripetuto da Emilia moribonda, dai minerali preziosi che giungono a Venezia (e a Londra) da ogni parte del mondo, dal ricamo delicato di un fazzoletto, che racconta una favola antica. Poi, quel mondo crolla sotto il peso di linguaggi dissonanti, di fantasticherie oscene e perverse: è cominciata l'epoca del rospo e della scimmia lasciva.

Ma anche quando la mente di Otello è ottenebrata dalla disperazione e dalla bestialità, dalla «horrible fancy» (IV.2, v. 26, Shakespeare 1997: 274) – così la chiama Desdemona, senza sapere di cosa si tratti – quel mondo gentile può ancora riemergere, come succede nella seconda scena del quarto atto. Al marito che la caccia via, mentre lei chiede spiegazione a colui che l'ha accusata di essere «false as hell» (IV.2, v. 40: 275), Desdemona si rivolge con pietà, per ribadirgli che è sempre dalla sua parte, non dalla parte del padre Brabantio, il quale forse ha tramato per destituire il Moro dal comando a Cipro:

Alas the heavy day, why do you weep?
Am I the motive of these tears, my lord?
(IV.2, vv. 43-44: 275)

Se avesse con sé il fazzoletto che le è stato sottratto, Desdemona lo adopererebbe per asciugare le lacrime del suo ingiusto signore. Ma il fazzoletto è scomparso: «Chaos has come again» (III.3, v. 92: 214).

RIFERIMENTI BIBLIOGRAFICI

- Di Michele L., 1996, «*Othello*». *Testi nel testo*, in L. Di Michele (ed.), *Aspetti di Othello*, Napoli, Liguori: 243-262.
- Hemming S., 2013, *Villain of the piece*, «Financial Times» April 13-14.
- Honigmann E.A.J., 1997, *Longer Notes*, in W. Shakespeare, *Othello*, E.A.J. Honigmann (ed.), Walton-on-Thames, Thomas Nelson & Sons: 333-343.
- Lombardo A., 1996, «Otello e l'eroe tragico moderno», in *L'eroe tragico moderno. Faust, Amleto, Otello*, Roma, Donzelli: 59-90.
- Mancini C., 1996, *Carmelo Bene e il 'fazzoletto' di «Othello»*, in L. Di Michele (ed.), *Aspetti di Othello*, Napoli, Liguori: 125-139.
- Neill M., 2006, «Introduction», in W. Shakespeare, *Othello*, M. Neill (ed.), Oxford U.P. (Oxford World's Classics): 154-155.
- Newman K., 1993 *'And wash the Ethiop white': femininity and monstrosity in «Othello»*, in J.E. Howard-M.F. O'Connor (eds.), *Shakespeare Reproduced: The text in History and Ideology*, New York, Routledge, (1987): 143-162.

- Parker P., 1994, *Fantasies of 'Race' and 'Gender': Africa, «Othello», and bringing to light*, in M. Hendricks-P. Parker (eds.), *Women, 'Race' and Writing in the Early Modern Period*, London, Routledge: 84-100.
- Picard L., 2004, *Elizabeth's London. Everyday Life in Elizabethan London*, London, Phoenix.
- Rymer T., 1956, *A Short View of Tragedy*, in *The Critical Works of Thomas Rymer*, C. Zimansky (ed.), New Haven, Yale University Press: 132-164.
- Serpieri A., 1978, «*Otello*»: *l'eros negato*, Milano, Il Formichiere.
- Shakespeare W., 1997, *Othello*, E.A.J. Honigmann (ed.), Walton-on-Thames, Thomas Nelson & Sons.
- , 2013, *Otello*, C. Pagetti (ed.), Torino, Einaudi.

L'ART DES MANUFACTURES DANS
L'ENCYCLOPÉDIE MÉTHODIQUE DE PANCKOUCKE:
UN APPAREIL SCIENTIFIQUE GOUVERNÉ PAR LES MOTS

Giulia Papoff

UNIVERSITÀ DEGLI STUDI DEL SANNIO

Profondément critique à l'égard du classement alphabétique et du système des renvois mis en œuvre par le *Dictionnaire* de Diderot et de D'Alembert, l'*Encyclopédie Méthodique*, dirigée par Charles-Joseph Panckoucke¹, lancée en 1782 et achevée en 1832, complète et corrige le texte parisien, en remplaçant l'ordre alphabétique par l'ordre thématique.

D'après Christian Albertan, l'*Encyclopédie Méthodique*, rédigée par une centaine de savants et d'écrivains venus d'horizons différents, «apparaît tout d'abord comme un lieu de tensions où des tendances idéologiques opposées s'affrontent et parfois se contredisent» (2007: 6), car une nouvelle conscience se fait jour, la conscience que la science vieillit et que l'*Encyclopédie Méthodique* elle-même «n'est qu'un moment transitoire de l'histoire du savoir» (7).

Ce qu'il faut tout d'abord observer c'est qu'il s'agit d'un véritable monument: 206 volumes avec 125.350 pages de texte et 6.300 planches. Le plan initial prévoyait 27 thèmes. Dans le prospectus de 1789, on évoque 49 thèmes avec 51 dictionnaires qui deviennent 54 en 1791. Elle fait ainsi le double de l'*Universallexikon* de Zedler (68.000 pages) et elle est cinq fois plus grande que l'*Encyclopédie* de d'Alembert et de Diderot (25.000 pages)².

L'*Encyclopédie* de Panckoucke prévoyait l'élaboration d'un dictionnaire propre à chaque thème et la présentation, de manière exhaustive, des diffé-

1 Charles-Joseph Panckoucke (1736-1798), libraire-éditeur officiel de l'Imprimerie Royale et de l'Académie Royale des Sciences, fut l'un des protagonistes de la vie culturelle et éditoriale du XVIII^e siècle.

2 La bibliographie sur l'*Encyclopédie Méthodique* n'est pas trop riche, mais très qualifiée. Citons à titre d'exemple Braunrot-Doig (1995); Tucoo-Chala (1977: 47-51); Teysseire (1991: 142-149); Becq (1991); Benrekassa (1995); Ehrard (1991); Pinault (1993); Tega (1995); Watts (1958); Rey (2006; 2010).

rentes matières dans les articles. Panckoucke commence par les *Mathématiques* et finit par les *Arts et Métiers Mécaniques*; ce dernier dictionnaire comprend 8 volumes avec environ 500 articles détaillés auxquels il faut ajouter les quatre volumes du *Dictionnaire des Manufactures* rédigés par Roland de La Platière³. Panckoucke, dans son «Discours Préliminaire», n'oublie pas d'adresser ses éloges à M. Roland de la Platière pour avoir rédigé les trois volumes qui comprennent tout ce qui concerne l'habillement et un quatrième sur les teintures, huiles et savons, complétant les arts et métiers mécaniques:

L'autre Dictionnaire, ou plutôt la seconde division du Dictionnaire des Arts & Métiers, est rédigée par un savant qui, par le succès de ses ouvrages en ce genre, par sa place d'Inspecteur des Manufactures de France, & surtout par ses connaissances et ses études particulières a acquis le droit de circonscrire le plan de son travail et d'inspirer toute confiance pour l'exécution. ([Lacombe] 1782: t. I, XVI)

Ainsi que Michel Porret nous l'a fait remarquer, dans son «Introduction» aux Actes du Colloque de Genève consacré à l'*Encyclopédie Méthodique*, qui a eu lieu en 2003, cette œuvre est le témoignage d'une époque de changements révolutionnaires dans les domaines de la science et de la culture, de la société et de la politique. Elle peut être conçue comme un pont entre les Lumières et le positivisme, puisqu'elle abandonne l'épistémologie des Lumières et prépare celle du XIX^e siècle (cf. Porret 2006).

Il est important de souligner que dans l'encart publicitaire où Panckoucke annonçait la publication et la mise en souscription d'une nouvelle *Encyclopédie*, dans le «Mercure de France»⁴, il précisait que l'œuvre

serait terminée d'un *Vocabulaire universel* servant de table pour tout l'ouvrage qui comprendrait tous les mots contenus dans chacun des Dictionnaires particuliers, avec le numéro de la page, l'indication de la colonne et le numéro du tome de l'ouvrage, de sorte que le Lecteur qui aura un mot à chercher dans cette *Encyclopédie Méthodique* [...] trouvera dans l'instant l'indication du tome, de la page et de la colonne où le mot se trouve. ([Lacombe] 1782: t. I, XVII)

3 Jean-Marie Roland, vicomte de La Platière (1734-1793), inspecteur des manufactures à Amiens, d'abord, à Lyon ensuite, auteur de l'*Art du fabricant d'étoffes en laine* et de l'*Art du fabricant de velours de coton*, est élu au Conseil Général de la commune de la ville de Lyon en 1790. Pendant la Révolution il se lie aux Girondins et devient Ministre de l'Intérieur. Attaqué par les Montagnards il démissionne, mais l'Assemblée lui refuse la permission de quitter Paris. Décrété d'arrestation, il se réfugie à Rouen où il apprend l'exécution de sa femme Manon. Le 10 novembre, après avoir brûlé ses papiers, il décide de se suicider.

4 Le samedi 8 décembre 1781.

Malheureusement ce vocabulaire universel, dont l'annonce se répète pourtant dans tous les volumes de l'*Encyclopédie Méthodique*, ne verra jamais le jour, à cause des difficultés pratiques de réaliser un projet si ambitieux; mais de nombreuses «Tables analytiques et alphabétiques» et des «Vocabulaires» accompagnent, enrichissent et complètent les divers dictionnaires. La présence d'un grand nombre de «Vocabulaires» 'spécialisés' constitue en effet la particularité du *Dictionnaire des arts et métiers* et devient révélatrice d'une manière de concevoir le savoir encyclopédique, qui peut être considéré, ainsi que nous allons le voir, comme un appareil scientifique gouverné par les mots. Ces vocabulaires sont au nombre de 185, à peu près un tiers du total des entrées des huit volumes du *Dictionnaire des arts et métiers*, et ils font preuve de la plus grande variété dans leur structure et dans leur distribution⁵.

Dans la préface qui ouvre le premier tome, l'auteur présente quelques observations très intéressantes sur la langue des arts:

J'ai trouvé la langue des arts très imparfaite, par deux causes: la disette des noms propres et l'abondance des synonymes [...]. Il serait donc à souhaiter qu'un bon Logicien à qui les arts seraient familiers, entreprît des éléments de la grammaire des Arts [...]. Je ne doute point que celui qui entreprendra cet ouvrage ne trouve moins de termes nouveaux à introduire, que de synonymes à bannir. ([Lacombe] 1782: t. I, XII)

À part ces vocabulaires partiels, dans le dernier de ces volumes nous trouvons une «Table alphabétique et raisonnée, tant des termes essentiels et locutions techniques, que des procédés et des objets concernant les arts et métiers mécaniques qui sont traités dans les huit volumes de ce Dictionnaire»⁶, qui contient, pour chaque entrée, après l'explication concise du mot, l'indication du tome et de la page ou du vocabulaire où on peut le trouver. Ce vocabulaire exact, détaillé et raisonné – dont l'importance n'a jamais été soulignée jusqu'ici – forme comme la table, l'analyse et l'appendice de ce Dictionnaire, et peut se révéler comme un guide précieux à la lecture et à la consultation.

Dans la rédaction de son *Dictionnaire des Manufactures* (La Platière 1785a), Roland de La Platière ne suit pas exactement la même démarche, car il préfère réunir dans un seul vocabulaire complétant le tome second (La Platière 1790) tous les termes concernant les manufactures d'étoffes, et

5 On passe du troisième tome où chacun des arts traités est accompagné de son vocabulaire, au sixième tome où on ne trouve que 17 vocabulaires sur 54 arts illustrés. On va du vocabulaire de *l'art de préparer les dattes* qui comprend trois entrées, au vocabulaire de la porcelaine qui en compte une trentaine, ou à celui de l'imprimerie qui en illustre à peu près 300 (357) (cf. Papoff 2012; Papoff 2013).

6 Cette «Table» compte 147 pages.

dans un autre vocabulaire complétant le tome troisième (La Platière 1785b) tous les termes concernant les peaux et les cuirs.

Roland de la Platière précise que son *Dictionnaire des Manufactures* n'est point proprement un Dictionnaire, mais une suite de traités bien détaillés qui nous renseignent sur la nature et l'emploi des différentes matières propres à l'habillement des hommes. Très convaincu de l'importance capitale des manufactures, il précise, dans le «Discours Preliminaire», que «loin du temps où c'eût été un crime de les exercer, aujourd'hui c'est servir la société que de les décrire» (La Platière 1785a: t. I, I).

Il rédige un «Plan» de l'ouvrage ou «ordre dans lequel il doit être lu, pour prendre de chaque objet en particulier, une connaissance aussi étendue que la nature de l'entreprise le comporte» (La Platière 1785a: t. I, XXVII)⁷. Le «Plan» est suivi d'un «Sommaire» des différents traités contenus dans le *Dictionnaire* depuis le mot *atelier* jusqu'à *toile, toilerie*. L'auteur lui-même nous explique comment nous orienter dans la consultation de son *Dictionnaire* et du *Vocabulaire* qui l'accompagne:

Nous ne placerons dans le corps de ces deux Dictionnaires que la suite des mots qui donnent lieu à un traité, à l'égard des termes d'Art, qu'ils indiquent une opération, ou qu'ils donnent simplement l'idée d'un instrument, d'un ustensile, du lieu, de la circonstance, de la manière de s'en servir ou de l'employer, dès qu'il n'est question que de les définir, de les distinguer et de les expliquer, nous les rejeterons au Vocabulaire des Arts que nous publions, et par lequel nous terminerons chacune des deux grandes parties que nous venons d'exposer. Ce Vocabulaire sera proprement une table raisonnée [...]. C'est d'ailleurs au *Vocabulaire universel* que doivent particulièrement se trouver tous les termes, et où on fera sentir les nuances de tous les synonymes. (t. I, XXXIII)

Ainsi le dictionnaire des manufactures d'étoffes [...] sera terminé par une table alphabétique qui contiendra la suite de tous les termes d'objets ou d'opérations, sur lesquels il n'y aura point de dissertation, et qui ne seront susceptibles que d'une simple définition et de renvois à la matière et au sujet auxquels ils pourront appartenir. De cette manière le texte sera dégagé, la marche rapide, et tout ce qui est vraiment curieux ou utile, soit dans l'historique, soit dans la théorie ou la pratique des

7 Le premier traité indique la manière dont se cultivent les matières indigènes ou exotiques, soit les matières animales, végétales ou mixtes. Le second s'occupe des opérations auxquelles sont assujetties les matières indiquées, le troisième et le quatrième l'emploi des matières déjà préparées, le cinquième la description et le résultat des opérations, le sixième l'emploi des matières considérées comme mixtes. Le septième est consacré entièrement à la passementerie, le VIII^e à la bonneterie, le IX^e traité à la tapisserie.

manufactures, se trouvera renfermé sous le plus petit nombre possible de mots, les seuls nécessaires pour que les choses ne soient pas confondues. (t. I, XXX)

Dans l'*Avertissement* qui introduit son *Vocabulaire des Manufactures* Roland de la Platière explique les difficultés qu'il a rencontrées dans sa rédaction:

Traitant des matières qui entrent dans la fabrication des diverses étoffes, et décrivant les procédés d'où résultent celles-ci, j'ai dû tout au moins dénommer chacune d'elles; mais mon embarras a été grand, je l'avoue, lorsqu'il a été question de parler des étoffes étrangères, principalement de celles de la Chine, des Indes, de la Perse, et autres contrées lointaines. Des marchands ignorants, des voyageurs aventuriers et autres, aussi peu instruits que les premiers, nous ont donné un ramas de noms mal entendus, mal compris, mal rendus, prononcés ou écrits d'une manière par ceux-ci, d'une manière par ceux-là; ce qui a souvent donné lieu de supposer divers objets où il n'en existait qu'un seul, et de faire une nomenclature si bizarre, qu'on n'aurait su l'imaginer plus ridicule, quand on ne s'en serait fait un amusement. (La Platière 1790: 1)

Il est conscient des lacunes et des limites de son travail terminologique:

Je dois prévenir que mon *Vocabulaire* ne vaut guère mieux que les autres, en cette petite partie, qu'il n'était pas en mon pouvoir de modifier, quelque soin que j'ai pris d'élarguer ça et là beaucoup de ces expressions vides de sens que d'objet. J'observerai même à cette occasion que la manie de grossir ces sortes de listes, a fait exprimer dans les règlements de fabriques, dans nos fameux tableaux, faits depuis 1780, nombre d'espèces de toiles et étoffes qui ne se faisaient déjà plus au commencement du siècle, sans compter les dénominations de fantaisie, qui ne durent que le moment de la personne ou de la circonstance qui les a fait naître. (*Ibidem*)

Pour comprendre comment Roland de la Platière organise son dictionnaire et le vocabulaire concernant un domaine précis, nous avons choisi à titre d'exemple la *bonneterie*⁸ à laquelle il consacre le VIII^e «Traité»:

8 Dans le *Dictionnaire des Manufactures* l'entrée exacte prévoit *bas, bonet, boneterie, bonetier*, où le mot est écrit avec un seul *n*. Dans le *Vocabulaire* l'auteur introduit l'orthographe *bonneterie*.

Elle s'exerce sur des matières dont la diversité présente trois divisions naturelles. L'une comprend les bas, les bonnets et tous les tissus à mailles, faits à l'aiguille ou au métier, en fils de chanvre, de lin, de coton purs ou mélangés, l'autre, ceux d'estame ou laine peignée, et ceux en laine cardée, ou bonneterie drapée, toute laine ou mélangée de poil ou de soie; la troisième, les tissus quelconques, à mailles, de pure soie. (La Platière 1785a: t. I, XXIX)

Si on compare le traité sur la bonneterie de Roland de la Platière à l'entrée correspondante de l'*Encyclopédie* de Diderot et d'Alembert on s'aperçoit que, bien que l'inspecteur des manufactures ait puisé largement à l'œuvre de ses prédécesseurs, il a enrichi son sujet de bon nombre de détails et d'explications très minutieuses sur les opérations matérielles de même que sur la terminologie spécifique liée à ce secteur. Il en développe tous les aspects concernés, historiques, techniques, juridiques et terminologiques. Roland de la Platière, d'ailleurs, est très critique à l'égard de l'*Encyclopédie*:

L'*Encyclopédie*, colosse sans proportion, compilation indigeste, où les Arts mécaniques sont traités avec une expérience dont aucun autre ouvrage ne donne l'idée; l'*Encyclopédie* m'a occasionné un travail prodigieux, toujours sec, aride, dégoûtant et toujours sans fruit, si quelquefois je me suis laissé aller à copier quelques-unes de ses phrases, c'est que je croyais abréger, mais la nécessité de les éclaircir, sans pouvoir toujours leur ôter la sécheresse et la dureté, a constamment augmenté mon travail et me l'a rendu plus pénible. (La Platière 1785a: t. I, XXXIV)

Ses critiques concernent surtout les lacunes terminologiques et l'inexactitude des définitions:

Quant à la récapitulation des mots techniques, je m'étais proposé de compulser l'*Encyclopédie* et ses *Suppléments*, le *Dictionnaire des Arts*, la dernière édition de celui de *Trévoux*, celui du *Commerce* l'ancien, et celui de l'*Encyclopédie Méthodique* [...]. Mais quelle a été ma surprise de trouver fausses la plupart de leurs définitions! Il en est plusieurs dans l'*Encyclopédie*, qui n'ont pas le sens commun et qui n'ont aucun rapport à l'objet ou aux opérations qu'on a voulu expliquer. Le *Dictionnaire de Trévoux*, dont la nomenclature est plus étendue que celle de l'*Encyclopédie*, a rectifié quelques-unes de ces définitions, mais en petit nombre, beaucoup des autres sont également fautives. Le *Dictionnaire de l'Encyclopédie Méthodique* n'a pas eu pour

objet, sans doute, de rien rectifier, trop de confiance aura fait croire l'examen inutile. Ce sont les mêmes erreurs des anciens nomenclateurs, que les nouveaux n'ont fait que copier, sans choix et sans critique. (La Platière 1790: 2)

Le point de départ de sa dissertation sur la *bonneterie* est la définition du terme:

Le mot *bonneterie* est un terme générique, une dénomination sous laquelle on comprend non seulement les bonnets faits à l'aiguille ou au métier, qui servent à couvrir la tête, mais les bas, les chaussons et chaussettes, les mitons, mitaines, les camisoles, les jupons, les habits mêmes et tous vêtements, de quelques matières qu'ils soient, fabriqués de la même manière. (La Platière 1785a: t. I, 3)

La section première, consacrée à une introduction historique, est divisée en deux paragraphes⁹. La deuxième s'occupe de l'état actuel de la bonneterie en France, et propose des observations sur l'influence des Règlements¹⁰. La troisième traite du mécanisme du tricot, et du tricot à l'aiguille donné en exemple. La quatrième, divisée en trois paragraphes, nous renseigne sur le travail du bas au métier, considéré particulièrement sur la soie¹¹. La cinquième, qui comprend trois paragraphes, illustre l'art de la bonneterie en laine, tant d'estame que drapée, l'opération de la foule et la bonneterie en coton¹². La sixième s'occupe des gants, des mitaines, du tricot au clou et comprend trois paragraphes¹³. La septième est consacrée aux nouvelles inventions et à l'illustration des différentes typologies de tricot (*tricot à mailles nouées, dentelle, guilloché, broché, à côtes de melon, à mailles coulées, en dorure, doublé, chiné, mélangé ou tigré, peluché, velouté*); elle est articulée en quinze

9 «I. De l'Antiquité du tissu à mailles, et des monuments par lesquels on peut juger des usages auxquels il était employé»; «II. De l'invention du métier à bas; du premier établissement de ce genre en France, et des raisons de considérer la jurisprudence relative à cette partie».

10 «I. De la Bonneterie considérée par les matières qu'on y employe»; «II. Réflexions relatives au projet des nouveaux Règlements concernant la Bonneterie»; «III. De la Bonneterie considérée par les lieux qui s'en occupent de celle de Lyon, de ses progrès et de sa décadence»; «IV. De la Bonneterie de Picardie»; «V. Considérations générales et résumé de l'état actuel de la Bonneterie en France».

11 «I. Travail du bas au métier, considéré particulièrement sur la soie»; «II. Observations relative à la fabrication et à la manière de coudre les bas»; «III. Observations relatives à l'état, à la quantité et à la qualité de la soie qu'on emploie dans les bas de cette matière».

12 «I. Travail et apprêts particuliers de la bonneterie en laine, tant d'estame que drappée»; «II. De la fouloire, opération de la foule et autres opérations suivantes»; «III. Du travail de la Bonneterie en coton, de celle en fil, des bonnets de coton».

13 «I. Des gants pour hommes et pour femmes»; «II. Des mitaines à jour III. du tricot au clou».

paragraphe¹⁴. Suit l'explication des «Planches» relatives à la bonneterie et un «Appendice» qui est une mise à jour du paragraphe sur le *métier du tricot à mailles nouées*.

On peut voir là, à travers cet exemple, que le sujet est analysé dans tous ses aspects, historiques, géographiques, économiques, techniques et terminologiques.

Dans le «Vocabulaire des Manufactures» qui se trouve dans le supplément au second volume, ordonné selon une logique alphabétique, Roland de La Platière reprend les définitions données au cours de son traité, accompagnées des marques grammaticales et des marques de domaine, mais d'une manière nécessairement très synthétique, afin de rendre la consultation plus facile et dans le but d'inviter le lecteur au renvoi encyclopédique correspondant.

En reprenant comme exemple la *bonneterie*, nous retrouvons, dans le «Vocabulaire», la terminologie de ce domaine particulier, illustrée dans le respect rigoureux du réseau sémantique des mots, de leur désignation et de leur signification, et animée d'un souci constant de l'énumération et du détail. Ainsi les mots *tricot*, *métier*, *aiguille*, *coins*, *estame*, lui permettent de donner des définitions à la fois concises et précises où l'illustration des termes scientifiques bien s'accorde avec la finalité pédagogique d'une œuvre qui se propose de vulgariser le savoir et de compléter les connaissances:

Coins, s. m. pl. (*bonneterie*) côtés d'un bas diversement travaillés, *coins rapportés*, *coins à mailles tournées*, *coins à la grisette* sont autant de sortes de *coins* distingués par la manière dont ils sont façonnés. (La Platière 1790: 40)

Parfois, le «Vocabulaire» lui permet d'ajouter des observations lexicales qui ne figuraient pas dans le corps du traité et qui complètent le réseau sémantique du mot avec l'énumération des locutions figurées qui l'accompagnent. C'est ce qu'on peut remarquer par exemple pour le terme *bonnet*. On lit dans le «Vocabulaire»:

Qui sert à couvrir la tête, et qui en a quelquefois la figure. Nous ne finirions pas si nous voulions donner ici l'énumération des noms que le caprice a fait donner aux bonnets de nos jours. Des

¹⁴ «I. Des inventeurs et de l'époque de ces inventions»; «II. De la Mécanique de faire le tricot sans envers, ou à côtes et de son usage»; «III. Du Tricot double»; «IV. Du Tricot à mailles nouées»; «V. Du Tricot dentelle»; «VI. Du Tricot guilloché»; «VII. Du Tricot broché»; «VIII. Du Tricot à côtes de melon»; «IX. Du Tricot à mailles coulées»; «X. Du Tricot en dorure»; «XI. Du Tricot doublé»; «XII. Du Tricot chiné, du Tricot mélangé ou tigré, et de leurs usages»; «XIII. Du Tricot peluché»; «XIV. Du Tricot velouté ou velours coupé»; «XV. D'un moule à plombs de nouvelle invention». Il est intéressant de souligner que beaucoup de ces dénominations sont utilisées aujourd'hui encore, en italien, en qualité d'emprunts.

bonnets à la *dormeuse*, au *bandeau d'amour*, à l'*inconstance*, à la *débâcle*, à la *complaisante*, à l'*économe*, à la *prêtresse de Vénus*, à la *marmotte*, à la *brouette du vinaigrier*, à la *carmélite*, à la *merluche*, à la *caravane*, aux *grandes prétentions*, à la *novice de Cythère*, à la *vestale*, à la *Figaro*, au *lever de la reine*, au *coquillage*, etc. Le seul Vocabulaire des modes serait considérable, et ne présenterait qu'un recueil de folies, par fois plaisantes, mais toujours ridicules par la futilité de leur objet. Les bonnets dits de Marseille, et plus ordinairement bonnets façon de Tunis, sont des bonnets en laine, qu'on imite en France pour les expédier au Levant. (19)

Cette attention aux mots caractérise, à vrai dire, toute l'entreprise encyclopédique de Panckoucke aussi bien que celle de Roland de La Platière¹⁵ et se relie aux principes mêmes de la philosophie des Lumières, pour laquelle le mot est l'instrument de la manifestation de nos pensées. C'est aux dictionnaires que revient la charge essentielle d'expliquer les idées que les hommes ont attaché aux mots. La confusion des noms est donc la conséquence de la confusion des objets et Roland de La Platière, en digne représentant de l'époque des Lumières, s'appuie sur une conception philosophique qui se base sur la nécessité d'un savoir encyclopédique fondé sur le lien très étroit entre les mots, les idées et les choses. Les mots véhiculent la pensée organisée selon un système rationnel:

Dans l'Encyclopédie idéale le philosophe amasse le plus de faits possibles pour les disposer dans l'ordre naturel, puis les examiner avec ses lumières naturelles. Tournée vers la perfectibilité du sens des choses comme les peuples le sont vers celle de leur langue, l'*Encyclopédie* étalera la science de la communication des idées. Elle ne se bornera donc pas à ordonner les concepts mis en mots, mais elle exprimera chaque idée de la manière la plus nette qu'il est possible. (Porret 2006: 18)

Comme la mappemonde réduit à l'échelle cartographique l'immensité du monde, de la même manière l'*Encyclopédie* devra miniaturiser les connaissances: «l'Encyclopédie est à l'architecture épistémologique du savoir ce que la mappemonde est à l'univers» (19).

Voilà donc expliqué le rôle essentiel que jouent les «Vocabulaires» qui accompagnent les articles du dictionnaire des *Arts et Métiers Mécaniques de l'Encyclopédie Méthodique* et du «Vocabulaire» qui complète le *Dictionnaire des Manufactures* de Roland de La Platière. Ces vocabulaires présentent un grand intérêt non seulement pour reconstruire l'histoire d'un art et d'un métier, mais aussi pour la démarche lexicographique et pédagogique qui

15 Cf. Meschonnic (1992: 991); Rey (1982); Rétat (1984).

les caractérise. Glossaires spécialisés répondant à une visée onomasiologique et sémasiologique à la fois, ils définissent et expliquent un champ lexical déterminé, nous donnant le sens spécifique des mots en relation à un domaine précis, dans le but déclaré de rendre accessible à tous la matière dont il est question et de vulgariser grâce au langage la pratique d'un art et d'un métier (cf. Papoff 2012).

Ce qu'il est important de souligner c'est que Panckoucke, par ses «Vocabulaires» a réalisé un double objectif: «ordonner le champ épistémologique des mots et des choses et rassembler dans un tout bien organisé les articles qui constituent un domaine déterminé. C'est bien là l'objectif de l'*Encyclopédie Méthodique* elle-même qui visait l'ensemble et l'unité du savoir dans une topographie pourtant spécialisée» (Porret 2006: 36).

L'idée de compléter l'illustration d'un art ou d'une science par un vocabulaire de spécialité est donc révélatrice d'une approche théorique du savoir, car elle répond parfaitement à cette exigence de systématisation des connaissances dont le vocabulaire est partie intégrante. Les mots et les choses appartiennent au même univers de la pensée et s'organisent de façon rationnelle, analytique et logique, le rêve utopique des philosophes des Lumières étant celui d'une langue idéale, rationnelle, transparente et parfaite, fondée sur l'analogie et sur des relations logiques entre la pensée, les mots et les choses. L'on ne sait que trop bien que ce rêve va se révéler une utopie, mais avec des exceptions, comme dans le cas de la nomenclature de la science, dont Lavoisier jettera les bases, en suggérant une science de la nomenclature, c'est-à-dire une méthode universellement reconnue pour la création du vocabulaire scientifique (cf. Papoff 2009):

Les langues – affirme Lavoisier – n'ont pas seulement pour objet, comme on le croit communément, d'exprimer par des signes, les idées et les images, ce sont de plus de véritables méthodes analytiques, à l'aide desquelles nous procédons du connu à l'inconnu (Lavoisier 1787: 6).

Ces affirmations poursuivent la leçon de Condillac selon lequel «le langage comme la pensée est un mécanisme construit sur des bases logiques» (1798: 227-228). Les *Vocabulaires* de l'*Encyclopédie Méthodique* de Panckoucke mettent en pratique cette conception condillacienne du langage en nous illustrant en même temps que le point de départ du savoir encyclopédique ne peut être que le mot, la définition précise des objets, des opérations ainsi que des concepts.

L'exigence de rationalisation et de systématisation des connaissances est prioritaire et l'emporte sur toutes les autres. L'univers du savoir, pour être accessible à tous, doit nécessairement choisir le mot comme point de départ de toute analyse spéculative.

Ainsi que l'a souligné Martine Groult, Panckoucke: «a décelé dans le vocabulaire la capacité de jouer le rôle relationnel que Diderot avait attribué aux renvois. Les mots constituent, pour l'initiateur de l'*Encyclopédie Méthodique* la source unique de toute relation spéculative [...] Il faut considérer le mot come repère fixe dans un index interdisciplinaire» (2006: 257-262). Le *Dictionnaire des Manufactures* de Roland de La Platière réalise cet objectif et témoigne de la même approche philosophique, lexicographique et pédagogique du savoir encyclopédique. «À l'instar des dictionnaires des mots [il] inventorie le langage; à l'instar du dictionnaire des connaissances, [il] réduit le monde à son inventaire raisonné» (Porret 2006: 16).

RÉFÉRENCES BIBLIOGRAPHIQUES

- Albertan C., 2007, *L'Encyclopédie méthodique (1782-1832), Des Lumières au positivisme*, «Annales Historiques de la Révolution française» 347 janvier-mars: 196-198.
- Becq A. (ed.), 1991, *L'Encyclopédisme, Actes du colloque de Caen, 12-16 janvier 1987*, Paris, Klincksieck.
- Benrekassa G., 1995, *De l'Encyclopédie aux encyclopédies. Proposer et communiquer un état du savoir*, «Recherches sur Diderot et sur l'Encyclopédie» 18-19: 157-169.
- Braunrot C.P.-Doig H.K., 1995, *The Encyclopédie Méthodique, an introduction*, «Studies on Voltaire and the eighteenth century» 327: 3-152.
- Condillac E.B., 1798, *La langue des calculs*, in *Œuvres de Condillac*, Paris, Imprimerie Houel: 243-252.
- Éhrard J., 1991, *De Diderot à Panckoucke. Deux pratiques de l'alphabet*, in B. Annie (ed.), *L'Encyclopédisme. Actes du Colloque de Caen, 12-16 janvier 1987*, Paris, Amateurs des livres: 243-252.
- Groult M., 2006, *Les Vocabulaires de Panckoucke*, in C. Blanchaert-M. Porret (eds.), *L'Encyclopédie Méthodique. Des Lumières au positivisme*, Genève, Droz: 757-762.
- La Platière R. de, 1785a, *Encyclopédie Méthodique, Arts et Métiers, Manufactures*, 2 t., Paris / Liège, Panckoucke / Plomteux.
- , 1785b, *Encyclopédie Méthodique, Arts et Métiers, Manufactures. t. 3, Vocabulaire général sur les peaux et les cuirs*, Paris / Liège, Plomteux / Panckoucke.
- , 1790, *Encyclopédie Méthodique. Arts et Métiers. Manufactures, Errata, supplément et vocabulaire de la première partie complétant le tome second*, Paris / Liège, Panckoucke / Plomteux.
- [Lacombe J.], 1782, *Encyclopédie Méthodique ou par ordre des matières, par une société de gens de lettres, de savans et d'artistes, Dictionnaire des Arts et Métiers Mécaniques*, Paris / Liège, Panckoucke / Plomteux.
- Lavoisier A.-L., 1787, *Méthode de nomenclature chimique*, Paris, Chuchet.
- Meschonnic H., 1992, *Des mots et des mondes. Dictionnaires, encyclopédies, grammaires, nomenclatures*, Paris, Hatier.

- Papoff G., 2009, *La science de la nomenclature ou la nomenclature de la science*, in F. Chessa-G. Dotoli (eds.), *Dictionnaires de spécialité une ouverture sur les mondes*, Fasano / Paris, Schena / Baudry: 59-76.
- , 2012, *De l'art de la porcelaine. Chemins croisés franco-italiens entre métier, culture et langue*, in G. Fabbicino Trivellini (ed.), *Arti e Mestieri napoletani nel contesto europeo*, Fasano / Paris, Schena / Baudry: 105-133.
- , 2013, *Histoire de mots et de métiers. Le Vocabulaire de l'Imprimerie dans l'Encyclopédie Méthodique*, in C. Diglio-M. Petrillo (eds.), *Le mot imprimé, du papier à l'éther*, Paris, Hermann: 197-247.
- Pinault M., 1993, *L'Encyclopédie*, Paris, PUF.
- Porret M., 2006, *Savoir encyclopédique et Encyclopédie des savoirs*, in C. Blanckaert-M. Porret (eds.), *L'Encyclopédie Méthodique. Des Lumières au positivisme*, Genève, Droz: 14-53.
- Rétat P., 1990, *L'âge des dictionnaires*, in R. Chartier-H.-J. Martin et al. (eds.), *Le livre triomphant 1660-1830, Histoire de l'édition française*, Paris, Fayard, (1984): 232-245.
- Rey A., 1982, *Encyclopédies et dictionnaires*, Paris, PUF.
- Rey C., 2006, *À la découverte d'un monument oublié: l'Encyclopédie Méthodique*, «Les Cahiers de lexicologie» 88.1: 67-82.
- , 2010, *L'œuvre encyclopédique de Charles-Joseph Panckoucke*, in F. Neveu, V. Muni Toke et al. (eds.), *Actes du Deuxième Congrès mondial de linguistique française, 12-15 juillet 2010*, La Nouvelle Orléans, s.e.: 1063-1074; en ligne: http://www.linguistiquefrancaise.org/index.php?option=com_toc&url=/articles/cmlf/abs/2010/01/contents/contents.html (consultation: 08/01/2014).
- Tega W., 1995, *La 'folie' de l'ordre alphabétique et l'«enchaînement» des sciences. L'encyclopédie comme système entre le XVIII^e et le XX^e siècle*, «Recherches sur Diderot et sur l'Encyclopédie» 18-19: 138-156.
- Teyssie D., 1991, *À propos de l'Encyclopédie Méthodique*, «Recherches sur Diderot et sur l'Encyclopédie» 11: 142-149.
- Tucoc-Chala S., 1977, *Charles-Joseph Panckoucke et la librairie française, 1736-1798*, Paris, Pau.
- Watts G.B., 1958, *The Encyclopédie méthodique*, «Modern Language Association» 75.4, 1: 348-366.

DAL MANTO AL MASQUE. TENTATIVI DI FRANCESIZZAZIONE
DELL'ABBIGLIAMENTO DELLA TAPADA NELLE
COMÉDIES À L'ESPAGNOLE SECENTESCHE

Monica Pavesio

UNIVERSITÀ DEGLI STUDI DI TORINO

Le donne coperte dal *manto* costituiscono una costante della *comedia de capa y espada*, sottogenere teatrale molto in voga nel teatro del *Siglo de Oro*.

Il *manto*, un lungo scialle che copre il viso e il corpo della dama fino ai piedi o alla vita, forma parte dell'abbigliamento femminile tipico della Spagna secentesca. Il suo utilizzo risponde, prima di tutto, a una norma sociale: l'occultamento del volto e di parte del corpo è, infatti, una pratica socialmente stabilita nella Spagna dell'epoca, una norma di decoro e di onestà unanimemente riconosciuta (Defourneaux 1964: 183-184). Questa norma è direttamente collegata al ferreo codice dell'onore, che regola la società e il teatro spagnolo secentesco, quel codice chiamato dell'*honor-opinion* (Losada Goya 1994: 78), che riposa sul comportamento pubblico della dama. L'onore dell'uomo è strettamente legato alla condotta delle donne della propria famiglia che devono, per questo motivo, essere costantemente sorvegliate. La perdita dell'onore costituisce uno dei temi più fecondi della *comedia*, il cui potenziale è molto sfruttato sia nelle opere tragiche sia in quelle comiche.

L'utilizzo del *manto* risponde, inoltre, a livello teatrale, a una volontà femminile di trasgressione. Coperte dal *manto*, e quindi *tapadas*, le donne possono uscire in strada senza essere riconosciute, incontrarsi liberamente con il proprio innamorato e provocare inganni agli occhi maschili. L'anonimato permette alla dama una certa libertà di movimento, per compiere azioni che possono essere considerate sconvenienti per il suo sesso e la sua condizione sociale.

Come asserisce Deleito y Piñuela (1946: 64), una distinzione molto forte oppone, all'epoca, i due termini *cubierta* e *tapada*, utilizzabili entrambi per indicare le donne velate. Il primo aggettivo ha un valore positivo e indica

quelle dame che, quando escono di casa, si velano il volto pudicamente, per sottrarsi agli sguardi dell'altro sesso; il secondo si riferisce invece alle rappresentanti femminili che utilizzano questo artificio per stimolare l'interesse e il desiderio sessuale degli uomini. E direttamente collegata è l'espressione *taparse de medio ojo*, ossia coprirsi il volto con il *manto*, lasciando scoperto un occhio, l'organo principale della seduzione femminile.

La studiosa americana Adrienne Schizzano Mandel (1981: 639-648), con riferimento a *La dama duende* di Calderón, attribuisce al *manto* un forte significato sovversivo: il *manto* rappresenta il sistema di proibizioni e di reclusione inferte alle donne spagnole ma, nello stesso tempo, è lo strumento di ribellione ai divieti maschili, che permette loro di rompere l'isolamento al quale sono sottoposte. Coperte dal *manto*, le giovani donne possono entrare nello spazio maschile e prendere in mano le redini della propria esistenza. La protagonista de *La dama duende* sarebbe quindi, secondo la studiosa e altri critici che, in passato, hanno analizzato la *comedia* di Calderón, un'eroina femminista *ante litteram*.

Oggi i critici tendono a mitigare le affermazioni che vedono un intento sovversivo nel teatro comico e a considerare il trattamento del tema dell'onore e la sua percezione da parte del pubblico come direttamente collegati ai distinti generi teatrali in cui il codice è utilizzato. Come dimostra Arellano (1988: 27-49), nella *comedia de capa y espada*, genere comico e leggero per eccellenza, le dame velate utilizzano stratagemmi per godere di alcuni istanti di libertà e di seduzione e conquistare il giovane *gálan* di cui si sono innamorate, con il solo intento di sposarlo. Il codice dell'onore e il *manto* sono, quindi, utilizzati solo per originare situazioni comiche, equivoci e confusioni, senza nessuna volontà sovversiva o di critica sociale da parte dei drammaturghi spagnoli dell'epoca.

Ci proponiamo, ora, di illustrare come un capo d'abbigliamento come il *manto*, così intrinsecamente legato alla cultura e al teatro spagnolo secentesco, sia approdato in Francia nelle *comédies à l'espagnole*, che invadono il teatro francese di metà Seicento. Abbiamo scelto, per la nostra indagine, la *comedia* calderoniana *Casa con dos puertas, mala es de guardar*, scritta intorno al 1629 e pubblicata nel 1636, perché presenta un utilizzo costante ed eterogeneo del *manto* e perché ha beneficiato, nel giro di pochi anni, di ben tre adattamenti teatrali francesi, attuati dai più importanti adattatori secenteschi del teatro spagnolo, Antoine Le Métel d'Ouille, François Le Métel de Boisrobert e Thomas Corneille (Pavesio 2000b: 203-264).

Analizziamo, innanzi tutto, le differenti funzioni che l'abbigliamento femminile assume all'interno della *comedia* di Calderón (1999).

Nella prima didascalia di *Casa con dos puertas*, Marcela e la sua cameriera Silvia sono «en corto con mantos» (Calderón de la Barca 1973: 276). La giovane donna incontra da sei giorni, velata, un forestiero appena giunto a Ocaña, Lisardo, che le chiede con insistenza di togliersi il velo. Per impedi-

re al *gálan* di seguirla fino a casa, la ragazza si «descubre» (277) e si lascia ammirare dall'innamorato. I due servitori Silvia e Calabazas accompagnano l'incontro dei loro padroni con una scenetta comica, in cui Calabazas attribuisce l'utilizzo del *manto* da parte della cameriera alla volontà di celare la bruttezza del suo volto. Le *criadas* spagnole non hanno, infatti, l'obbligo di velarsi, e girano, per lo più, con il volto scoperto. Il giudizio del servo Calabazas sulla donna velata che importuna da sei giorni il suo padrone è senza appello: Marcela è una donna maliziosa che, grazie al *manto*, vuole prendersi gioco dei due uomini. Rappresenta, dunque, lo stereotipo della *tapada* che ammalia e corteggia, sfruttando la copertura del volto.

Più avanti, all'inizio della seconda *jornada*, Marcela si reca velata a casa dell'amica Laura: in questo caso, il *manto* segue una pratica sociale e viene tolto appena la fanciulla entra in casa. È il simbolo del movimento nello spazio delle protagoniste, la sua presenza sta a indicare che l'azione si svolge all'esterno (Locher 2009: 230-231; Navarro de Zuñiga 1996: 123-146).

Per finire il *manto* è generatore di equivoci e di scambi d'identità. Laura presta la propria casa a Marcela, affinché possa ricevere il proprio innamorato, e quest'ultima assicura all'amica che lo incontrerà «descubierta» (288); ordina quindi alla sua cameriera di toglierle «este manto» (*Ibidem*). La situazione precipita velocemente e l'incontro tra Marcela e Lisardo viene interrotto dall'arrivo del padre di Laura e poi dal fidanzato della ragazza, Félix, fratello di Marcela. Tutto si risolve, ma Lisardo turbato, credendo di amare la dama dell'amico Félix, decide di andarsene da Ocaña. Marcela si reca quindi «con manto» (295) da Lisardo, per trattenerlo, insieme alla cameriera «sin él» (*Ibidem*), ossia senza velo. Anche Laura si reca «tapada» (296) dal proprio fidanzato Félix, per confessargli gli amori della sorella con l'amico Lisardo, ma mentre sta per parlare, Marcela passa velata davanti a Félix, facendo un gesto minaccioso con la mano. Laura non riconosce l'amica e crede che si tratti della precedente fidanzata di Félix. Il *manto* è ancora essenziale nel *quiproquo* finale, quando Lisardo prende tra le braccia Marcela velata, per depositarla nelle mani di Félix. Quest'ultimo, credendola Laura, la accusa di tradimento. L'oscurità e il velo rendono possibile l'ultimo scambio d'identità: Laura arriva, vede Félix che parla con una *tapada*, e pensa si tratti nuovamente della precedente fidanzata dell'uomo. Si avvicina e si sostituisce alla donna, permettendole la fuga. La situazione sembra non avere sbocchi, ma Laura capisce che Marcela è la chiave di tutto. La giovane, che si è nascosta, viene rintracciata e confessa il suo operato, dopo aver ottenuto da Lisardo una promessa di matrimonio.

In questa *comedia*, il *manto* rappresenta, dunque, prima di tutto, un capo d'abbigliamento abituale delle dame della borghesia e della nobiltà spagnola, che serve loro per uscire dalla propria casa. A livello teatrale, ha una funzione spaziale: è un segnale che permette di identificare lo spazio, esterno o interno, in cui si trovano le protagoniste. In secondo luogo è un elemento essenziale di

seduzione, utilizzato dalla protagonista Marcela per incontrare segretamente un giovane forestiero di cui si è innamorata. La copertura del viso gioca in questo caso un ruolo essenziale per far invaghire il giovane protagonista: Marcela è, infatti, una *tapada* che stimola l'interesse del suo innamorato. Per finire, il *manto* è generatore di equivoci e di *quiproquo*: permette lo scambio tra le due eroine e crea ripetuti equivoci ai danni dei protagonisti maschili.

Vediamo ora come questo importante capo d'abbigliamento spagnolo, che non ha un equivalente specifico francese, viene recepito nelle *comédies à l'espagnole* secentesche.

Il primo adattamento della *comedia*, attuato da Antoine Le Métel d'Ouville, s'intitola *Les Fausses Vérités* ed è pubblicato nel 1643 (2013: 211-361). Si tratta di una commedia che riprende, senza alterarla, la struttura della *comedia* spagnola, pur con una forte volontà, da parte del drammaturgo – che aveva un anno prima pubblicato il suo primo adattamento calderoniano *L'Esprit follet*, tratto da *La dama duende* –, di avvicinare l'intreccio spagnolo alla mentalità del pubblico parigino dell'epoca. D'Ouville non confessa di aver adattato l'intreccio da una fonte spagnola, ambienta la sua opera a Parigi e francesizza i nomi dei protagonisti. Vi è quindi da parte del drammaturgo l'esigenza di avvicinare il più possibile i costumi spagnoli alla mentalità francese.

Il suo primo intervento è l'eliminazione dell'*incipit* della *comedia* (298 versi). La protagonista francese Florimonde (Marcela) è già rientrata dalla passeggiata e racconta alla cameriera l'esito del suo incontro con il giovane forestiero. Scompaiono quindi tutti i riferimenti al velo contenuti nella prima parte della prima *jornada*, nonché la scenetta comica tra i due servitori. Come abbiamo analizzato nell'introduzione all'edizione critica della *pièce* (Pavesio 2013: 211-245), la soppressione scaturisce da esigenze drammaturgiche (volontà di accorciare l'opera e rispetto dell'unità di luogo, necessità di chiarire fin da subito i legami tra i personaggi), ma anche dalla presenza nella scena d'apertura di una *tapada* maliziosa e seducente, che stuzzica con il velo il desiderio sessuale dell'uomo di cui si è invaghita.

Le donne francesi, più libere delle spagnole, non erano segregate in casa da padri o fratelli depositari dell'onore familiare; potevano recarsi ai balli e alle feste a corte e non avevano l'obbligo di coprirsi il volto (Fagniez 1929: 152). Il comportamento di Marcela, strettamente legato, come abbiamo detto, all'immaginario sociale e teatrale spagnolo dell'epoca, avrebbe destato stupore anche in un genere minore com'era giudicata allora la commedia. Basta considerare, a questo proposito, il tono scandalizzato con il quale un viaggiatore francese dell'epoca, François Bertaut, descrive le *tapadas de medio ojos* spagnole:

Pour les femmes, elles en [sic] sortent point qu'emmantelées d'une mante noire, comme le deuil en France, et elles en [sic] se montrent qu'un œil et vont cherchant et agaçant les hommes

avec tout d'effronterie qu'elles tiennent à affront quand on en
veut pas aller plus loin que la conversation. (1919: 207)

Non vi è, quindi, più traccia del velo neanche nel racconto retrospettivo che Florimonde (Marcela) fa alla sua cameriera degli incontri segreti con il forestiero. Il tema del *manto* come strumento di seduzione è completamente espunto dalla commedia, perché estraneo alla cultura francese. Florimonde seduce il giovane con un gioco di sguardi e di parole, come emerge dal racconto dell'uomo all'amico:

Je ne vous dirai point son accueil, ses caresses,
Qui marquèrent sa flamme, avec mille tendresses,
Je vous tais par respect l'honneur qu'elle me fit,
Et vous dois taire aussi tout ce qu'elle me dit,
Car un homme est trop vain, et mérite du blâme,
De vanter les faveurs qu'il reçoit d'une dame.

(Le Metel d'Ouville 2013 : 257).

L'utilizzo sociale e d'indicazione spaziale del velo scompare anch'esso dall'adattamento francese. Le didascalie dei primi tre atti della commedia, peraltro fortemente influenzate dalle convenzioni didascaliche del modello spagnolo, non contengono riferimenti all'abbigliamento delle protagoniste. D'Ouville sottolinea, invece, costantemente, il luogo in cui si svolgono le scene («dans la chambre»: 253, 263, 271, 296, 300, 318, 327; «dans la rue»: 333, 346), essendosi persa la funzione d'indicazione spaziale dell'abbigliamento dei protagonisti.

Quasi alla fine della *pièce*, il drammaturgo francese inserisce la seguente didascalia:

Florimonde avec sa coiffe et son masque passe au travers de la chambre, derrière eux, et gagne la porte. (313)

Siamo ormai alla sesta scena del terzo atto, Florimonde è nascosta ed esce improvvisamente per impedire all'amica Orasie (Laura) di confessare al fratello i suoi amori con il giovane forestiero. La dissimulazione del viso di Florimonde gioca un ruolo fondamentale in questa scena, perché la giovane non deve essere riconosciuta né dal fratello né dall'amica. Il suo passaggio, velata, davanti ai due farà scaturire la gelosia dell'amica e produrrà una serie di equivoci che terranno in piedi l'intreccio per altri due atti. D'Ouville non può prescindere, in quest'occasione, dall'occultamento del viso della ragazza e non essendo presente il *manto* nel vestiario femminile francese dell'epoca, fa utilizzare a Florimonde una *coiffe*, per coprire la testa, e un *masque*, per occultare il viso.

La *coiffe* è «une espèce de couverture de tête»¹ con la quale le donne francesi si coprivano il capo, per uscire da casa; il *masque* è descritto invece nei dizionari dell'epoca come «un morceau de velours noir doublé que les dames se mettent sur le visage, pour éviter le hâle et se conserver le teint» (DAF: s.v. *masque*). Si tratta quindi di un accessorio, spesso associato ai guanti², che serve a coprire il viso, per evitare alle dame di abbronzarsi e conservare così il colorito pallido. Il dizionario dell'Académie specifica ancora «qu'on ne saurait connaître une femme quand elle a le masque sur le nez» (*Ibidem*).

La funzione del *manto* come generatore di confusioni e scambi d'identità è quindi mantenuta dal drammaturgo, almeno in quest'episodio, ma d'Ouville sostituisce un capo d'abbigliamento tipicamente spagnolo, legato all'onore, alla trasgressione, alla seduzione, con due accessori francesi, che hanno l'unica funzione di occultare il viso dell'eroina. Orasie farà riferimento al verso 1092 a «une femme masquée» (III, vi: 315) e nominerà la *coiffe* e le *masque* ancora una volta, alla fine del quarto atto («Qu'on lui donne sa coiffe et son masque», (IV, iv: 326, v. 1285).

Nessun riferimento alla copertura del volto delle eroine si trova invece nel *quiproquo* finale, quando Florimonde passa dalle mani del fidanzato a quelle del fratello, senza essere riconosciuta da quest'ultimo che la scambia per Orasie. Il drammaturgo specifica ripetutamente che l'episodio si svolge «de nuit», e «dans l'obscurité», ma non si sofferma sull'abbigliamento delle due donne. Anzi, nella scena finale, quando Orasie si sostituisce a Florimonde, appare chiaro dalle parole della ragazza che la confusione del fidanzato è causata dall'oscurità e non dall'utilizzo del velo:

Je ne veux dire mot, il m'a prise pour elle,
Quand on apportera tantôt de la chandelle,
Et qu'il me connaîtra, dieux! Qu'il sera surpris,
Voyant qu'il parle à moi.

(Le Metel d'Ouville 2013: 352)

Quest'ultimo episodio, già di per sé piuttosto inverosimile nell'opera spagnola, perde ogni verosimiglianza con l'eliminazione del *manto*. D'altra parte, d'Ouville ha francesizzato l'abbigliamento femminile della *comedia* con un accessorio tipicamente francese che serviva a evitare la calura solare, inutilizzabile di notte o in una stanza.

Analizziamo ora l'atteggiamento del secondo adattatore francese di questa *comedia*, François Le Métel de Boisrobert. A differenza della commedia del fratello d'Ouville, la *pièce* di Boisrobert, intitolata *L'Inconnue* e pubblicata

¹ DAF (s.v. *coiffe*).

² Nella *Pastorale comique* di Molière (1666), i tre accessori si trovano nominati insieme: «ton masque, ta coiffe et tes gants» (Molière 2010: 775).

nel 1655³, si svolge in Spagna, nella città di Madrid. L'ambientazione iberica della commedia è sintomatica di un cambiamento profondo di mentalità. La fioritura d'imitazioni spagnole attorno alla metà del secolo (tra il 1651 e il 1658 si contano ben nove adattamenti calderoniani) mette in luce la grande diffusione che il teatro comico spagnolo, timidamente portato sulle scene francesi da d'Ouville agli inizi degli anni '40, aveva raggiunto in Francia (Pavesio 2000a: 39-55).

L'ambientazione spagnola permette una minore francesizzazione dei costumi, che si scorge immediatamente nella prima scena, ripresa dall'*incipit* della *comedia*, eliminato da d'Ouville. Boisrobert mantiene l'episodio dell'incontro tra i due innamorati e si sofferma con compiacimento sul ruolo che l'occhio della fanciulla ha nel processo di seduzione del giovane. Data la scarsità di didascalie della *pièce*, nessuna delle quali concerne il vestiario, non sappiamo come la protagonista, qui chiamata Climène, sia vestita, ma molteplici sono le allusioni all'occhio ammaliatore:

Quand vous verriez mon cœur d'accord avec mes yeux,
 Vous le voyez charmé, ce bel œil me le vole [...]
 Souffrez que pour le moins je sache qui vous êtes
 Et quel œil fait d'abord de si grandes conquêtes.

(Le Métel de Boisrobert 1655: 2)

J'ignore tout surpris d'où ce bien m'est venu,
 Découvrant un bel œil pour me voir au visage [...]
 Ce bel œil me perça, je la voulus connaître [...]
 Où m'attirait un œil si charmant et si doux.

(1655: 10)

Non vi è più alcun riferimento agli accessori che le donne francesi usavano per uscire da casa, ma si parla invece del *voile*, con il quale la protagonista si copre il viso, più per sedurre il cavaliere, che per nascondersi, visto che fin da subito, su insistenza di quest'ultimo, si scopre il volto, per farsi ammirare.

Boisrobert mantiene, quindi, e anzi sfrutta e sottolinea la funzione seduttrice del *manto*, eliminata da d'Ouville dodici anni prima. L'ambientazione in Spagna della sua *pièce* lo permette e il pubblico vuole ormai ritrovare sulle scene un'atmosfera tipicamente spagnola, ovviamente stereotipata, fatta di eroine seducenti e intraprendenti e di giovani cavalieri innamorati. Non vi è però da parte di Boisrobert una riflessione sull'abbigliamento femminile: il drammaturgo accenna solo genericamente al *voile*, che viene utilizzato, oltre che in questa prima scena, nel *quiproquo* centrale del passaggio della ragazza davanti al fratello e all'amica. Lo scambio d'identità finale, come in d'Ouville, è reso possibile grazie all'oscurità.

3 La grafia del testo è stata modernizzata.

L'adattamento è scritto in fretta, è molto simile a quello di d'Ouville, e presenta una consapevolezza inferiore rispetto a quello precedente. D'Ouville, avendo vissuto molti anni in Spagna e conoscendo a fondo gli usi e i costumi spagnoli (Le Metel d'Ouville 2013: 10-17), reputa il *manto* estraneo all'immaginario del pubblico francese e cerca quindi di eliminarlo o, dove la sua presenza è fondamentale, di adattarlo agli usi francesi. Boisrobert non si pone gli stessi problemi: sfrutta una moda e utilizza un'immagine ormai stereotipata della Spagna, per portare in scena una *pièce* dove l'amore galante è protagonista.

Lo stesso proposito sembra animare Thomas Corneille nel suo *Les Engagements du hasard*, scritto, forse, intorno al 1647, ma rivisto e pubblicato dieci anni più tardi (2006). Si tratta di una commedia più complessa delle precedenti, un adattamento di una *comedia* di Montalbán, *Los empeños de un acaso*, con alcuni passaggi e un atto intero, il quarto, tratto da *Casa con dos puertas* (Pavesio 2000b: 233-253).

La prima scena della commedia riprende l'incontro in strada, presentando prima una scenetta comica dei servi Clarin e Celie, che entra in scena con «la coiffe abattue» (Corneille 2006: 39), ossia con la cuffia tirata giù a coprire il volto. Anche la scena seguente riprende l'*incipit* della *comedia*, in cui una dama velata chiede al cavaliere, che incontra segretamente da alcuni giorni, di non seguirla. L'intreccio prosegue poi diversamente, visto che Thomas Corneille adatta, come abbiamo detto, un'altra *comedia*, leggermente differente rispetto a *Casa con dos puertas*. La protagonista Elvire conosce già il cavaliere Don Fadrique, che è ospite a casa sua, in quanto amico del fratello; lo incontra segretamente nascondendo la propria identità, perché è innamorata di lui, ma promessa sposa a un altro. Fadrique, dal canto suo, è innamorato di Elvire, ma sapendola impegnata, cerca sollievo alle sue sofferenze con un nuovo amore. Quando arriverà la provvidenziale notizia della morte del promesso sposo, Elvire continuerà la messa in scena, perché gelosa del rapporto che Fadrique ha instaurato con la sconosciuta.

Il velo serve in questa *pièce* a creare a Elvire una doppia identità e a permetterle, con questo espediente, di mettere alla prova la fedeltà del cavaliere. Non vi è più alcun riferimento all'onore o alle convenienze: Elvire si vela, non per obbligo, né per sedurre, ma per saggiare la fedeltà e la costanza del suo innamorato. L'eroina è diventata una giovane donna intraprendente che vuole mettere alla prova il proprio sposo, un'eroina dei romanzi preziosi e dei salotti, che Thomas Corneille frequentava (63-70). In Francia, lo sviluppo della vita sociale ha originato una nuova concezione dell'amore differente dalla tradizione e dal modello spagnolo. L'adattamento di Thomas Corneille è ambientato in Spagna, ma è lo specchio della cultura amorosa francese contemporanea.

Forestier (1988: 66), nel suo libro sull'identità nel teatro francese secentesco, attribuisce a d'Ouville il merito d'aver introdotto il tema del masche-

ramento femminile nel teatro francese dell'epoca, e ne sottolinea la postérité limitata, sostenendo che le illusioni prodotte da questo travestimento presuppongono un tipo di gioco amoroso poco incline all'immaginario dei francesi. Dumas (2012: 132) aggiunge che la postérité limitata del tema deriva dal fatto che, con il passare del tempo, i codici culturali relativi all'onore delle fanciulle diventano sempre meno credibili sulle scene francesi e quindi difficilmente adattabili.

Dal nostro studio emergono alcuni elementi aggiuntivi. Il mascheramento femminile nelle *comedias* spagnole è, come abbiamo visto, strettamente collegato all'uso del *manto*, che acquista a livello teatrale un'importanza essenziale, come arma di difesa dell'onore e indicatore dei movimenti nello spazio, come arma di seduzione, come creatore di *quiproquo*. Nel passaggio in Francia degli intrecci spagnoli, la prima funzione si perde immediatamente: il *manto* non esiste nel vestiario francese dell'epoca e il suo utilizzo non può servire né a salvaguardare l'onore di una fanciulla né a sottolineare il cambiamento spaziale interno / esterno in una commedia francese. Il primo adattatore francese delle *comedias*, d'Ouville, lascia cadere anche la seconda funzione teatrale del mascheramento femminile: le protagoniste delle sue commedie, tutte ambientate a Parigi, sono scaltre e audaci, ma non utilizzano la copertura del viso per sedurre. Negli anni '40, il *manto*, trasformato in un *masque* e in una *coiffe*, serve unicamente e in maniera molto ridotta – spesso, infatti, è sostituito dall'oscurità – a generare scambi d'identità. Il codice dell'onore spagnolo è quindi percepito, fin da subito, come estraneo all'immaginario francese dell'epoca e d'Ouville a più riprese deve giustificare agli occhi degli spettatori francesi alcune situazioni troppo legate all'immaginario spagnolo (Pavesio 2000b: 213).

Nel decennio successivo si assiste a un cambiamento. La *comedia*, adattata ai gusti francesi, ha ottenuto un successo insperato sulle scene e una nuova immagine della Spagna, ormai stereotipata, ha invaso la Francia.

Le opere dei successori di d'Ouville, non solo sono ambientate a Madrid, ma riprendono e sfruttano l'immagine della dama velata seduttrice che d'Ouville aveva pudicamente censurato. Il *manto* perde definitivamente la sua funzione primaria di copertura del viso per difendere l'onore, ma torna a essere un'arma di seduzione. Serve alla giovane protagonista di Boisrobert per sedurre il proprio innamorato, serve alla protagonista di Thomas Corneille per crearsi una doppia identità che le permetta di accertarsi della fedeltà dell'uomo che dice di amarla. Si assiste quindi, a partire dagli anni '50, non tanto a un allontanamento dal codice dell'onore spagnolo, ma alla ripresa, semmai, della tematica del mascheramento femminile, ormai spogliato completamente del suo significato originario.

D'Ouville adatta il *manto* alla mentalità francese, apportando alcuni aggiustamenti per far accettare in Francia una serie di tematiche strettamente collegate a un capo d'abbigliamento così legato alla cultura spagnola; i suoi

successori non conoscono più cosa rappresenti il *manto*, e pur ambientando le proprie opere in Spagna, utilizzano un'immagine stereotipata del paese, che non ha più niente a che vedere con la cultura ispanica. Le due *pièces* di Boisrobert e di Thomas Corneille, benché ambientate in Spagna, portano avanti un discorso galante e prezioso molto lontano dai codici sociali e culturali spagnoli. Con la perdita di ogni connotazione originaria, il tema del mascheramento femminile collegato al *manto*, completamente snaturato del suo significato, non può che scomparire in Francia senza lasciare traccia.

RIFERIMENTI BIBLIOGRAFICI

TESTI DI RIFERIMENTO

- Bertaut F., 1919, *Journal du voyage d'Espagne (1659)*, F. Cassan (ed.), «Revue Hispanique» 47: 1-318.
- Corneille Th., 2006, *Les Engagements du hasard*, M. Pavesio (ed.), Roma, Aracne.
- Calderón de la Barca P., 1973, *Casa con dos puertas, mala es de guardar*, in A. Valbuena Briones (ed.), *Obras completas*, Madrid, Aguilar.
- Le Métel de Boisrobert F., 1655, *L'Inconnue*, Paris, De Luyne.
- Le Métel d'Ouville A., 2013, *Les Fausses Vérités*, in M. Pavesio (ed.), *Théâtre complet*, Paris, Gallimard.
- Molière, 2010, *Pastorale comique*, B. Louvat-Molozay-A. Piéjous (eds.), in *Œuvres complètes*, t. 1, G. Forestier (ed.), Paris, Gallimard (Bibliothèque de la Pléiade).

TESTI CRITICI

- Arellano I., 1988, *Convenciones y rasgos generico en la comedia de capa y espada*, «Cuaderno de Teatro Clásico» 1: 27-49.
- Defourneaux M., 1964, *La Vie quotidienne en Espagne au Siècle d'Or*, Paris, Hachette.
- Deleito y Piñuela J., 1946, *La mujer, la casa y la moda (en la España del Rey poeta)*, Madrid, Espasa / Calpe.
- Dumas C., 2012, *Le traitement du voile et l'occultation de l'identité féminine dans quelques comédies françaises inspirées de la Comedia*, in Ch. Couderc (ed.), *Le théâtre espagnol du Siècle d'Or en France. De la traduction au transfert culturel*, Presses Universitaires de Paris Ouest: 117-132.
- Fagniez G., 1929, *La Femme et la société française dans la première moitié du XVII^e siècle*, Paris, Librairie Universitaire J. Gamber.
- Forestier G., 1988, *Esthétique de l'identité dans le théâtre français (1550-1680). Le déguisement et ses avatars*, Genève, Droz.
- Locher V., 2009, *L'Écriture du spectacle. Les didascalies dans le théâtre européen aux XVI^e et XVII^e siècles*, Genève, Droz.
- Losada Goya M., 1994, *L'Honneur au théâtre*, Paris, Klincksieck.

- Navarro de Zuvillaga J., 1996, *De la tapada al desnudo (el vestuario como signo escénico en el teatro español)*, in Aa.Vv., *Entorno al teatro del Siglo de Oro español, Actas de las XII-XIII jornadas*, Almería, Instituto de Estudios Almerienses: 123-146.
- Pavesio M., 2000a, *Calderón in Francia. Ispanismo e italianismo nel teatro francese del XVII secolo*, Alessandria, dell'Orso.
- , 2000b, *Due comedias spagnole in Francia: «Los empeños de un acaso» e «Casa con dos puertas»*, in M.G. Profeti (ed.), *Spagna e dintorni, Commedia aurea spagnola e pubblico italiano*, Firenze, Alinea: 203-264.
- , 2006, *Les nouvelles conceptions de l'amour galant dans les comédies 'à l'espagnole' de d'Ouville, Boisrobert et Thomas Corneille*, «Littératures classiques» 58: 57-70.
- Schizzano Mandel A., 1981, *El fantasma en «La dama duende», una estructuración dinámica de contenido*, in L. Luciano Lorenzo (ed), *Calderón. Actas del Congreso internacional sobre Calderón y el teatro español del Siglo de Oro*, Madrid, CSIC: 639-648.

DAF: *Dictionnaire de l'Académie française*, 1994, Genève, Slatkine (Reprints).

«AU THÉÂTRE, L'HABIT FAIT PARFOIS LE MOINE»¹:
IL SIGNIFICATO POLITICO DI ALCUNI COSTUMI E ACCESSORI
NEL TEATRO DELLA RIVOLUZIONE

Paola Perazzolo
UNIVERSITÀ DEGLI STUDI DI VERONA

Considerati come delle 'écoles du peuple' dall'importante funzione civica e didattica, durante il periodo rivoluzionario i palcoscenici intrattengono un rapporto privilegiato con l'attualità storico-politica. Ogni avvenimento acquista rapidamente una dimensione drammatica (Didier 1988: 86), e il teatro costituisce una cassa di risonanza adeguata per raggiungere un pubblico che l'emigrazione, il decreto di liberalizzazione dei teatri (gennaio 1791) e le nuove politiche culturali rendono più numeroso, socialmente più eterogeneo e fortemente politicizzato. La Rivoluzione è, si fa e si dà in spettacolo, nei club e nelle tribune così come nelle sale, dove il tentativo di cancellare la frontiera tra finzione e realtà si traduce spesso nella volontà di offrire rappresentazioni, immagini, 'tableaux' veritieri grazie a una drammaturgia che da un lato sconfinava in una sorta di scrittura giornalistica (Frantz 2013) e che dall'altro prevede un importante sforzo di realizzazione scenica. Soprattutto per opere ispirate agli eventi contemporanei, la '*mise en scène*' può risultare spettacolare, le ricostruzioni dettagliate e il più possibile verosimili.

Spesso, il forte legame esistente tra attualità e teatro fa sì che costumi e accessori acquistino un importante significato politico in quanto rinviano ad una simbologia preesistente e ben nota ad un pubblico che evolve in un contesto storico contraddistinto dal tentativo istituzionale di eliminare la separazione tra sfera privata e pubblica, tra dimensione individuale e collettiva. Per quanto riguarda l'abbigliamento, l'obbligo di portare la coccarda tricolore risale al 1792 per gli uomini e all'anno seguente per le donne. Dal 1793 in poi si diffonde l'adozione da parte dei patrioti dell'«almost paramilitary uniform

1 Vilar (1955: 30).

of the *sans-culottes* [costituita da pantaloni, carmagnola, *gilet*, berretto frigio, fucile o sciabola]» (Harris 1980: 286). Durante il Terrore prende concretamente forma il progetto di elaborare un'uniforme repubblicana che cancelli ogni distinzione tra civili e militari (307), sanzionando così l'identità tra cittadino e difensore della Patria propagandata dalle istituzioni e da esse avvertita come necessaria in un periodo di guerre europee e di coscrizioni obbligatorie.

Onnipresenti nell'iconografia dell'epoca e reiteratamente esibiti durante le celebrazioni pubbliche e nella vita quotidiana, i nuovi simboli repubblicani lo sono anche sui palcoscenici al fine di raggiungere un duplice scopo: attirare un gran numero di spettatori e manifestare pubblicamente il proprio patriottismo: «ce qui est montré au public, c'est l'adhésion des protagonistes à la Révolution, adhésion médiatisée par de nouveaux usages, vestimentaires essentiellement» (Le Borgne 2010: 196). Soprattutto a partire dal 1791-1792, quando la Rivoluzione entra in una fase più radicale, abiti e accessori risultano dunque, nella vita quotidiana e ancor più a teatro, caricati di una forte valenza politica e contribuiscono all'identificazione immediata di aristocratici – *à savoir* chi è portatore di valori moderati o controrivoluzionari, i due termini risultando all'epoca quasi sinonimici – o patrioti. La vocazione civica e didattica attribuita all'arte teatrale del periodo impone la messa in scena di esempi positivi il cui riconoscimento passa anche attraverso un'importante semantizzazione del costume. Che sia frutto di una convinzione personale forte o di un convincimento più tardivo, la suscitata adesione è segnalata dall'adozione di abiti e accessori politicamente significanti: sanculotti e patrioti dall'abbigliamento 'popolare' o in uniforme – civile o para-militare che sia – convertono ai valori libertari aristocratici e moderati che accettano infine di indossare coccarde e berretti frigi (tra i tanti, cf. Fabre d'Eglantine 1791: 47; Chasteney-Puysegur 1794: 60), preti che scambiano la tonaca con l'uniforme repubblicana (cf. Bérard 2009: 171) o uomini di legge che lasciano la toga per vestire umili panni da contadini e aderire così all'ideale della semplicità e della *virtus* repubblicane.

Agli occhi di un nuovo pubblico davanti al quale la Rivoluzione e i suoi valori si mettono costantemente in scena, l'abito può quindi segnalare l'adesione o la conversione alla fede patriottica tanto quanto il rifiuto di conformarsi. L'uso di costumi e accessori «directement issus des usages sociaux de l'époque» (Le Borgne 2010: 183) rimanda ad una semiotica della moda esistente anche fuori dalle sale e accessibile a tutti, rendendo quindi riconoscibile l'ideologia di un personaggio. Varie *pièces* presentano 'aristocratici' il cui abbigliamento lussuoso ed esibito li segnala automaticamente come anti-modelli, come rappresentanti anacronistici di un'anomalia socio-politica all'interno di una collettività – la Nazione dei cittadini – che si vorrebbe idealmente coesa. Percepiti come pericolosi o, nel migliore dei casi, solamente ridicoli, i personaggi in questione sono in genere allontanati, convertiti o obbligati a rientrare nella normalità sociale e vestimentaria. Ne *Les*

Peuples et les rois ou le Tribunal de la raison di Cizos-Duplessis (messo in scena il 10 aprile 1794), il costume indica traditori e moderati tanto quanto l'onomastica: per gli spettatori, l'«habit écarlat galonné en or» e la «veste de drap d'or» di Fauxpatri (1794: 4) risultano immediatamente significanti, così come il look più spartano ma tutto sommato 'moderato' («habit noir, cheveux longs», *Ibidem*) di Duclairon, parlamentare solo parzialmente convertito ai valori libertari di cui non veste i simboli né i colori. Ne *Les Émigrés aux terres australes, ou le Dernier Chapitre d'une grande révolution* di Gamas (la prima risale al 24 novembre 1794) emigrati litigiosi, cospiratori e parassitari dai nomi rivelatori – Prince de Fierabras, Baron de la Truandière, Dom Gourmet, la marchesa di Vertpré, senza considerare il presidente de Balourdet e signora, l'abate Doucet o il finanziere Sangsue – esprimono un pericoloso attaccamento all'Ancien Régime e ai suoi simboli ostentando *cordons* e onorificenze e «en singeant les airs de la Cour» (Gamas 1794: 9). Smascherati e ridicolizzati – le didascalie indicano che gli uomini indossano «les costumes les plus bizarres» e che le donne sono «parées [...] grotesquement» (4, 6, 9) –, gli aristocratici sono infine costretti da Francœur, Florval e Mathurin, veri patrioti dotati di berretti frigi e di picche (24, 25), a mettersi al lavoro, collaborando attivamente alla sussistenza di una comunità basata sui principi libertari francesi.

Se nel teatro dell'epoca l'abbigliamento risulta spesso sovrasemantizzato, a livello di semiotica del costume *pièces* come *Le Jugement dernier des rois* di S. Maréchal e *La Folie de Georges, ou l'Ouverture du parlement d'Angleterre* di Lebrun-Tossa appaiono particolarmente interessanti. Protagonisti non sono più personaggi la cui estraneità al Nuovo Mondo può essere in qualche modo aggirata, ma i sovrani contemporanei. Il loro corpo simbolico costituisce l'essenza stessa di un Ancien Régime che l'esecuzione di Luigi XVI nel gennaio del 1793 sancisce come ufficialmente terminato. Benché non evochino direttamente il re francese, già ghigliottinato all'epoca della creazione (rispettivamente il 17 ottobre 1793 e il 23 gennaio 1794), le due opere traspongono il sentimento antimonarchico del periodo riprendendo l'attualità socio-politica del processo, della dissacrazione e dell'annientamento dei sovrani. In entrambi i casi, l'uso satirico di costumi e accessori risulta fondamentale per mettere «au service d'un projet parodique ou burlesque des motifs littéraires inspirés du Carnaval traditionnel et de ses rites» (Frantz 2000: 296). Già presente nell'opera di Gamas, la ripresa di motivi carnevaleschi – quali il corteo bestiale o il processo dei re – funzionali all'abbassamento dei potenti e alla messa in scena di un «renversement structurel et comique au profit des personnages qui figurent le peuple» (*Ibidem*) appare qui ancora più insistita. La drammatizzazione di teste coronate coeve costituisce già di per sé un elemento provocatorio e trasgressivo rispetto ai codici teatrali precedenti (Didier 1992: 135)². Ancora inedito sui palcosceni-

2 Un discorso a parte merita la rappresentazione parodica del Papa, già vittima di denigrazione

ci, lo svilimento della figura di un re vivente rappresenta invece un motivo ampiamente trattato da un'abbondante produzione satirica iconografica e pamphletaria (cf., tra gli altri, Hunt 1992: 16-52). La degenerazione del rapporto esistente tra un sovrano dal comportamento per lo meno ambiguo e la Nazione, l'inizio di una fase più radicale della Rivoluzione, il profilarsi delle coalizioni e delle guerre europee, la proclamazione della Repubblica spiegano non solo l'accresciuta virulenza della propaganda giacobina, ma anche il fiorire di numerose caricature in cui la deformazione del corpo fisico di Luigi XVI mina la sacralità del suo corpo simbolico ben prima che questa venga messa in discussione sui banchi della Convenzione:

dans une caricature, le corps réel porte grotesquement les symboles royaux, il n'y a plus fusion mais *distance*, établie sur le mode de l'ironie, de la satire voire de l'insulte par la juxtaposition du corps physique rabaissé (obscène, ventru, bestial) et des instruments symboliques de la fiction royale (ruban, croix de Saint-Esprit, poses maniérées...) [...]. À travers cette défaite physique, son corps devient coupable dans les dessins et les pamphlets avant d'être coupé par la lame de la guillotine. (De Baecque 1992: 76, 80, corsivo nel testo)

È esattamente questa giustapposizione tra il corpo fisico degradato e gli attributi della sovranità che costituisce il *Leitmotiv* delle *pièces* evocate: in entrambe, l'uso satirico di costumi e accessori è funzionale a una denigrazione necessaria per far visivamente emergere il contrasto tra i simboli di un sistema fallimentare e indegno e quelli del Nuovo Mondo rivoluzionario.

Nell'opera di Lebrun-Tossa, il comportamento insano di re Giorgio offre già notevoli spunti al riguardo: a più riprese, è il re stesso a dissacrare gli attributi simbolici dell'istituzione che rappresenta, gettando a terra il mantello o usando lo scettro per colpire i consiglieri che tentano di farlo rinsavire (Lebrun-Tossa 1794: 27-28). Solo l'avvento di una rivoluzione filo-giacobina può salvare il paese dall'esercizio di un potere farsesco e dannoso. Destituiti ad opera del liberale Grey – che nella lista dei personaggi risulta significativamente pettinato «à la jacobine» e abbigliato con un «habit rouge» (4) –, Lords e sovrano sono costretti a sfilare in corteo davanti a una folla di cittadini armati di picche e a seguire Grey, Fox e Sheridan in berretto frigio verso la prigione e il manicomio. *Look* giacobino, berretti frigi e picche dei vincitori si contrappongono visivamente ai vecchi attributi della sovranità, presentati solo per essere denigrati. Offerti allo scherno e al giudizio pubblico nel corso di una processione grottesca che li riduce allo stato di bestie, i nemici del popolo diventano i protagonisti di una messa in scena caricaturale il cui scopo ultimo è quello di degradare le vestigia lussuose di un potere svilito e

e dissacrazione in numerose *pièces* del periodo della decristianizzazione (cf. Bérard 2009).

svanito per la gioia di spettatori che applaudono l'inversione dei valori loro offerta³. Se la ripresa del motivo carnevalesco dell'«âne mitré» (Frantz 2000: 297) permette la rappresentazione della messa a nudo letterale e figurata del monarca, il motivo del corteo bestiale concretizza il contrasto derivante dalla degradazione di un corpo fisico che ancora ostenta gli attributi simbolici del potere – le didascalie indicano che Burke e Calonne indossano numerose onorificenze e appaiono «richement mis», e che i Lords sono abbigliati con «manteau rouge herminé, chapeau à plumes, rubans bleus, ordre de la Jarretière etc.» (Lebrun-Tossa 1794: 4, 23) –:

CALONNE. *Il conduit par le cou un âne couvert du manteau royal, portant le sceptre et la couronne entre les deux oreilles; lui, il porte un écriteau devant et derrière, avec ces inscriptions: Faux monnayeur, voleur public. La cage dans laquelle est le roi, dans un char, suit l'âne. BURKE, GREENVILLE, CHESFIELD, LANDOUN, tirent le char. D'autres lords enchaînés le suivent.* (44)

Così come nella «folie» di Lebrun-Tossa, anche nella «prophétie» di Maréchal rappresentata al Théâtre de la République «le costume de théâtre se trouve surinvesti du point de vue sémantique» (Frantz 2000: 297), concorrendo in modo fondamentale al successo dell'opera⁴. Un sanculotto sbarcato su un'isola semi-deserta incontra un «Vieillard» ingiustamente esiliato anni prima e lo informa degli stravolgimenti apportati dalla Rivoluzione nell'Europa intera. L'esempio francese ha provocato una sorta di contagio libertario, il sollevamento di tutti i popoli e la conseguente condanna dei monarchi, deportati sull'isola. Appaiono quindi Caterina II di Russia, il Papa, il re di Spagna, l'imperatore austriaco, i re di Prussia, Inghilterra e Napoli e il «roi des marmottes» (il sovrano di Sardegna), lussuosamente vestiti e addobbati con corone, scettri, mantelli e onorificenze ma incatenati al collo e tirati da un sanculotto di ciascun paese. Questo corteo bestiale⁵ costituisce solo la prima

3 La *pièce* gode di 14 rappresentazioni (Tissier 2002: 138) e di un buon successo, testimoniato da un articolo della «Feuille du Salut public» del 4 febbraio 1794: «*La Folie de Georges* [...] a été jouée quartidi dernier avec le plus grand succès. C'est une folie qui fera courir tout Paris au Théâtre de la Cité-Variétés. Cette pièce n'est en général qu'une caricature grotesque [...] mais à laquelle les circonstances donnent un prix infini. [...] aussitôt paraissent les défenseurs de la liberté avec le bonnet rouge. Ils précèdent une cérémonie bizarre qui a beaucoup fait rire. Georges est conduit à l'hôpital des fous, enfermé dans une cage de fer portée sur un tombereau que traînent les lords d'Angleterre avec leurs pompeux habits. Devant le monarque marche un âne couvert des ornements royaux: c'est Calonne qui le tient par la bride».

4 Rappresentato 24 volte a Parigi (Tissier 2002: 75), lo spettacolo viene ripreso in provincia e provoca lo svolgersi di simili sfilate e cortei in tutta la Francia (Dommanget 1950: 264). Sorta di catechismo rivoluzionario che «reflète le mieux les aspirations républicaines des sanculottes», il testo viene inoltre segnalato da autorità e società popolari come utile e didattico e distribuito alle truppe (258).

5 L'inversione carnevalesca e l'assimilazione del corteo a una parata da fiera costituisce

tappa di una degradazione dei corpi e degli attributi regali, la cui dissacrazione – consustanziale ad un’inversione carnevalesca (Frantz 2000: 295-300; Didier 1992: 133) – non fa che anticipare la distruzione fisica degli stessi e, conseguentemente, l’eliminazione del corpo fisico cui il simbolo finalmente rimanda: nel corso di una lotta all’ultimo scettro degna delle peggiori farse, i re distruggono scettri, corone e mantelli⁶ prima di essere a loro volta annientati dall’eruzione del vulcano dell’isola⁷.

Se l’utilizzo parodico degli accessori risulta indispensabile alla «circulation d’une gaieté carnavalesque de la scène à la salle, [à] une participation commune à des Saturnales de la Révolution» (Didier 1992: 137), anche i costumi rappresentano un elemento satirico fondamentale. Come si evince dalle descrizioni dettagliate fornite dal drammaturgo stesso nelle pagine riguardanti i «costumes des personnages» (Maréchal 1794: VII-IX) e dalle note contenute nel registro del costumista del Théâtre de la République⁸, l’accumulazione grottesca di decorazioni e corone e lo sfoggio esagerato di ricami, accessori, pizzi, paillettes, pietre preziose ed ermellini sottende un evidente intento parodico (cf. Razgonnikoff 2007: 222) ul-

uno degli elementi maggiormente rilevati dai giornali: «Il est impossible de voir une plaisanterie plus gaie, & en meme tems plus morale. [...] chaque tyran est amené par un sans-culotte de sa nation, & montré à-peu-près comme on fait voir, à la foire, les animaux vivants d’une ménagerie. [...] l’ouvrage a été reçu au milieu des éclats de rire & des applaudissements les plus redoublés [...]. Tout assure un long succès à cet ouvrage, fait pour arriver au public & pour alimenter l’esprit républicain & la haine des rois» («Affiches, Annonces et avis divers», 19/10/1793); «Tous les monarques d’Europe y figurent [...] sur la scène; mais pour ainsi dire muselés, comme les ours que les montagnards de la Savoie faisaient jadis danser dans nos carrefours pour amuser la multitude» («Révolutions de Paris», 28/10/1793); «Cette pièce a été accueillie du public avec le plus grand succès; & les rois pourront juger par-là de la manière dont l’opinion publique se forme en France contre leur espèce [...] cette caricature est mise en action avec tous l’esprit & le sel des provinciales, & tout l’acrimonieux pitoresque de la satire menippée ou du catholicon d’Espagne. [...] l’empereur paroît le premier affublé de ses grands habits de cérémonie, enchainé & trainé par un sansculotte de la Germanie [...] le roi d’Espagne avec un superbe nez de parade. Notre S. père le pape avec ses habits sacerdotaux, sa triple couronne & sa thiare ferme la marche en faisant des grimaces à dérider le plus rude & le plus austère des dévots de l’Ancien Régime. [...] une idée du ridicule & du comique profusionne dans cette pièce» («Abréviateur Universel», 31/10/1793).

6 Nel corso di un litigio, Caterina II e il Papa combattono, «l’une avec son sceptre et l’autre avec sa croix; un coup de sceptre casse la croix; le Pape jette sa tiare à la tête de Catherine et lui renverse sa couronne. Ils se battent avec leurs chaînes» (Maréchal 1794: 31). Poco dopo, tutti i sovrani affamati litigano per accaparrarsi i biscotti raffermi gettati dai sanculotti spettatori: «Les rois se battent; la terre est jonchée de débris de chaînes, de sceptres, de couronnes; les manteaux sont en haillons» (33).

7 «L’explosion se fait; le feu assiège les rois de toutes parts; ils tombent, consommés dans les entrailles de la terre entr’ouverte» (36). Per un approfondimento sulla dimensione simbolica del vulcano cf. Abramovici (2005: 91-100).

8 *Registre des costumes et accessoires de la comédie française Théâtre de la République 1789-1797. Programme de toutes les pièces qui se joue [sic] sur le theatre français de la rue de richelieu ci-devant variétés, avec le désignement de chaque habit et ustensile nécessaire aux dites pièces, et le nom de MM les acteurs et actrices portés en marge*, consultabile presso la Bibliothèque-Musée de la Comédie Française sotto la collocazione R15 2 e segnalato da Razgonnikoff (2007: 220).

teriormente amplificato dall'accostamento di elementi carnevaleschi (cf. Didier 1992: 133). Già seppelliti sotto una cascata esagerata di pizzi, stoffe e onorificenze, Caterina II⁹ e i monarchi di Spagna e Inghilterra sono resi ancor più ridicoli dall'utilizzo di accessori farseschi quali, rispettivamente, «deux serviettes pour [se] faire des tétons» (*Registre...*: 91), un «grand nez postiche de drap jaune» e un «ventre postiche pour le [il re d'Inghilterra] grossir» (Maréchal 1794: VIII) precedentemente utilizzato per un ruolo di Arlecchino¹⁰ (*Registre...*: 91) su cui campeggiano un cordone e un «crachat» dell'ordine della Giarrettiera il cui motto «*Honni soit qui mal y pense*» risulta quanto mai derisorio.

Peraltro, le indicazioni fornite dal registro del costumista permettono di formulare altre considerazioni interessanti. L'intento satirico già evoca spiega la maggiore attenzione consacrata all'abbigliamento dei sovrani rispetto a quello degli altri personaggi. Se l'autore fornisce alcuni dettagli relativamente alle *mises* dei selvaggi abitanti l'isola¹¹, per nulla bisognosi di spiegazioni sembrano essere il costume di Monvel nel ruolo del «Vieillard», sorta di rivoluzionario *ante litteram*¹² e, per ovvi motivi, quelli del sanculotto francese e del popolo spettatore, ugualmente vestito «en sansculottes français» e equipaggiato con sciabole, fucili e picche (Maréchal 1794: IX). Più interessante sembrerebbe invece conoscere l'abbigliamento degli storicamente inesistenti rivoluzionari europei, incarnazione scenica dell'utopia di un universalismo rivoluzionario che realizzi l'unione di una «Europe des peuples» basata sull'opposizione comune ad una «Europe des rois» (Barny 1993: 22-23). Maréchal liquidava la questione con un'allusione sbrigativa a «Dix sansculottes portant le costume du pays de chacun des Rois qu'ils amènent enchaînés par le col» (Maréchal 1794: X), mentre il registro del costumista ci fornisce qualche elemento supplementare relativamente alla

9 A titolo esemplificativo, riportiamo la descrizione dell'abbigliamento di Michot, particolarmente applaudito nel ruolo della «catau» Caterina II: «Jupe de taffetas bleue, de la C[itoyenne] Candeille dans *Emenechme*, garnie de dentelle d'or, corset à manches bouffantes de moire d'or un soleil brodé à paillettes posé sur le côté gauche. Tour de gorge à deux rangs de linon et manchettes bâties au dit corset, mante d'Eurbelise de satin ponceau doublé de taffetas blanc erminé de chenille noir et broderie de point de pagne en or, bouffant de treille, écharpe de vieux satin blanc à frange d'or, couronne de paillon d'or garnie de tresses d'argent et pierrieres, calotte de taffetas bleue, sceptre de bois doré et les souliers de *Figaro*» (*Registre...*: 91).

10 J. Proust (1974: 377) sottolineava già la satira del repertorio teatrale stesso implicita nella ripresa parodica di costumi serviti per rappresentazioni precedenti: «Le théâtre traditionnel lui-même était subtilement remis en question par la manière dont les acteurs réutilisaient de manière parodique les costumes de l'ancien ou du nouveau répertoire, tout en suivant à peu près les indications, d'ailleurs fort précises, de l'auteur». Come ricorda P. Frantz, il processo di sovversione parodica in atto nella *pièce* riguarda quindi anche il teatro tradizionale, in una sorta di gioco di *mise en abyme* teatrale che va oltre il piacere della «mascarade» (cf. Frantz 2000: 297).

11 Gli attori indossano corsetti e pantaloni marroni o tigrati dal sapore vagamente esotico, calzano sandali aperti in pelle, indossano «perruque et barbe grise» e sono tradizionalmente attrezzati con farette e frecce (Maréchal 1794: VIII).

12 A questo riguardo, nemmeno il costumista risulta di grande aiuto, limitandosi a etichettare il ruolo come quello di un «sauvage» e a segnalare che Monvel «se fournit» (*Registre...*: 92).

realizzazione vestimentaria di quest'utopia storico-politica. Da un punto di vista teatrale, la diversificazione dei costumi secondo le aree geografiche attesta l'interesse del drammaturgo¹³ e, più in generale, della *troupe* del Théâtre de la République nei confronti di una ricerca di riconoscibilità che aveva già da tempo indotto una vera e propria «révolution du costume» (Razgonnikoff-Daniels 2007: 110)¹⁴. Da un punto di vista dell'utilizzo simbolico-ideologico, nonostante la mancanza di indicazioni relative agli attori che «se fournissent» *in toto* o parzialmente – Dugrand e Bourdet, rispettivamente sanculotti spagnolo e polacco –, il documento segnala l'adesione sostanziale dei patrioti ad un codice di abbigliamento dalla valenza politica fortemente connotata. Malgrado l'inserimento di elementi di una vagheggiata e generica 'couleur locale', il registro attesta l'utilizzo da parte dei rivoluzionari europei degli accessori libertari francesi o di elementi che comunque li ricordano: viene menzionata la presenza di un berretto frigio o di copricapo prevalentemente rossi, di berretti talvolta adornati con coccarde, di cinture blu o rosse che contrastano con quelle spesso bianche o con frange dorate e argentate indossate dai monarchi, di sciabole e foderi. Per quanto riguarda gli abiti veri e propri, i patrioti, contrariamente ai sovrani, indossano quasi tutti non *culottes* ma più o meno significanti pantaloni¹⁵, *gilets* scarlatti o rigati, giacche in materiali poveri e dai colori spesso politicamente connotati – prevalgono soprattutto il blu e il rosso, i colori simbolo della Rivoluzione.

Nel teatro del periodo, l'esigenza rappresentativa di un'esemplificazione verbale e scenica della *doxa* rivoluzionaria prima e di quella giacobina poi induce spesso autori e *troupes* ad un «traitement symbolique des éléments scéniques» (Le Borgne 2010: 184) che si concretizza in una reiterata messa in scena dei simboli della Rivoluzione. L'uso di coccarde, sciabole, berretti frigi o uniformi da sanculotto contribuisce quindi ad esplicitare il rapporto privilegiato che i teatri intrattengono con un'attualità passibile di interessare un nuovo pubblico. Inoltre, esso consente anche di mostrare un'adesione ideologica o, in alternativa, di inscenare una sorta di lotta tra bene e male che oppone visivamente simboli e attributi del potere della neonata Nazione

¹³ Maréchal è anche l'autore di un *Costumes de tous les peuples*, opera in tre tomi uscita nel 1791.

¹⁴ Si tratta di una «rivoluzione» pienamente riconosciuta e apprezzata dalla stampa coeva, come appare da un resoconto delle «Affiches, annonces et avis divers» del 7 aprile 1792: «Ce théâtre se distingue particulièrement par la fraîcheur des décorations, la vérité des costumes, et le soin que l'on met à tous les accessoires d'un ouvrage. En cela, nous le disons avec franchise, il doit servir de modèle à tous les autres théâtres de l'Europe» (cit. in Razgonnikoff-Daniels 2007: 110).

¹⁵ Se il sanculotto napoletano veste degli innocenti «pantalons de siamois rayés rose et blanc», Baptiste utilizza un «pantalon polonnais de bas de castor bleu», e Perlet un «pantalon de serge écarlate de canonnier de Dumouriez [L'Entrée de Dumouriez à Bruxelles, una pièce di Olympe de Gouges del gennaio 1793]» (*Registre...*: 92), che rinvia immediatamente a una dimensione patriottica e militare.

a quelli di un Ancien Régime percepito come decrepito e superato. Nel caso di *pièces* molto legate all'attualità, costumi e accessori costituiscono quindi l'oggetto di una (ri)semantizzazione importante e finalizzata alla dimostrazione concreta di un avvenuto rivolgimento che l'utopia rivoluzionaria presenta come duraturo nel tempo, ben ancorato nel presente, e talvolta pure proiettato nel futuro. L'esigenza di rappresentare scenicamente la sostituzione di un sistema di valori anacronistico e deleterio giustifica il fatto che durante il Terrore, quando le sale si fanno espressione di un orientamento politico ben preciso, a teatro (ma non esclusivamente) l'abito non solo faccia il monaco ma, ancor più volentieri, lo disfi.

RIFERIMENTI BIBLIOGRAFICI

TESTI PRIMARI

- Chastenet-Puysegur A., 1794, *L'Intérieur d'un ménage républicain*, Paris, Dufay-Lepetit.
- Cizos-Duplessis F., 1794, *Les Peuples et les rois ou le Tribunal de la raison*, Paris, Barba.
- Fabre d'Eglantine Ph., 1791, *Le Convalescent de qualité ou l'Aristocrate*, Paris, Veuve Duchesne.
- Gamas, 1794, *Les Émigrés aux terres australes, ou le Dernier Chapitre d'une grande révolution*, Paris, Toubon.
- Lebrun-Tossa J.-A., 1794, *La Folie de Georges ou l'Ouverture du Parlement d'Angleterre*, Paris, Barba.
- Maréchal S., 1794, *Le Jugement dernier des rois*, Paris, Patris.

TESTI SECONDARI

- Abramovici J.-C., 2005, «*La montagne étincelait de joie et de rage*». *Volcans, peuples et Révolution*, in D. Bertrand (ed.), *Nature et politique: logique des métaphores telluriques*, Clermont-Ferrand, PUBP: 91-100.
- Barny R., 1993, *Le concept d'Europe des Lumières à la Révolution*, in M. Gilli (ed.), *Expansions, ruptures et continuités de l'idée européenne*, t. 1, Paris, Les Belles Lettres: 17-37.
- Bérard S., 2009, *Le Théâtre révolutionnaire de 1789-1794. La Déchristianisation sur les planches*, Nanterres, Presses Universitaires de Paris-Ouest.
- De Baecque A., 1992, *La défaite du corps du roi. La satire et l'image de Louis XVI pendant la Révolution*, in F. Demichel (ed.), *Saint-Denis ou le Jugement dernier des rois*, Saint-Denis, Éditions de l'Espace Européen: 75-80.
- Didier B., 1988, *La Littérature de la Révolution française*, Paris, PUF.
- , 1992, *Sylvain Maréchal et le «Jugement dernier des rois»*, in F. Demichel (ed.), *Saint-Denis ou le Jugement dernier des rois*, Saint-Denis, Éditions de l'Espace Européen: 129-138.

- Dommanget M., 1950, *Sylvain Maréchal l'égalitaire, l'homme sans Dieu'. Sa vie, son œuvre (1750-1803)*, Paris, Spartacus.
- Frantz P., 2000, *Rire et théâtre carnavalesque pendant la Révolution*, «Dix-Huitième Siècle» 32: 291-306.
- , 2013, *Entre journal et épopée: le théâtre d'actualité de la Révolution*, «Studi Francesi» 169: 18-26.
- Harris J., 1980, *The red Cap of Liberty. A Study of Dress worn by French Revolutionary Partisans 1789-1794*, «Eighteenth-Century Studies» 14: 283-312.
- Hunt L., 1992, *The Family Romance of the French Revolution*, Berkeley, University of California Press.
- Le Borgne F., 2010, *La Mise en scène des symboles de la Révolution. Décors domestiques, accessoires, costumes*, in Ph. Bourdin-F. Le Borgne (eds.), *Costumes, décors et accessoires dans le théâtre de la Révolution et de l'Empire*, Clermont-Ferrand, PUBP: 183-197.
- Proust J., 1974, «*Le Jugement dernier des rois*», in Aa.Vv., *Approches des Lumières: mélanges offerts à Jean Fabre*, Paris, Klincksieck: 371-379.
- Razgonnikoff J.-Daniels B., 2007, *Patriotes en scène. Le Théâtre de la République: un épisode méconnu de l'histoire de la Comédie Française*, Versailles, Artlys.
- Razgonnikoff J., 2007, *Le Registre du costumier au théâtre de la République (1790-1799) ou comment habiller une nombreuse figuration*, in A. Verdier-O. Goetz-D. Doumergue (eds.), *Arts et usages du costume de scène*, Vignon, Lampsaque: 215-225.
- Tissier A., 2002, *Les Spectacles à Paris pendant la Révolution: répertoire analytique, chronologique et bibliographique*, Genève, Droz.
- Vilar J., 1955, *De la Tradition théâtrale*, Paris, L'Arche.

GIORNALI E DOCUMENTI

- «Abréviateur Universel», 31/10/1793.
- «Affiches, Annonces et Avis divers», 07/04/1792; 19/10/1793.
- «Feuille du salut public», 04/02/1794.
- «Révolutions de Paris», 28/10/1793.
- Registre des costumes et accessoires de la comédie française Théâtre de la République 1789-1797. Programme de toutes les pièces qui se joue [sic] sur le theatre français de la rue de richelieu ci-devant variétés, avec le désignement de chaque habit et ustensile nécessaire aux dites pièces, et le nom de MM les acteurs et actrices portés en marge.*

LE COSTUME DE SCÈNE
POUR LA DÉFINITION DU PERSONNAGE TRAGIQUE.
LA 'RÉFORME' DU DIX-HUITIÈME SIÈCLE

Fabio Perilli

UNIVERSITÀ DEGLI STUDI DI NAPOLI «L'ORIENTALE»

*Par un mensonge heureux voulez-vous nous ravir?
Au sévère costume il faut vous asservir.
Sans lui, d'illusion la scène dépourvue
Nous laisse des regrets et blesse notre vue.*

Claude-Joseph Dorat, *La Déclamation théâtrale*¹

Moyen de métamorphose, seconde peau du comédien, le costume est un des signes visibles du théâtre, une des premières conditions de la mise en scène, une composante du discours dramatique. Élément de synthèse entre le réel et la fiction, entre l'illusion et le concret, le costume de scène témoigne du rapport intime entre le corps physique du comédien et le corps symbolique du personnage. C'est la raison pour laquelle les acteurs ont l'habitude de dire qu'il faut 'habiter son costume', à savoir coïncider avec lui, le ressentir comme l'expression authentique de la personnalité dramatique, le masque visible de l'image scénique de l'acteur qui doit «se fondre intégralement avec lui au point que l'on ne puisse l'en arracher» (Taïrov 1974: 103). En effet, déjà à partir du XVIII^e siècle l'expression 'établir le costume' signifiait bien davantage que choisir simplement un costume de scène. Elle signifiait définir le rôle, cerner le personnage, ne plus considérer le costume comme un déguisement, mais comme un instrument de caractérisation, d'identification du rôle, un signe permettant de définir le personnage, de l'inscrire dans une réalité propre au spectacle. Ainsi que le rappelle Roland Barthes, «le costume n'a pas pour charge de séduire l'œil, mais de le convaincre» (Barthes

1 Cf. Dorat (1767: 75-76).

1964: 56). C'est au pouvoir d'imagination du spectateur de transformer le satin en soie et les mensonges en illusions.

Pourtant, le costume de théâtre n'a pas toujours eu ce statut. En effet, les vêtements de scène sont une création relativement récente: jusqu'au XVII^e siècle, il est question d'habit de comédie² pour les costumes plus riches et de 'hardes' pour l'habillement plus pauvre. Si les premiers faisaient partie de la garde-robe d'un acteur, les seconds venaient d'une friperie, une boutique, parfois de grandes dimensions, qui louait aux acteurs les vêtements nécessaires pour jouer leurs pièces et qui, très souvent, étaient en mauvaises conditions et d'une grande malpropreté². Les comédiens qui avaient plus de chance se servaient, par contre, d'une garde-robe personnelle composée traditionnellement de deux habits complets, l'un pour la tragédie, l'autre pour la comédie.

Cette charge pesait sur les finances des acteurs eux-mêmes, obligés de chercher tous les stratagèmes possibles pour entretenir et raccommo-der leurs tenues de scène. Ceux qui, toutefois, jouissaient d'un certain prestige et d'une plus grande notoriété pouvaient faire confiance au mécénat de protecteurs généreux, disponibles à offrir, fréquemment, des habits riches et somptueux aux interprètes qu'ils préféraient. C'est ainsi qu'une servante pouvait être mieux habillée que sa maîtresse ou qu'un valet étalait des accessoires plus précieux que ceux portés par un prince. Il va de soi que c'étaient les femmes, surtout les plus jeunes et les plus belles, à vanter des garde-robes luxueuses, obtenues grâce aux libéralités princières et royales et à la disponibilité sentimentale que ces actrices démontraient à l'égard de leurs protecteurs amoureux. Les séries de gouaches de Fesch et Whirsker³, qui témoignent de la mise en scène du théâtre français du XVIII^e siècle et qui diffusent en France et ailleurs la connaissance des costumes et des gestes scéniques de l'époque des Lumières, montrent encore à cette époque la disproportion entre le rôle d'un personnage et son habillement, un écart très souvent révélateur de l'unique volonté des comédiens d'afficher, par leurs vêtements, les ressources et la position dont ils jouissent.

Les exemples plus ou moins attestés de munificence de riches seigneurs à l'égard de comédiens protégés ne manquent pas dans les annales de l'histoire dramatique: on relate a posteriori dans le *Mercur de France* la générosité du

2 Agnès Pierron nous rappelle que le fripier le plus connu au début du XVII^e siècle est un tel Lempereur et qu'un certain Bourgeois se présentait comme «loueur d'habits pour les tragédies» (2002: s.v. *fripier*).

3 Jean-Louis Fesch (Bâle, vers 1738 – Paris, 1778) et son associé Whirsker sont connus de nos jours pour les nombreuses miniatures et les gouaches de personnages qui ont fait la fortune de l'Académie Royale de Musique, de la Comédie-Française ou de la Comédie-Italienne. Ils furent particulièrement célébrés dans le milieu théâtral français et étranger pour leur talent extraordinaire dans l'observation des mouvements, des expressions et des costumes et aussi pour leur technique de la gouache sur vélin. Si quelques données peuvent permettre de retracer la biographie de Jean-Louis Fesch, malheureusement aucun document n'a pu, à présent, éclairer la figure de Whirsker, encore plongée dans le mystère qui enveloppe jusqu'à son prénom. Cf. Huthwohl (2011); Aliverti (2011).

cardinal Richelieu qui, à l'occasion de la représentation du *Menteur* (1643) de Pierre Corneille, offre à Bellerose un habit de cour luxueux que l'acteur utilise pour le personnage de Dorante⁴, ou la prodigalité du roi Louis XIV qui, lors de la mise en scène du *Sicilien* de Molière, fait cadeau de deux mantes superbes à Mesdemoiselles de Brie et Molière afin qu'elles s'en servent pour leurs rôles d'Isidore et de Zaïde⁵.

Les acteurs eux-mêmes, d'ailleurs, ne reculent pas devant la nécessité d'un nouveau et riche costume et il peut arriver qu'ils sollicitent directement l'intervention d'un mécène. Raymond Poisson⁶, chargé d'interpréter le rôle du marquis dans *La Mère coquette ou Les Amants brouillés* de Philippe Quinault (1665), n'hésitera pas à demander à un aristocrate un costume luxueux, le plus qu'adéquat possible à la richesse d'un noble:

Les Amants brouillés, de Quinault,
vont dans peu de jours faire rage;
j'y joue un marquis, et je gage
d'y faire rire comme il faut;
C'est un marquis de conséquence,
obligé de faire dépense
pour soutenir sa qualité;
Mais, s'il manque un peu d'industrie,
il faudra de nécessité,
que j'aïlle malgré sa fierté,
l'habiller à la friperie.
Vous, des ducs le plus magnifique,
et le plus généreux aussi,
je voudrais bien pouvoir ici
faire votre panégyrique:
[...]
Ma foi! je ne sais comment faire
Pour vous demander un habit.
(Parfaict 1745-1749: 376-377)

4 Cf. *Lettre sur la vie et les ouvrages de Molière*, «Mercure de France» (mai 1740: 848). En réalité, cette information est controversée, car si l'on croit Corneille, lorsqu'il révèle que sa pièce a été créée au Théâtre du Marais, il est difficile de concilier l'interprétation de Dorante par Bellerose, à cette époque chef de la troupe de l'Hôtel de Bourgogne.

5 Les deux mantes devaient être d'un tel faste qu'à la suite de la création du *Sicilien* à Paris, au Théâtre du Palais-Royal, le 10 juin 1667, Charles Robinet dans sa lettre en vers à Madame, de quelques jours plus tard (19 juin 1667), remarque que «on y voit deux esclaves qui peuvent donner des entraves. Deux Grecques, qui Grecques en tout peuvent pousser cent cœurs à bout, comme étant tout à fait charmantes, et dont enfin les riches mantes, valent bien de l'argent, ma foi: ce sont aussi présents du Roi». Cf. Robinet de Saint-Jean (1667).

6 Raymond Poisson (Paris, vers 1630 – Paris, 1690) était un acteur de la troupe de l'Hôtel de Bourgogne. Doté d'un jeu naturel, il a contribué au succès du personnage de Crispin, d'origine espagnole, qu'il a su renouveler et caractériser par des traits originaux.

La réforme du costume, si on peut l'appeler de la sorte, produira ses premiers éclats au milieu du XVIII^e siècle lorsque Mlle Clairon⁷ d'abord, et Mme Favart⁸ ensuite, commenceront à vouloir porter des costumes différents de ceux établis par la tradition scénique. La belle, la divine Melpomène, comme Voltaire aimait appeler la Clairon, a été en effet la première à introduire sur la scène officielle de la Comédie-Française des changements dans les costumes de théâtre, à inaugurer des variations tellement révolutionnaires qu'il ne sera plus possible de faire marche arrière. Critique à l'égard des habitudes des acteurs dans le choix de leurs vêtements, elle revendique une véritable identité entre le personnage, sa déclamation et son aspect extérieur. Assez d'Oreste, de César ou d'Horace habillés en habits brodés d'or, aux grands chapeaux ornés de plumes, burlesquement travestis en courtisans ainsi que de Phèdre, d'Esther ou d'Iphigénie toujours en panier, les bras gantés et aux perruques endiamantées sur la tête⁹, le temps est venu pour des habits moins dissonants, plus respectueux de la nationalité, de la classe sociale ou de l'époque du personnage. La Clairon, en fait, ne faisait que répondre à une exigence d'un réalisme plus fort et d'une plus grande attention pour le détail historique que plusieurs critiques ou auteurs dramatiques, comme Diderot ou Voltaire, réclamaient avec de plus en plus de vigueur¹⁰. Il fallait se libérer

7 Claire-Josèphe Lérés (Condé-sur-l'Escaut 1723 – Paris 1803), dite Mademoiselle Clairon ou la Clairon, feint une origine bourgeoise et se fait appeler Claire-Hyppolite Lérés de la Tude. Clairon était son pseudonyme, inspiré très probablement du sobriquet de sa mère. Après son début à la Comédie-Italienne en 1736 et son expérience de quatre ans au théâtre de Rouen, elle paraît sur les scènes de la Comédie-Française en 1743 dans le rôle de *Phèdre* de Jean Racine. Son succès est si retentissant qu'elle est reçue sociétaire le mois suivant. Rivale impitoyable de Mlle Dusmenil, elle connaît une carrière glorieuse jusqu'à 1770, lorsqu'elle décide de quitter le théâtre.

8 Marie Justine Benoîte Duronceray (Avignon 1727 – Paris 1772), Madame Favart par son mariage avec le célèbre dramaturge Charles-Simon Favart, était la vedette de l'Opéra-Comique lorsqu'elle décida, en septembre 1753, de paraître sur la scène des *Amours de Bastien et Bastienne*, parodie pastorale du *Devin du village* de Rousseau, dans le rôle de Bastienne, sans perruque, en simples sabots et en robe de laine, sans les soies et les broderies en or caractérisant jusqu'alors les costumes de pastorale.

9 Cf. Carlson (1998; 1987). Sur les costumes de théâtre cf. aussi Jullien (1880); Verdier-Goetz (2007); Sanjuan (2011).

10 Il faut citer, parmi ceux qui invoquaient à haute voix ces innovations, Philippe Bridard de la Garde (1710 – 1767), auteur, en 1754, d'un *Alceste* révolutionnaire dans sa mise en scène, et responsable de la rubrique des spectacles du «Mercur de France» de 1758 à 1767, année de sa mort. C'est à juste titre alors que M. Mallet déclare, dans une lettre publiée dans l'édition de mai 1763 du même journal, l'importance de la campagne menée par de la Garde au profit d'une réforme du costume: «Aucun de ceux qui fréquentent le théâtre et qui s'intéressent à ses progrès, n'ignore que c'est à vous que l'on doit cette observance du costume, que l'on y voit régner depuis quelques années, et la suppression de quantité d'usages ineptes qui le défiguroient». Cf. «Mercur de France» (mai 1763; 186). Il faut citer aussi dans cette campagne en faveur d'une réforme du costume «Le Journal des théâtres»(1777-1779) qui dénonce à plusieurs reprises l'emploi incorrect des vêtements de scène: «On ne saurait trop recommander à nos Actrices, de se défier de paraître jolies; il leur fait commettre contre le costume une infinité de fautes, légères à la vérité, mais qui ne laissent pas de nuire à beaucoup à l'illusion théâtrale». Cf. «Journal des théâtres ou le Nouveau Spectateur, servant de répertoire universel des spectacles» (II.9, 1 août 1777: 15).

de cet assemblage bizarre de vêtements anciens et modernes, de ces ornements ridicules et fastueux pour que la vérité s'ajoute à l'illusion, pour que le comédien trouve le juste ton de son rôle, pour que le spectateur ne juge plus seulement les œuvres dramatiques par les yeux de la pensée en faisant abstraction complète de la représentation théâtrale. Jean-François Marmontel, amant de Mlle Clairon et, après leur relation, un de ses amis les plus fidèles, ne manque pas de le recommander dans son article encyclopédique consacré à la décoration: «C'est au spectateur à se déplacer, non au spectacle; et c'est la réflexion que tous les acteurs devraient faire à chaque rôle qu'ils vont jouer: on ne verrait point paraître César en perruque quarrée, ni Ulysse sortir tout poudré du milieu des flots» (*Encyclopédie ou Dictionnaire...* 1754: s.v. *décoration*).

La Clairon sait interpréter fidèlement, autant que le permettent les préjugés de son époque, les principes de ce nouveau goût. Elle paraîtra dans le rôle d'Électre de Crébillon en simple vêtements d'esclave, échevelée, les chaînes aux pieds alors que le public s'attendait à voir une femme habillée luxueusement et étincelante dans la préciosité de ses accessoires. Le parterre est choqué, mais le succès est assuré. C'est toujours Marmontel à rappeler dans ses *Mémoires* la transformation de la grande tragédienne:

Elle venait jouer Roxane au petit théâtre de Versailles¹¹. J'allais la voir à sa toilette, et, pour la première fois, je la trouvai habillée en sultane, sans panier, les bras demi-nus, et dans la vérité du costume oriental. Je lui fis mon compliment. [...] Je la revis après le spectacle; je voulus lui parler du succès qu'elle venait d'avoir. «Eh! Ne voyez-vous pas, me dit-elle, qu'il me ruine? Il faut dans tous mes rôles que le costume soit observé: la vérité de la déclamation tient à celle du vêtement; toute ma riche garde-robe de théâtre est dès ce moment réformée; j'y perds pour dix mille écus d'habits; mais le sacrifice en est fait. Vous me verrez ici dans huit jours jouer Électre au naturel comme je viens de jouer Roxane». C'était l'Électre de Crébillon. (1819: 153)¹²

Mlle Clairon elle-même ne cessera pas de répéter dans ses *Réflexions sur l'art dramatique* l'importance du costume, un accessoire qui contribue à renforcer l'illusion du spectateur et à aider le comédien à comprendre et à reproduire plus facilement le ton de son rôle. Évidemment les bienséances sont toujours à respecter: la réalisation d'un habit fidèle aux modèles anciens

¹¹ Marmontel se réfère ici au personnage de Roxane dans *Bajazet* de Jean Racine.

¹² On peut ajouter au souvenir de Marmontel, celui aussi d'un autre admirateur de Mlle Clairon / Électre: «Rien de plus simple et de plus noble: une robe noire sans paniers, sans garnitures, des cheveux naissants et non frisés; un œil de poudre, pas de rouge et des chaînes, c'était admirable!» (Arnault 1829: 55).

serait «indécet et mesquin» (Clairon 1799: 54). Les draperies de l'Antiquité Classique «dessinent et découvrent trop le nu; elles ne conviennent qu'à des statues et à des tableaux» (*Ibidem*): il faut, donc que la pudeur prime sur l'exactitude, que la morale l'emporte sur le naturel. On corrige le modèle sans pour autant lui être infidèle:

La seule mode à suivre est le costume du rôle qu'on y joue. On doit surtout arranger ses vêtements d'après les personnages: l'âge, l'austérité, la douleur rejettent tout ce que permet la jeunesse, le désir de plaire et le calme de l'âme. Hermione avec des fleurs serait ridicule; la violence de son caractère et le chagrin qui la dévore, ne lui permettent ni recherches ni coquetteries dans sa toilette. (55)

Il n'est pas important de reproduire philologiquement des modèles qui seraient contraires à la décence, à la convenance ou à la pudeur; ce qui est essentiel est d'imaginer des costumes qui soient capables d'exprimer naturellement le caractère du personnage, de lui permettre d'être cohérent avec ses sentiments et ses émotions. On est encore loin du détail authentique et scrupuleux du costume de scène de l'époque moderne, mais on comprend la nécessité absolue de faire parler le personnage avec tout son corps, toute son extériorité afin qu'il soit croyable et tranchant.

Bien que cette nouvelle tendance n'ait pas été suivie par la plupart des comédiens de cette époque, qui continuent de s'inspirer de modèles classiques dans la construction d'un personnage, l'exemple de Mlle Clairon ne reste pas sans imitateurs. L'alter ego masculin de la grande tragédienne française est sans aucun doute Lekain¹³ qui, en dépit de ses mauvais traits physiques, réussit à s'affirmer comme un des plus grands acteurs du siècle des Lumières, celui qui a su donner une nouvelle envergure à la tradition du théâtre tragique. Lui, qui «faisait trouver l'accent le plus convenable à l'expression de la pensée ou du sentiment que la situation leur avait inspiré» (Arnault 1829: 20), comprend aussi l'importance d'une réforme du costume, de la nécessité de réinterpréter l'habit de scène pour qu'il ne soit plus un accessoire purement conventionnel, détaché de tout contexte et réutilisable pour n'importe quelle autre pièce, mais l'image de la période historique représentée et la manifestation visible des sentiments et des émotions du personnage. Grâce à la familiarité avec le dessin qu'il avait su développer à l'époque de sa formation d'orfèvre, Lekain trace en première personne ses

¹³ Henri-Louis Le Caïn (Paris 1729-1778), dit Lekain ou Le Kain. Grâce à l'aide de Voltaire qui reconnaît ses qualités et son talent, il reçoit en 1750 un ordre de début au Théâtre-Français où il ne sera admis qu'en 1752 à cause de la rivalité des autres comédiens. Considéré comme l'un des plus grands tragédiens du XVIII^e siècle, il apporte des traits de nouveauté dans son jeu. Louis XV dit de lui: «Cet homme m'a fait pleurer, moi qui ne pleure jamais; je le reçois». Cf. «Revue des Deux Mondes» (115.LXIII 1893: 342).

costumes conformément aux informations qu'il avait été capable de recueillir dans ses recherches. Il établit dans le costume de scène une vérité jusqu'alors inconnue, il remplace l'habit à panier des grands héros grecs et romains avec des manteaux et des tuniques, aux pompes ridicules de la tradition, des habits appropriés aux temps et aux mœurs. De même que Mlle Clairon, il favorise l'illusion sans pour cela bouleverser complètement le système. Le satin de Gênes et le velours à quatre poils ne cessent pas d'être employés selon les prescriptions des bienséances, mais ces tissus modernes deviennent la matière sensible pour la conception de formes et draperies anciennes.

Le public est choqué lorsqu'il paraît sur la scène de *Sémiramis*¹⁴, sortant du tombeau de Ninus dans le rôle d'Arzace, les bras nus et ensanglantés, les cheveux ébouriffés, au bruit du tonnerre et aux lueurs de l'aube. C'est quelque chose de déconcertant pour le goût timoré de cette époque, mais le parterre en subit le charme et il ne cesse pas de lui réserver ses ovations. Voltaire lui-même, au début plutôt sceptique à l'égard de tant d'audace¹⁵, changera bientôt d'avis pour donner son approbation aux transformations apportées par Lekain sur la scène:

Puisque vous osez enfin observer le costume, rendre l'action théâtrale et étaler sur la scène une pompe convenable, soyez sûr que votre spectacle acquerra une grande supériorité. Je suis trop vieux et trop malade pour espérer d'y contribuer; mais si j'avais encore la force de travailler, ce serait dans un goût nouveau, digne des soins que vous prenez et de vos talents. (ltr. à Lekain, 4 août 1756, Voltaire 1880: 82)

Et pourtant, malgré ses réticences, Voltaire avait déjà largement contribué au progrès des recherches et des innovations dramaturgiques de ses contemporains. Ainsi que le dit Martine de Rougemont, «Voltaire est pour le XVIII^e siècle le grand carrefour de toutes les recherches théâtrales, le grand inspirateur de toutes les initiatives» (1988: 38). À la différence de Diderot qui entend réformer, donner une forme nouvelle à la poésie dramatique, l'objectif de Voltaire est celui de permettre une évolution de la tradition théâtrale sans en changer le cadre.

Lekain devient l'acteur fétiche de Voltaire, celui que le grand intellectuel appréciera le plus. Et c'est à lui et à Mlle Clairon qu'il s'adressera pour la création de son *Orphelin de la Chine* à la Comédie-Française le 20 août 1755¹⁶. Pour les costumes et les décors de sa nouvelle pièce, Voltaire recourt

14 La tragédie de Voltaire fut créée le 29 août 1748.

15 Cf. ltr. à d'Argenteuil, 4 août 1756 (Voltaire 1880: 82).

16 Voltaire s'inspire pour son œuvre d'une pièce chinoise du XIII^e siècle, *L'orphelin de la famille Zhao* de Ji Jun Xiang. Les Français avaient connu ce texte grâce à une traduction par-

au peintre Claude-Joseph Vernet, célèbre pour ses marines et pour la variété des costumes étrangers qu'il avait peints sur les ports de Toulon et de Marseille, en lui demandant quelque chose d'insolite et de presque révolutionnaire à la fois: des habits de scène évocateurs de l'Extrême Orient. Il faudra faire attention, toutefois, afin qu'ils soient «juste assez chinois et assez français pour ne pas exciter le rire» (Lémontey 1829: 378). D'ailleurs, la mode des chinoiseries dans la production des tissus, des meubles et des quincailleries avait rendu populaire la connaissance des vêtements orientaux et il paraissait désormais impossible de montrer sur la scène des Chinois habillés en Français ou en magots. Lekain et Mlle Clairon, chargés des rôles de Gengis Khan et d'Idamé, collaboreront dans un effort commun où conjuguer leur expérience, leurs réflexions, leurs nouvelles conceptions.

L'actrice française fera de son mieux pour paraître la plus chinoise possible. Un dessin de Sébastien-Jacques Leclerc, gravé par Nicolas Dupin, nous donne la possibilité d'admirer encore de nos jours ce fameux costume. La Clairon est coiffée d'une aigrette, elle chausse des mules à talons hauts et porte une veste garnie de fourrures qui s'ouvre sur une jupe où sont brodés des dragons et des arabesques. Sous la jupe on devine l'existence d'un pantalon bouffant. Pour renforcer la crédibilité du personnage, elle ne se borne pas seulement au costume, mais elle cherche à assumer aussi des «gestes pour ainsi dire étrangers», à «mettre parfois une main ou toutes les deux sur ses hanches, et de tenir sur son front pendant des moments son poing fermé» (Collé 1807: t. 2, 116)¹⁷. Lekain / Gengis Khan, armé d'un sabre, d'un arc et de flèches, lui donne la réplique en plumes rouges, en ample chemise et pantalon et peau de lion qui pend en guise de manteau. Le critique sévère Charles Collé blâme la valeur dramaturgique de la pièce, mais il ne peut s'empêcher d'apprécier la tentative de reproduction du milieu chinois: «Les femmes étoient en habits chinois et sans paniers, sans manchettes et les bras nus» (t. 2, 117), contre la règle des bienséances qui imposait aux femmes de longs gants, alors que «les hommes, suivant leurs rôles, étoient vêtus en Tartares, ou en Chinois» et «cela étoit très bien» (*Ibidem*).

Ces costumes et les gestes qui les accompagnent, il faut l'avouer, sont vraiment très peu chinois ou tartares. Ils reflètent la naïveté et la simplicité de choix esthétiques et philologiques discutables qui cachent, toutefois, la sensibilité pour une dimension exotique de la pièce, la conscience de l'importance de la représentation de personnages moins stéréotypés ou basés sur de faux modèles et la volonté de se rapprocher d'une authenticité plus ou moins véritable de caractère.

Le public est surpris mais enthousiaste et il se rend au spectacle pour seize autres représentations de la pièce; Voltaire félicite les artistes et le

tielle (sans les parties chantées), due au père de Prémare et publiée dans le troisième volume de la description de la Chine du père jésuite Jean-Baptiste Du Halde (1735).

17 Cf. aussi pour les costumes de cette pièce Savarese (1992).

scénographe-costumier Vernet¹⁸, auteurs de cette transformation importante, au point qu'il décide d'abandonner ses droits aux comédiens qui pourront ainsi se payer leurs frais d'habillement; Diderot montre un enthousiasme réjouissant qui l'amènera quelque temps plus tard, en 1758, à prier la Clairon de continuer à se livrer à son goût et à son génie et de ne pas renoncer à montrer la nature et la vérité. Las de comédiens dépourvus de tout sens du théâtre qui se ruinent en habits fastueux contraires à la vraisemblance, Diderot reconnaît que

Une actrice courageuse vient de se défaire du panier, et personne ne l'a trouvé mauvais. Elle ira plus loin, j'en réponds. Ah! si elle osait un jour se montrer sur la scène avec toute la noblesse et toute la simplicité d'ajustement que ses rôles demandent! Disons plus, dans le désordre où doit jeter un événement aussi terrible que la mort d'un époux, la perte d'un fils, et les autres catastrophes de la scène tragique, que deviendraient autour d'une femme échevelée toutes ces poupées poudrées, frisées, pomponnées. Il faudrait bien que tôt ou tard elles se missent à l'unisson. La nature! la nature! On ne lui résiste pas. Il faut ou la chasser ou lui obéir. (1770: 315)

On comprend clairement que *L'orphelin de la Chine* ait représenté un tournant dans l'évolution du costume, dans son interprétation et dans la considération qu'il faut lui attribuer pour une mise en scène correcte. Évidemment, ces premières tentatives de transformation de la conception des habits de scène, que des pionniers comme Lekain et la Clairon cherchent à imposer dans le théâtre tragique français, n'ont pas le pouvoir de changer aussitôt un modèle cristallisé depuis des siècles, mais elles marquent une accélération du processus de reproduction fidèle des époques et des personnages. On le sait bien, il est difficile de changer rapidement une tradition fort enracinée. Il sera encore question de princesses grecques ou romaines habillées de *dolimans* (de longs manteaux de velours), de tissus chatoyants, de bijoux étincelants ou de héros tragiques aux longs habits, mais le germe d'une nouvelle sensibilité vient d'être planté.

L'héritage de Lekain et de la Clairon sera bientôt recueilli par François-Joseph Talma, le comédien destiné à devenir un mythe du théâtre français entre la fin du XVIII^e siècle et les premières années du siècle suivant. En harmonie avec le goût néoclassique qui allait s'imposer, Talma parvient à une reconstruction du costume encore plus fidèle et précise que celle qui avait été conçue par ses prédécesseurs. Grâce à l'aide et aux conseils du peintre

¹⁸ Il avait imaginé un décor qui présentait un superbe palais d'ordre corinthien, où le magot accroupi d'un mandarin, occupé à lire, était installé sur chaque colonne et chaque chapeau.

Jacques-Louis David, à l'étude de l'histoire et des monuments et à ses propres réflexions, il réussit à réformer entièrement l'esprit des costumes. Il renonce aux pompeux habits tragiques en faveur de tuniques et de toges, les perukes cèdent la place aux cheveux courts. La révolution totale date de 1790, lorsqu'il paraît dans le rôle de Proculus¹⁹, dans le *Brutus* de Voltaire, habillé en romain, drapé dans ses habits de laine, les cothurnes aux pieds et surtout les bras et les jambes nus. Le public, étonné, reste en suspens pendant quelques minutes, mais il comprend le sens esthétique de cette transformation et finit par applaudir. Talma toutefois est loin de faire l'unanimité auprès de ses partenaires. Un des acteurs de la troupe lui demande sarcastiquement s'il a mis des draps mouillés sur ses épaules, Louise Contat le regarde avec dédain et lui adresse, sans le vouloir, un éloge très flatteur, comparant sa tenue à celle d'une statue antique, Mme Vestris scandalisée à la vue des jambes nues de Talma le qualifie de cochon (cf. Talma 2006).

Malgré les critiques du milieu théâtral, toujours envieux des acteurs talentueux et novateurs, Talma ne se décourage pas et se fait porteur d'un nouvel idéal philosophique:

Certes, je blâme fort les acteurs ou les directeurs qui négligent les costumes, les décorations et tous ces détails qui complètent si bien le charme et l'illusion de la scène. [...] Les acteurs devraient avoir une plus haute idée de leur état, se regarder, en quelque sorte, comme des professeurs d'histoire. [...] s'il faut de la part de l'auteur, une certaine fidélité dans le développement des faits et des caractères historiques, les acteurs doivent aussi se rapprocher le plus possible de la vérité dans leurs costumes, dans les décorations et dans tous les détails du théâtre. Ils donneront par là une image fidèle des mœurs et des progrès de la civilisation et des arts chez les peuples. (1928: 192-193)

Le costume n'est pas simplement un accessoire fonctionnel au désir d'exhibition personnel du comédien, libre de montrer son goût, son autorité sur les scènes ou sa riche garde-robe, mais un témoin de la vérité, de l'authenticité qui transforme le comédien en auxiliaire de l'historien. Conforme aux idées de Diderot, Talma recherche le vrai, non seulement dans les costumes et les décorations, mais aussi dans la diction, qui doit être naturelle, sans emphase ou mélopée, accompagnée de gestes sincères. Il bouscule les conventions du théâtre tragique qui, à la suite de ces nouvelles tendances, s'achemine lentement vers le drame historique et politique, jetant ainsi un pont idéal entre les XVIII^e et XIX^e siècles.

La réforme du costume introduite par des pionniers tels que Mlle Clairon, Lekain ou Talma n'est qu'à son début, mais elle marque une tran-

19 Il paraîtra ensuite dans le rôle principal de Brutus dans la reprise de 1791.

sition importante entre tradition et modernité, entre modèles anciens et nouveaux canons, entre principes conservateurs et conceptions révolutionnaires qui permettront l'évolution et la transformation du code du costume de scène vers une esthétique plus moderne. Une évolution et une transformation qui seront possibles grâce aussi à l'alliance inter-artistique entre peinture et théâtre. Vernet pour Voltaire et les acteurs de l'*Orphelin de la Chine*, David pour Talma représentent autant d'exemples d'une association réformatrice. En accord avec la maxime de Diderot selon laquelle «un comédien qui ne s'y connaît pas en peinture est un pauvre comédien; un peintre qui n'est pas physionomiste est un pauvre peintre» (1965: 696), les acteurs vont s'inspirer de la peinture pour renouveler le jeu de scène et surtout les éléments qui contribuent à la définition du personnage. Un nouveau champ artistique va se créer et jeter les bases pour l'élaboration du costume historique pensée à partir de documents authentiques.

RÉFÉRENCES BIBLIOGRAPHIQUES

- Encyclopédie ou Dictionnaire raisonné des sciences, des arts et des métiers, par une société de gens de lettres*, 1754, t. 4, Paris, chez Briasson, David, Le Breton, Durand.
- Aliverti M.I., 2011, *The Miniatures of Jean-Louis Fesch and their printed versions. A theatrical paper museum*, «Acting Archives Essays, Acting Archives Review» Supplement 10, avr. 2011: 1-63.
- Arnault A.-V., 1829, *Les Souvenirs et les regrets du vieil amateur dramatique ou Lettres d'un oncle à son neveu sur l'ancien théâtre français*, Paris, Ch. Froment Neveu.
- Barthes R., 1964, *Les Maladies du costume de théâtre*, in *Essais critiques*, Paris, Seuil, (1955).
- Carlson M.A., 1987, *The Eighteenth Century Pioneers in French Costume Reforme*, «Theatre Survey» 28.1: 37-47.
- , 1998, *Voltaire and the Theatre of the Eighteenth Century*, New York, Praeger.
- Clairon H., 1799, *Mémoires d'Hyppolite Clairon et réflexions sur l'art dramatique, publiés par elle-même*, Paris, Buisson.
- Collé C., 1807, *Journal historique ou mémoires critiques et littéraires*, Paris, Imprimerie Bibliographique.
- Diderot D., 1770, *De la poésie dramatique*, in *Œuvres de théâtre de M. Diderot*, Amsterdam, s.m.d'é.
- , 1965, *Essais sur la peinture*, in *Œuvres esthétiques*, Paris, Garnier, (1766).
- Dorat C.-J., 1767, *La Déclamation théâtrale: poème didactique en quatre chants*, Paris, Jorry.
- Huthwohl J., 2011, *Comédiens et costumes des Lumières. Miniatures de Fesch et Whirsker*, Saint-Pourçain-sur-Sioule, Bleu autour (collection de la Comédie-Française).

- Jullien A., 1880, *Histoire du costume au théâtre: depuis les origines du théâtre en France jusqu'à nos jours*, Paris, Charpentier.
- Léumontey P.-E., 1829, *Sur Mademoiselle Clairon, Notice*, in *Œuvres, édition revue et préparée par l'auteur*, t. 3, Paris, A. Sautelet et C^{ie}.
- Marmontel J.-F., 1819, *Mémoires d'un père pour servir à l'instruction de ses enfants*, t. 2.V, Paris, Belin, (1804).
- Parfaict F. et C., 1745-1749, *Histoire du théâtre français*, 15 t., Paris, P.-G. Lemercier et Saillant, (1734).
- Pierron A., 2002, *Dictionnaire de la langue du théâtre*, Paris, Le Robert.
- Robinet de Saint-Jean Ch., 1667, *Lettres en vers à Madame (25 mai 1665 – 30 juin 1670)*, Paris, chez F. Muguet et chez C. Chenault.
- Rougemont M. de, 1988, *La vie théâtrale en France au XVIII^e siècle*, Paris, Champion.
- Sanjuan A., 2011, *L'art du costume à la Comédie-Française*, Saint-Pourçain-sur-Sioule, Bleu autour.
- Savarese N., 1992, *Teatro e spettacolo fra Oriente e Occidente*, Bari, Laterza.
- Taïrov A.J., 1974, *Le Théâtre libéré*, Lausanne, La cité / L'âge d'homme (Théâtre années vingt).
- Talma J.-F., 1928, *Correspondance avec Mme de Staël*, Paris, Montaigne.
- , 2006, *Mémoires de J.-F. Talma: écrits par lui-même et recueillis et mis en ordre sur les papiers de sa famille par A. Dumas*, Montréal, Le Joyeux Roger, (1850).
- Verdier A.-Goetz O. et al. (eds.), 2007, *Art et usage du costume de scène*, Lagny-sur-Marne, Lampsaque (Le Studiolo-Essais).
- Voltaire, 1880, *Œuvres complètes, Correspondance*, L. Moland (ed.), t. 7, Paris, Garnier Frères.

MADAME DE SÉVIGNÉ ET LA MODE

Franco Piva

UNIVERSITÀ DEGLI STUDI DI VERONA

La mode ne constitue certes pas le thème majeur de la Correspondance de Madame de Sévigné; les lettres qu'elle écrit à sa fille partie en Provence pour la tenir au courant de ce qui se passait à Paris, contiennent cependant de très nombreuses indications sur la mode, que d'autres ont recensées avec soin¹; sans attirer toutefois l'attention qu'elle méritait, à notre avis, sur l'attitude que la célèbre épistolière a manifestée pour cet important aspect de la vie et de la culture françaises du XVII^e siècle. Mme de Sévigné aimait la mode; elle l'aimait même beaucoup, comme elle l'avoue à sa fille encore en mars 1671, à la hauteur de ses quarante-cinq ans; non pourtant jusqu'au point de tomber, à l'instar de Mme de Nevers, dont elle est en train de parler, dans le «ridicule» (Madame de Sévigné 1972: t. 1, 190, 18 mars 1671). Au fil des lettres et des ans, son attitude à l'égard de la mode, et de tout ce qui a affaire à cet aspect du règne de Louis XIV, a même évolué: à la suite sans doute de l'âge qui avançait, mais aussi du rôle nouveau que la mode a assumé à l'intérieur d'un monde, celui qui s'est progressivement formé autour d'elle, dans lequel plutôt que la «magnificence» de la cour et l'«honneur du plus grand des rois», la mode fut appelée à «illustrer» et à consacrer l'importance économique et politique de la nouvelle classe dont l'action même de Louis XIV avait favorisé l'essor.

On retrouve les grandes lignes de cette évolution dans quelques-unes des lettres que Mme de Sévigné écrit à sa fille au cours des années (1671-1680) qui virent l'apogée du règne de Louis XIV, mais aussi le début de sa crise et de la ruine finale qui l'attendait.

«Je fus voir l'autre jour [la] duchesse de Ventadour» écrivait-elle à sa fille le 18 mars 1671 dans la lettre à laquelle nous faisons allusion tout à l'heure;

1 Cf. en particulier, Placella Sommella (1984).

«Madame de Nevers y vint, coiffée à faire rire; [...] Elle avait tous les cheveux coupés sur la tête et frisés par cent papillotes [...]. Tout cela fait une petite tête de chou ronde, sans nulle chose par les côtés: toute la tête nue et hurlupée. Ma fille, c'était la plus ridicule chose qu'on puisse s'imaginer»². La condamnation de la nouvelle coiffure, apparemment sans appel, laissait cependant entrevoir un certain regret, comme d'une occasion perdue. Si la Martin, la coiffeuse qui l'avait lancée, n'avait pas été si «excessive»... L'épistolière laissait entendre qu'interprétée avec plus de modération et de goût, la nouvelle coiffure aurait pu constituer, au contraire, une belle nouveauté, que la jeune comtesse de Grignan aurait pu arborer, dans sa Provence lointaine, aussi avantageusement que les grandes dames de Paris ou des cours de Saint-Germain et de Versailles.

Ce fut chose faite trois jours plus tard. Interprétée avec plus de modération et de goût par un autre célèbre coiffeur de l'époque, portée par des dames à l'élégance plus sûre, comme la duchesse de Sully et la comtesse de Guiche, la nouvelle coiffure avait conquis Mme de Sévigné, qui en parla avec enthousiasme à sa fille à qui elle proposa même, cette fois, et avec conviction, de l'adopter. «Je suis rendue» avoua-t-elle le 21 mars 1671, «Cette coiffure est faite justement pour votre visage, vous serez comme un ange, et cela est fait en un moment» (t. I, 194, 21 mars 1671). Suivait l'explication détaillée de la nouvelle coiffure:

Imaginez-vous une tête blonde partagée à la paysanne jusqu'à deux doigts du bourrelet. On coupe ses cheveux de chaque côté, d'étage en étage, dont on fait de grosses boucles rondes et négligées, qui ne viennent pas plus bas qu'un doigt au-dessous de l'oreille; cela fait quelque chose de fort jeune et de fort joli, et comme deux gros bouquets de cheveux de chaque côté. Il ne faut pas couper les cheveux trop courts, car comme il faut les friser naturellement, les boucles qui en emportent beaucoup ont attrapé plusieurs dames, dont l'exemple doit faire trembler les autres. On met les rubans comme à l'ordinaire, et une grosse boucle nouée entre le bourrelet et la coiffure; quelquefois on la laisse traîner jusqu'à la gorge. (t. I, 194-195)

Sans cacher à sa fille la crainte que la nouvelle coiffure, qui laissait «la fontaine de la tête découverte» (*Ibidem*) et qui ne comportait pas de coiffe, pût avoir, selon les croyances de l'époque, de fâcheuses conséquences pour

2 Fille de Gabrielle de Rochechouart-Montemart, sœur aînée de Madame de Montespan, et de Claude-Léonard de Damas, marquis de Thianges, Diane-Gabrielle, duchesse de Nevers par son mariage avec Philippe-Julien Mazarin-Mancini, duc de Nevers, passait pourtant pour être une des femmes les plus belles, élégantes et admirées de la cour de Louis XIV, dont on disait qu'il y avait mis pour un temps les yeux dessus.

les dents, elle laissait entendre que pour être à la mode, il fallait bien qu'elle risque quelque chose; et tant pis pour ses beaux cheveux; d'autant plus que, comme elle le précisait dans la suite de la lettre, «la Reine et tout ce qu'il y a de filles et de femmes qui se coiffent à Saint-Germain, [ont décidé] de se les [les cheveux] faire couper» et que Madame de Montespan, avec ses filles d'honneur, en a fait autant (t. 1, 195-196). Madame de Grignan ne pouvait, par conséquent, ne pas adopter la nouvelle coiffure, ne serait-ce que pour éviter d'être devancée par quelque dame de sa petite cour d'Aix-en-Provence. Afin que la comtesse de Grignan fût la première à l'adopter et qu'elle ne se trompât pas dans l'application, sa mère lui expédia même, comme cela se faisait d'ailleurs normalement à l'époque, une petite poupée coiffée à la dernière mode.

«La mode m'a entraînée, comme elle fait toujours», avoue quelques jours plus tard l'épistolière (t. 1, 220, 15 avril 1671); la mode est donc ressentie par Mme de Sévigné, ainsi que par beaucoup d'autres (femmes et hommes) en son temps, comme une drogue à laquelle il est difficile de résister; une sorte de nécessité, à laquelle, pour des raisons souvent plus sociales qu'humaines, il faut se soumettre, et interpréter au mieux, dans la conviction que tout cela fait intimement partie de la vie que la naissance et les circonstances vous ont appelés à vivre; d'autant plus que c'est le plus grand des rois qui aime et anime tout cela; la mode, avec ses oripeaux et sa magnificence, étant appelée à exalter sa personne et son propre pouvoir³.

On trouve la confirmation du rôle assigné à la mode, et à tout ce qui concourt à la rendre éclatante, dans quelques lettres de 1676. Le règne de Louis XIV est dans sa plus grande splendeur: les victoires se succèdent, et malgré les fortes dépenses qu'elles comportent, l'impression générale à Saint-Germain, et plus encore à Versailles où la cour s'est progressivement transférée, est celle d'une opulence diffuse, que le «public» accueille avec satisfaction, comme si l'opulence de la cour était le signe de la grandeur de «tout le monde». Il suffit, pour s'en convaincre, de lire la lettre dans laquelle l'épistolière rendait compte à sa fille du «changement de scène» qui s'était produit dernièrement à la cour, et dont voici un bref extrait:

Voici, ma bonne, un changement de scène qui vous paraîtra aussi agréable qu'à tout le monde. [...] Vous connaissez la toilette de la Reine, la messe, le dîner, mais il n'est plus besoin de se faire étouffer, pendant que Leurs Majestés sont à table; car à trois heures, le Roi, la Reine, Monsieur, Madame, Mademoiselle, tout ce qu'il y a de princes et de princesses, Madame de Montespan, toute sa suite, tous les courtisans, toutes les dames,

³ D'intéressants témoignages sur l'importance que Louis XIV attribua à la mode, et à l'habillement en particulier, se trouvent, par exemple, dans l'*Histoire de France sous le règne de Louis XIV* d'Isaac de Larrey (1718).

enfin tout ce qui s'appelle la cour de France, se trouve dans ce bel appartement du Roi que vous connaissez. Tout est meublé divinement, tout est magnifique. On ne sait ce que c'est d'avoir chaud; on passe d'un lieu à l'autre sans faire la presse en aucun lieu. Un jeu de reversi donne la forme, et fixe tout. C'est le Roi (Mme de Montespan tient la carte), Monsieur, la Reine, et Mme de Soubise; Dangeau et ses compagnons, Langlée et compagnie. Mille louis sont répandus sur le tapis. (t. 2, 351, 29 juillet 1676)

Une figure domine ce monde parfaitement bien organisé et apparemment satisfait de lui-même: Mme de Montespan, la favorite du Roi, qui, après quelques moments d'incertitude, dus à son caractère difficile et à son précoce embonpoint, a su conquérir définitivement Louis XIV et s'installer en maîtresse incontestée. Avec elle, la mode se fait imposante et opulente comme la dame qui en est l'inspiratrice et la destinataire privilégiée. Car les hommes en place n'interprètent désormais plus la mode, et tout ce qui y est indissociablement attaché, qu'en fonction de la femme à laquelle elle est destinée et au rôle que, dans ce nouveau contexte, elle est appelée à jouer: exalter dans la personne de la favorite, la magnificence et la toute puissance du roi.

Fascinée, comme bien d'autres à l'époque, par cette femme belle et habile, Mme de Sévigné est littéralement conquise par l'imposante beauté de la favorite le jour où elle a avec elle, dans le cadre enchanté de Versailles, une conversation particulière à propos des eaux qu'elle a récemment prises à Vichy et des bienfaits qu'elle en a tirés; une beauté, celle de Mme de Montespan, que rehaussent la splendide robe qu'elle porte, la savante coiffure qu'elle arbore et les riches ornements qui complètent sa parure:

C'est une chose surprenante que sa beauté; et sa taille qui n'est pas de la moitié si grosse qu'elle était, sans que son teint, ni ses yeux, ni ses lèvres, en soient moins bien. Elle était toute habillée de point de France; coiffée de mille boucles; les deux des tempes lui tombaient fort bas sur les deux joues; des rubans noirs sur la tête, des perles de la maréchale de l'Hospital⁴, embellies de boucles et de pendeloques de diamant de la dernière beauté, trois ou quatre poinçons, une boîte, point de coiffe, en un mot, une triomphante beauté à faire admirer à tous les ambassadeurs. (t. 2, 352, 29 juillet 1676)

Dans le cas de Mme de Montespan, la mode joue un rôle décidément plus social, sinon carrément politique, que mondain: l'habit doit «représen-

4 «Elle [avait] les plus belles pierreries du monde; ses perles [étaient] plus grosses que celle de la Reine», précise à propos des bijoux de la Maréchale de L'Hospital, Mademoiselle dans ses *Mémoires* (cf. Monmerqué 1862: t. 4, 545, note 7).

ter» et «illustrer» aussi bien l'importance de la dame qui le porte, et sa supériorité par rapport aux autres dames de la cour, que la grandeur de la France et la «magnificence» de son roi par rapport aux autres pays, représentés à Versailles par leurs ambassadeurs. Pour les gens en place, ou pour ceux qui aspirent l'être, la favorite représente, par ailleurs, le moyen le plus efficace de faire leur cour à Louis XIV et de montrer leur attachement à la couronne, ou à la personne même du roi. Le cas le plus éclatant est représenté, à cet égard, par Langlée, cet «homme de rien», qui, grâce aux bons offices de sa mère, au jeu qu'il a pratiqué d'abord en association avec Dangeau, puis avec sa propre «compagnie», et à sa très grande habileté, a accumulé une fortune énorme⁵, et qui un jour fait parvenir à la favorite du roi une robe splendide, dans le but évident de se rapprocher davantage de Louis XIV, dont il est déjà une sorte de conseiller, mais dont il attend sans doute de plus substantielles récompenses. «Langlée a donné à Mme de Montespan une robe d'or sur or, rebrodé d'or, rebordé d'or, et par-dessus un or frisé, rebroché d'un or mêlé avec un certain or, qui fait la plus divine coiffe qui ait jamais été imaginée» annonce Mme de Sévigné, qui, se faisant sans doute l'écho de ce qui se dit à Paris, commente: «ce sont les fées qui ont fait en secret cet ouvrage; âme vivante n'en avait connaissance»; d'autant que cette robe de rêve est parvenue à la personne à laquelle elle était destinée «aussi mystérieusement qu'elle avait été faite». Et l'épistolière de raconter à sa fille, sur le ton d'un véritable conte de fées, l'histoire de cette robe:

Le tailleur de Mme de Montespan lui apporta l'habit qu'elle avait commandé; il en fit le corps sur des mesures ridicules: voilà des cris et des gronderies, comme vous pouvez penser; le tailleur dit en tremblant: «Madame, comme le temps presse, voyez si cet autre habit que voilà ne pourrait point vous accommoder, faute d'autre». On découvre l'habit: «Ah! la belle robe! Ah! la belle étoffe! vient-elle du ciel? Il n'y a point de pareille sur terre». On essaye le corps: il est à peindre. Le roi arrive; le tailleur dit: «Madame, il est fait pour vous». On comprend que c'est une galanterie; mais qui peut l'avoir faite? «C'est Langlée, dit le Roi». «C'est Langlée assurément, dit Mme de Montespan; personne que lui ne peut avoir imaginé une telle magnificence». «C'est Langlée, c'est Langlée»; tout le monde répète: «C'est Langlée»; les échos en demeurent d'accord et disent: «C'est Langlée» et moi, ma fille, je vous dis pour être à la mode – conclut un peu ironiquement l'épistolière – : «C'est Langlée». (t. 2, 441-442, 6 novembre 1676)

⁵ Sur l'irrésistible ascension économique et sociale de cet «homme de rien» qui finit par être l'«arbitrer elegantiarum» de la cour de Louis XIV cf. Saint-Simon (1983; t. 1, 704-705).

Si elle ne condamne pas ouvertement ce luxe excessif et cette «magnificence» trop ouvertement étalée, l'épistolière laisse toutefois entendre qu'on est sur le point de dépasser les limites du bon goût et de la décence. Aux mains de Langlée la mode s'est transformée en un moyen, par personne interposée, de flatter et d'aduler, non d'honorer son roi; ce qui renverse et bouleverse, de fond en comble, le rôle qu'à la cour du plus grand des rois, avait d'abord été attribué à la mode. La grande dame n'adhère plus; les dernières lignes de la lettre laissent entrevoir un malaise auquel l'épistolière ne réussit, ou ne veut pas encore, peut-être, donner un nom précis, mais qui n'en existe pas moins au fond d'elle-même.

En 1676 Mme de Sévigné n'est d'ailleurs plus la même dame que nous avons appris à connaître dans les lettres précédentes. Non seulement parce que cinq ans ont passé; mais surtout, parce qu'une «révolution» s'est faite entretemps en elle. Par le départ de sa fille, Mme de Sévigné s'est en effet, comme l'a fait pertinemment remarquer Roger Duchêne, découverte «mère, et mère douloureuse» (Duchêne 1992: 161). Cet événement capital a non seulement transformé «la femme du monde» qu'elle avait été jusqu'alors, en «un grand écrivain», mais il a également modifié, et profondément, sa façon de «voir» le «monde» et ses «pompes», dont la mode était en quelque sorte la plus évidente. On cueille les indices de cette transformation dans les lettres qu'elle envoie à sa fille. «Vous me demandez si je suis dévote» écrit-elle le 8 juin 1676 de Vichy où elle est allée soigner ses rhumatismes; «Hélas, non, – précise-t-elle – [...] mais il me semble que je me détache un peu de ce qui s'appelle le monde. La vieillesse et un peu de maladie donnent le temps de faire de grandes réflexions» (Madame de Sévigné 1972: t. 2, 113-114, 8 juin 1676). Quelques mois plus tard, nous la découvrons en train de lire Saint Augustin «avec transport». «Il y a quelque chose de si noble et de si grand dans ses pensées – avoue-t-elle – que tout le mal qui peut arriver de sa doctrine aux esprits mal faits est bien moindre que le bien que les autres en retirent» (t. 2, 438-439, 4 novembre 1676). Ce que les «autres», et elle-même toute la première, peuvent tirer de la lecture de Saint Augustin ne va de toute évidence pas dans la direction de la magnificence et du luxe étalés par les dames de la cour, et illustrée par la robe toute en or que Langlée s'apprêtait à offrir à la favorite du roi.

Dans les années suivantes, Mme de Sévigné passe de plus en plus son temps aux Rochers, «dans l'abstinence et le silence qu'[elle a] tant souhaités» (t. 2, 1046, 14 août 1680), ou dans le confort domestique de son hôtel parisien, à répondre aux lettres de sa fille, ou en compagnie de quelques bons auteurs comme son cher «Montagne» ou Nicole, dont elle lit et relit les *Essais de morale*; comme si elle était en train de rechercher un nouvel équilibre, ou une nouvelle, et plus satisfaisante, raison de vivre. Ses rapports avec le «monde» se font de plus en plus espacés et, surtout, détachés. Elle continue certes de raconter à sa fille ce qui se passe à Paris ou à Versailles,

et apparaît parfaitement au courant de ce qui arrive d'important sur le plan militaire et politique en France ou ailleurs. Elle garde même de solides amitiés, comme celle de Mme de Chaulnes, à qui elle rend parfois visite⁶. Mais le «monde» de Mme de Sévigné est de moins en moins celui de la cour, où il se passe des choses qu'elle a de plus en plus de mal à comprendre; par exemple l'irrésistible ascension de Louvois, le tout puissant ministre de la guerre. Tout membre d'une noble et puissante famille qu'il est, entouré d'amis louches, comme le Langlée que nous avons vu offrir une robe toute brodée d'or à Mme de Montespan, Louvois est, aux yeux de Mme de Sévigné, le symbole même de cette France de gens souvent sans scrupules qui ambitionne remplacer la vieille classe dirigeante, moins efficace sans doute (d'où les réserves de plus en plus fortes du roi à son égard, et à l'égard de quelques-uns de ses représentants les plus éminents, comme Pomponne, sur le point d'être disgracié), mais aux principes décidément plus solides.

La mode aussi subit les contrecoups de cette évolution sociale et politique. Moyens extrêmement efficaces pour imposer leur nouvelle vision du monde et de l'exercice du pouvoir, la mode et le luxe doivent «représenter», aux yeux de ces nouveaux arrivés, avant tout leur puissance; ils doivent par conséquent éblouir, ou si l'on préfère, illustrer la nouvelle «magnificence», que permet la richesse, d'où qu'elle vienne; et peu importe que, pour l'acquérir et pour acquérir le pouvoir qu'elle consent on foule aux pieds les sentiments les plus nobles, ou les personnes les plus dignes d'estime et d'admiration.

C'est pourtant ce qui se passe à Paris à la fin de 1679, et dont quelques lettres de Mme de Sévigné nous donnent un témoignage émouvant: d'un côté, la disgrâce soudaine et inattendue de Pomponne, le puissant secrétaire d'État et ministre des affaires étrangères de Louis XIV⁷, voulue et ourdie par Louvois, alors ministre de la guerre, qui ambitionne cette importante charge pour lui ou pour un de ses protégés; de l'autre côté, le mariage de Madeleine-Charlotte le Tellier, fille aînée de Louvois, avec François duc de La Rochefoucauld et de La Roche-Guyon, célébré avec le plus grand éclat et la plus grande «magnificence», le 23 novembre 1679, quelques jours à peine après la disgrâce de Pomponne. Le mariage de la fille aînée de Louvois avec l'héritier de la très glorieuse famille de La Rochefoucauld, avait été conçu et voulu comme un véritable événement à valeur politique. Par ce mariage, qui devait coïncider avec la chute de Pomponne et l'attribution de la charge de ministre des affaires étrangères à lui même ou à un de ses protégés, Louvois entendait montrer au «monde» toute sa puissance. Afin que l'événement

6 Elisabeth le Feron, duchesse de Chaulnes grâce à son mariage avec Charles d'Albert d'Ailly, duc de Chaulnes, longtemps gouverneur de la Bretagne et, plus tard, ambassadeur du Roi à Rome. Elle fut une des amies les plus intimes de Mme de Sévigné.

7 Simon-Arnauld, seigneur puis marquis de Pomponne, fils d'Andilly d'Arnauld et neveu du grand Arnauld, fut nommé ministre et secrétaire d'État par Louis XIV le 5 septembre 1671 (Monmerqué 1862: t. 2, 357, note 5).

fût perçu comme tel, il n'avait pas lésiné sur les frais. Bien que le mariage se célébrât en hiver, ceux à qui la tâche d'organiser la fête avait été confiée, «avaient fait revenir le printemps», annote Mme de Sévigné, et «tout était plein d'orangers fleuris, et de fleurs dans des caisses» (Madame de Sévigné 1972: t. 2, 746, 24 novembre 1679); les très riches habits de la mariée qu'«on [allait] voir comme l'Opéra», avant même que le mariage ne fût célébré, souligne avec ironie l'épistolière (t. 2, 734, lettre du 10 novembre 1679), avaient été, pour leur part, conçus comme s'ils devaient représenter, pour ceux qui iraient les voir, un véritable spectacle; car tel est le sens, éminemment politique, de l'opération mise en place par le puissant homme politique. «Il n'y a point d'étoffe dorée qui soit moindre que de vingt louis l'aune», fait remarquer très synthétiquement Mme de Sévigné, qui précise: «La Langlée s'est épuisée pour joindre l'agrément avec la magnificence» (*Ibidem*)⁸. La disgrâce de Pomponne, arrivée sans doute trop tôt, gâcha, il est vrai, un peu la fête, l'éloignement soudain d'un homme que tout le monde estimait et qui s'était fait admirer par sa droiture⁹, fit une forte impression et la coïncidence trop parfaite des deux événements jeta sur une fête qui aurait dû marquer le triomphe de son ennemi, un «air de tristesse» que l'épistolière ne manqua pas de souligner (t. 2, 746, 29 novembre 1679); d'autant plus que les espoirs de Louvois avaient été déçus, la place de ministre des affaires étrangères ayant été attribuée à un frère de Colbert¹⁰.

Mais c'est surtout à travers l'attitude que Mme de Sévigné assumait à l'égard de ces deux événements, si différents et pourtant si rapprochés dans le temps, et les réactions qu'ils suscitèrent en elle, que sa position face à tant de «magnificence» et de luxe apparaît avec le plus d'évidence. L'épistolière ne parle du mariage de Mlle de Louvois qu'après avoir évoqué, et très longuement, la disgrâce qui a frappé Pomponne et décrit avec une évidente émotion la dignité avec laquelle cet homme a fait face au revers de fortune qui a bouleversé son existence et celle de ses enfants¹¹; elle le fait de plus brièvement, et sans aucun enthousiasme, comme si elle devait répondre à la compréhensible curiosité de sa fille, qui l'en avait sans doute priée; si bien que la partie de la lettre où elle parle du mariage de Mlle de Louvois n'apparaît que comme une sorte d'incise à l'intérieur d'une missive toute consacrée à un événement – la disgrâce qui a frappé son ami Pomponne – bien autrement important:

8 La «Langlée» à laquelle il est fait allusion ici, est la mère du Langlée que nous avons déjà rencontré à propos de la robe d'or offerte à Mme de Montespan.

9 «Il est extrêmement regretté. Un ministre de cette humeur, avec une facilité d'esprit et une bonté comme la sienne, est une chose si rare qu'il faut bien souffrir qu'on sente un peu une telle perte», lit-on, par exemple, dans la lettre du 29 novembre 1679 (Madame de Sévigné 1972: t. 2, 747, 29 novembre 1679).

10 La charge que Louvois avait espérée pour lui ou pour un de ses protégés, fut en effet confiée à Charles Colbert, marquis de Croissy, frère du célèbre Contrôleur général de Louis XIV.

11 Cf. par exemple la lettre du 29 novembre 1679.

J'ai été à cette noce de Mlle Louvois; que vous dirais-je? Magnificence, illustration, toute la France, habits rabattus et rebrochés d'or, pierreries, brasiers de feu et de fleurs, embarras de carrosses, cris dans la rue, flambeaux illuminés, reculements et gens roués; enfin le tourbillon, la dissipation, les demandes sans réponses, les compliments sans savoir ce que l'on dit, des civilités sans savoir à qui l'on parle, les pieds entortillés dans les queues; du milieu de tout cela, il sortit quelques questions de votre santé, où ne m'étant pas assez pressée de répondre, ceux qui les faisaient sont demeurés dans l'ignorance et dans l'indifférence de ce qui en est: *ô vanité des vanités!* (t. 2, 759)

La mode, si le mot garde encore un sens dans le contexte, éminemment politique, dans lequel le mariage de Mlle de Louvois a eu lieu, a pratiquement disparu. Ce qui frappe dans cette cérémonie est surtout la «magnificence». Mais il s'agit d'une «magnificence» toute extérieure, qui manque d'âme, et qui n'est, par là, qu'une magnificence d'apparat. Les personnes qui participent à la fête ne sont plus les hauts personnages de la cour de Louis XIV, dont la présence et les habits auraient dû justement illustrer la «magnificence», et la grandeur; elles ne sont plus que des pantins sans âme et sans nom, figurants d'un spectacle qui a perdu tout son sens. On aura par ailleurs remarqué que la lettre ne fait aucune mention de Louis XIV, qui a pourtant dû être présent à la cérémonie, ni d'aucun membre de la famille royale, encore moins des hauts personnages de la cour et de la ville. Illustration d'un monde qui a perdu son âme, la «magnificence» étalée au mariage, en quelque sorte «laïc», de Mlle de Louvois n'est donc plus, aux yeux impietoyables de Mme de Sévigné, que «vanité des vanités»; inutile manifestation d'un pouvoir, que la décision du roi de confier au frère du grand Colbert la charge qui avait été de Pomponne, a montré bien plus fragile, et aléatoire que Louvois, dans son délire de toute-puissance, n'avait cru.

Les réflexions que le mariage de Mlle de Louvois, et plus en général les événements de 1679 que nous avons évoqués, ont suscitées en Mme de Sévigné, comportent une dimension morale, sinon carrément religieuse, à laquelle on n'a pas toujours apporté, nous semble-t-il, l'attention qu'elle méritait. Laissant à d'autres, ou à d'autres occasions, le soin d'approfondir cet aspect de la vie et de la personnalité de la célèbre épistolière, nous ne donnerons, avant de conclure notre propos, que quelques indications supplémentaires qui, confirmant une évolution intérieure que nous avons vue à l'œuvre déjà à partir de 1671, feront voir comment Mme de Sévigné s'est, dans les années suivantes, détachée de plus en plus de ce «monde», de la cour aussi bien que de la ville, qu'elle avait tant aimé et fréquenté dans sa jeunesse, et, par conséquent, regardé la mode, qui de ce monde avait été en quelque sorte l'emblème, avec une distance grandissante, comme s'il s'agis-

sait d'une chose qui ne l'intéressait désormais plus, ou guère. Dans une lettre du 12 avril 1680, Mme de Sévigné écrivait, par exemple, à sa fille, qui l'en avait explicitement requise, qu'ayant rendu visite à Mme la Dauphine, fraîchement arrivée de sa Bavière natale¹², elle a immédiatement compris qu'avec une princesse qu'elle définit «une merveille d'esprit, de raison et de bonne éducation [...] aimant l'italien, les vers, les livres nouveaux, la musique, la danse», elle «ne serait pas restée longtemps muette» et qu'elle serait même entrée «bien aisément en conversation» avec elle; mais qu'elle a finalement renoncé à le faire, car elle s'est rendu compte que la cour était désormais «un pays qui n'[était] point pour [elle]» (t. 2, 902, 12 avril 1680); comme à dire que son temps à la cour était définitivement révolu ou, pour mieux dire, qu'elle y avait définitivement renoncé.

Son temps, Mme de Sévigné le passe plus volontiers et plus sagement aux Rochers, où elle préfère même rester seule, pour penser mieux à Dieu, comme elle le fait aux approches de la Pentecôte de 1680, afin de se disposer à bien «recevoir le Saint-Esprit» (t. 2, 963, 9 juin 1680, jour de la Pentecôte). Quelques mois plus tard nous la trouvons aux prises avec Saint Augustin et Saint Paul, qu'elle présente comme «les bons ouvriers pour établir la souveraine volonté de Dieu», puisqu'«ils ne marchandent point à dire que Dieu dispose de ses créatures comme le potier: il en choisit, il en rejette» selon qu'il juge juste, car «il est la justice même», et non selon «que les hommes peuvent s'y attendre» (t. 2, 1010, 14 juillet 1680). C'est par ailleurs dans «ces saintes lectures, pour lesquelles [elle] avait une avidité surprenante» que, selon le comte de Grignan, Mme de Sévigné a cherché et trouvé la force pour supporter les souffrances de la maladie qui la frappa soudainement à Grignan, où elle s'était rendue pour assister sa fille¹³.

Mme de Sévigné, dans ses dernières années, s'est-elle rapprochée de la religion, ou même est-elle, à l'instar de tant de ses contemporaines, tombée en dévotion? Ce n'est pas sûr¹⁴. Il est simplement plus probable que, grâce aux «bonnes lectures» avec lesquelles elle a rempli la solitude de ses dernières années, Mme de Sévigné a su aller au-delà des «vanités» de ce monde, pour privilégier ce qui mérite vraiment qu'on s'y intéresse, et avec qui il faut inévitablement se confronter. Elle l'a fait, à la différence de tant de ses contemporaines, sans éclat, avec la modération et le bon sens (lisez: le bon goût) qui l'ont toujours guidée dans les décisions que la vie l'a amenée à prendre, aussi bien que, pour revenir au sujet de notre intervention, dans

¹² Marie-Anne-Victoire, fille de l'électeur Ferdinand-Marie de Bavière, avait épousé Louis de France, fils aîné de Louis XIV, le 7 mars 1680.

¹³ Monmerqué (1862: t. 10, 394, lettre du comte de Grignan au Président de Douleau du 28 mai 1696).

¹⁴ Malgré les reconstructions tentées par Paul Mesnard («Notice biographique sur Madame de Sévigné», dans Monmerqué 1862, t. 1, 168-179), l'abbé Jean Calvet (1926), Roger Duchêne (Duchêne 1968) et Bernard Chedouzeau (Chedouzeau 1996) et d'autres, le thème de la religion de Mme de Sévigné mérite, à notre avis, d'être entièrement revisité.

les jugements qu'elle a portés sur les modes qu'elle a connues; une modération et un bon sens auxquels, au fil des ans, s'est ajoutée une nuance d'ironie qui en dit long sur la distance que Mme de Sévigné a fini par prendre à l'égard des choses ou des tracasseries du monde. La preuve la plus éclatante en est offerte par la spirituelle lettre qu'elle écrivit le 15 mai 1691 au duc de Chaulnes, le gouverneur de la Bretagne dont l'excessive, et somme toute inutile, sévérité protocolaire à l'égard du «pauvre ambassadeur d'Espagne» et, pis encore, de «celui de l'Empereur», a risqué de provoquer «de furieux embarras» au roi au moment où celui-ci, obéré de tant de soucis, aurait eu, au contraire, le plus besoin de tranquillité; si bien que la seconde partie de cette lettre, qui suit sans aucune interruption la première et porte sur «la grande affaire des fontanges»¹⁵, peut être lue comme une sorte d'apologue ou, si l'on préfère, de testament spirituel:

Parlons maintenant de la plus grande affaire qui soit à la cour. Votre imagination va tout droit à de nouvelles entreprises; vous croyez que le Roi, non content de Mons et de Nice, veut encore le siège de Namur: point du tout; c'est une chose qui a donné plus de peine à Sa Majesté et qui lui a coûté plus de temps que ses dernières conquêtes; c'est la défaite des *fontanges* à plate couture: plus de coiffures élevées jusqu'aux nues, plus de *casques*, plus de *rayons*, plus de *bourgognes*, plus de *jardinières*. Les princesses ont paru de trois quartiers moins hautes qu'à l'ordinaire. On fait usage de ses cheveux, comme on faisait il y a dix ans. Ce changement a fait un bruit et un désordre à Versailles qu'on ne saurait vous représenter. Chacun raisonnait à fond sur cette matière, et c'était l'affaire de tout le monde. On nous assure que M. de Langlée a fait un traité sur ce changement pour envoyer dans les provinces. Dès que nous l'aurons, Monsieur, nous ne manquerons pas de vous l'envoyer, et cependant je baise très humblement les mains de votre excellence. (Madame de Sévigné 1972: t. 3, 965-966, 15 mai 1691)

Avec les bizarreries d'une cour qui, au milieu des graves problèmes qui affligent le pays, oblige le roi à s'occuper des formes d'une coiffure et les extravagances d'une coiffure dont un parvenu comme «M. de Langlée» (qu'on note la particule, nouvelle chez l'épistolière!) va se faire l'historien et l'arbitre¹⁶, Mme de Sévigné n'a décidément plus rien à faire!

¹⁵ Coiffure mise à la mode aux alentours de 1680 par Mlle de Fontanges, alors maîtresse de Louis XIV, et qui prit par la suite des formes de plus en plus bizarres; à tel point que le roi lui-même dut intervenir pour y mettre ordre.

¹⁶ Cf. *supra*, note 5.

RÉFÉRENCES BIBLIOGRAPHIQUES

- Calvet J., 1926, *La religion de Mme de Sévigné*, «Vie catholique» 6 février.
- Chedouzeau B., 1996, *Quelques notes sur la religion de Madame de Sévigné*, «Europe» 801-802: 113-122.
- Duchêne R., 1968, *Madame de Sévigné*, «Les écrivains devant Dieu», Paris, Desclée de Brouwer.
- , 1992, *Madame de Sévigné et la lettre d'amour*, Paris, Klincksieck.
- Larrey I. de, 1718, *Histoire de France sous le règne de Louis XIV*, Rotterdam, Michel Bohm et C^{ie}.
- Madame de Sévigné, 1972, *Correspondance*, R. Duchêne (ed.), Paris, Gallimard (Bibliothèque de la Pléiade).
- Monmerqué M. (ed.), 1862, *Lettres de Madame de Sévigné, de sa famille et de ses amis. Nouvelle édition*, Paris, L. Hachette et C^{ie}.
- Placella Sommella P., 1984, *La mode au XVII^e siècle d'après la «Correspondance» de Madame de Sévigné*, Paris / Seattle / Tuebingen, Papers on French Seventeenth Century Literature (Biblio 17).
- Saint-Simon H. de, 1983, *Mémoires. Additions au Journal de Dangeau*, t. 1, Y. Coirault (ed.), Paris, Gallimard (Bibliothèque de la Pléiade).

LO SPECCHIO DELLA SATIRA PROTESTANTE: VANITÀ, PERDIZIONE E INFAMIA NELL'ABBIGLIAMENTO DI CORTE

Alessandra Preda

UNIVERSITÀ DEGLI STUDI DI MILANO

Il *Courtisan Francoys*, illustrato nella celebre raccolta di abiti¹ di François Desprez², testimonia, nel 1562, la raffinatezza e la cura dell'abbigliamento a corte, segno di un'appartenenza e di una distinzione che l'aristocrazia degli ultimi Valois esibisce allo sguardo esigente del Rinascimento europeo. A fronte dei profondi cambiamenti socio-economici del tempo, questa *élite*, chiamata a dar lustro al potere del re, necessita di un'identità forte e dominante che trova prima ed efficace espressione nell'*habitus*³, come recita l'adagio erasmiano, «Vestis virum fecit»⁴. Il «Courtisan» di Desprez, preziosa figurazione dell'archetipo italiano di Castiglione, indossa un abito lussuoso, ha spalle eccezionalmente larghe, pantaloni molto voluminosi e striati, un farsetto con tagli alla moda; raffinato, affascina le dame di corte con la sua brillante conversazione, come ricorda la quartina⁵ al di sotto dell'illustrazione stessa:

LE COURTISAN

Le Courtisan françoys, au temps qui court
Est brave ainsi qu'en voyez la figure,
A mainte Dame il sçait faire la Court,
Car d'eloquence il entend la mesure.

(Desprez 1562: f. A6v)⁶

1 Desprez (1562). Il testo è ristampato nel 1564 (in-12°) e nel 1567 (in-16°).

2 «Francoys Deserpz», che firma la dedica della raccolta a Henri de Navarre, è l'anagramma di François Desprez, vero nome dell'autore. Per questo i *Songes drolatiques* di Pantagruel gli sono stati attribuiti da Jean Porcher (1939).

3 Cf. Fogel (1987).

4 Adagio n. 2060 (Erasmo 1985: 73).

5 La raccolta è costituita da un susseguirsi di figure, una per pagina, che indossano l'abito tipico di un Paese o di un cetto sociale; al di sotto della figura c'è il titolo, per es. *Le Provençal*, *La Damoiselle Flamande*, *Le Bresilien*, *La Dame*, e una quartina di decasillabi, secondo la moda dell'emblematica italiana. Sulla raccolta cf. Paresys (2006a); Jones (2006).

6 Cf. l'illustrazione a fine articolo.

Un dettaglio, in verità, perturba l'estrema eleganza di questa immagine: il cortigiano corre, secondo un facile gioco di parole, sopraffatto, forse, dagli impegni mondani, e correndo fa svolazzare il prezioso mantello. Tale movimento, in contrasto con la staticità degli altri personaggi raffigurati nella raccolta, introduce uno strano disordine nell'incedere del cortigiano e suggerisce al lettore un'impressione di instabilità. L'immagine, infatti, non intende proporre l'ideale personaggio di corte, ma illustrare i cortigiani del tempo ed esprimere, nell'abito come nel gesto, un implicito giudizio di condanna morale.

L'editore della raccolta – Richard Breton che ha partecipato al contratto di edizione degli *Psauemes* di Marot e di Bèze (Chartier-Martin 1989: 396-397) –, il dedicatario, Henri de Navarre, e la presenza di alcune illustrazioni che sono una chiara parodia del clero cattolico, lasciano supporre le simpatie riformate del nostro Desprez che denuncia, nell'abito, i costumi dissoluti della corte. L'affettata eleganza del suo cortigiano indica un eccesso – di spesa, di lusso, di ostentazione – che oltrepassa la misura e presuppone spreco, «arrogance et presumption»⁷; il suo atteggiamento in corsa rivela un affanno, una forma di servilismo inopportuno al suo rango, una ricerca esasperata di favori e di servizi che tradisce l'originaria vocazione dell'aristocratico e lo riduce alla prassi ripetitiva dei corteggiamenti. Il cortigiano corre e diventa immagine della moda stessa che corre, inarrestabile figurazione dell'effimero che si oppone all'immagine ferma dei *graves Presidents* del parlamento, «sans pompe ny excès» (Desprez 1562: f. A6), della *Bourgeoise de Paris*, «chaste avec son vestement» (f. A7v) o del *bourgeois*, «Tu peux voir cy le vrai Parisien, / Sa mode honneste estant en sa vesture» (f. A8). La sobrietà del vestito richiama, in un facile slittamento, l'austerità morale di chi lo indossa e condanna lo sfarzo del 'cortigiano in corsa' alla *vanitas* del suo vivere mondano, laddove il lusso delle stoffe si oppone alla miseria delle virtù: vuoti dentro, ma vestiti di porpora e seta, come il ricco evangelico, ricorda Desprez citando San Luca, che ignora l'agonia di Lazzaro affamato,

plusieurs sont fort honorez pour la multitude et sumptuosité de leurs vestemens, et toutefois sont vuydes de vertu et sans conscience [...]. Ce mauvais Riche mentionné en Saint Luc, qui estoit vestu de pourpre et de soye, et cependant le pauvre Lazare mourut de faim à sa porte. (f. A3)

La raccolta di abiti diversi contribuisce insomma all'intensa campagna satirica che il mondo protestante alimenta nei confronti dell'abbigliamento di corte⁸; François Desprez condivide una «morale vestimentaire de l'excès»

7 Desprez (1562): «A tres illustre Prince Henry de Navarre», f. A2r.

8 Cf. Lazard (1990); Bartholeyns (2010).

(Paresys 2006a: 46)⁹ che condanna lo spreco e denuncia lo scarto, l'intollerabile scarto tra la magnificenza dei tessuti e la pochezza degli animi: l'*habitus* del cortigiano, lungi dal rappresentare la *dignitas* di chi lo indossa, ricopre il nulla, se non addirittura il vizio di chi se ne fa lustro.

Les Aventures du Baron de Fæneste – il romanzo satirico d'Agrippa d'Aubigné – racconta di questa imperdonabile frattura e denuncia con il vigore della comicità la profonda corruzione dell'ontologia cortigiana, un'ontologia in cui l'essere e l'apparire costituivano l'unitaria espressione di sé nel mondo, il segno di un'eleganza, di un'armonia di carattere morale prima ancora che estetico, rovinosamente smentita nelle corti contemporanee. Fæneste – l'apparire cui si affianca e si oppone l'altro, Enay, destinato a 'essere' ma altrove rispetto alla corte – offre lo spettacolo di questa pericolosa dissociazione in cui si perde progressivamente la sostanza del personaggio quanto il senso delle sue avventure, parallelamente a una dissolvenza di intrigo e narrazione che lascia senza 'corpo' il romanzo stesso¹⁰.

Nel descrivere la moda cortigiana, Fæneste non si attarda sulle fogge o sui tessuti – basta la quantità e il prezzo, a suo avviso, per abbagliare qualsiasi interlocutore – ma per rendere l'immagine sfavillante della corte si affida ai colori, a un'interminabile lista di colori¹¹ più o meno fantasiosi:

un vlu Turquoise, un orenzé, feuille morte, isavelle, zizoulin, couleur du Roy, minime, tristamie, vandre de viche ou de Nonains, si bous boulez, amarante, nacarade, pensee, fleur de seigle, gris de lin, gris d'esté, orangé pastel, Espagnol malade, Celadon, astree, face grattee, couleur de rat, fleur de pesché, fleur mourante, verd naissant, verd gay, verd brun, verd de mer, verd de pré, verd de gris, merde d'oye, [...] couleur de selle à dos, couleur de pain bis, couleur de constipé, couleur de faute de pisser, jus de nature, singe envenimé, ris de guenon, trespasé revenu, Espagnol mourant, couleur de baize-moi-ma-mignonne, couleur de peché mortel, couleur de crystaline, couleur de bœuf enfumé, de jambons communs, de soulcys, de desirs amoureux, de racleurs de cheminées. (Aubigné 1969: 679)

Le tinte, nelle parole di Fæneste, sembrano scivolare su una specie di superficie continua, pronte a espandersi nella ripetizione dei suoni, nell'esibizione di significanti cui l'Apparenza, appunto, affida incurante l'intera immagine della corte: la lunga accumulazione di verdi, per esempio, *verd naissant*, *verd gay*, *verd brun*, *verd de mer*, *verd de pré*, *verd de gris* confluisce in un colore finale, *merde d'oye*, che soddisfa il gioco delle assonanze e del

9 Della stessa autrice si veda anche (2006b).

10 Cf. Weber (1970).

11 Sulla 'lista' di colori cf. Chisogne (1998); Pastoureau (1994).

ritmo benché evochi un'ennesima gradazione di verde, ben poco suggestiva. Al rapido ritmo eufonico – *minime, tristamie* – al principio creativo dell'analogia – la *fleur de seigle* come il *gris d'esté* o la *ventre de Nonains* come la *ventre de viche* – si giustappone via via un'enumerazione più complessa, più articolata, che rallenta la prosodia e impone sintagmi progressivamente estranei alla semantica cromatica: la ripetizione del termine *couleur* ribadisce tale estraneità, rinforzando l'impressione di una dissonanza che diventa, nella parte finale, un'esplicita degradazione. Sotto la variopinta superficie appare il corpo infetto della corte: costipazione, malattia e veleni minano un cortigiano agonizzante, che ha i colori del peccato mortale, l'odore dello zolfo, il ghigno dei *revenants*. Dalle tinte pastello, quelle dei personaggi di una mitica *Astrée*, si scolora nei bruciati, nel nero del fumo e dello sporco fuliginoso dei camini in cui si rabbuia l'immagine finale della corte. Come nella quartina di Desprez, anche nella descrizione di Fæneste si accenna a «couleurs de Rhetoricques» che il cortigiano sa utilizzare, una sorta di abbigliamento del discorso che riveste, maschera, inganna¹²: d'Aubigné toglie l'inutile orpello e mostra, sotto l'abito, la malattia e la corruzione del corpo: «de jambes pourries, de nez chancreux, bouches puantes, yeux chacieux, testes galeuses, perruques de pendus» (Aubigné 1969: 679).

Nel poema *Les Tragiques* la critica alla moda del tempo acquista toni ancor più drammatici laddove Agrippa d'Aubigné oppone verità e salvezza alle pieghe lussuose di tessuti spiritualmente mortiferi. D'altronde, il vestirsi è diventato un male necessario a cominciare dal peccato originale; è l'esito umiliante della colpa, della vergogna di sé, quindi del proprio corpo che improvvisamente necessita la copertura: segno del paradiso perduto, l'abito diventa ostentazione, lusso, raffinatezza, luogo per eccellenza, quindi, del travestimento della miseria umana che d'Aubigné riconosce e denuncia, come abito tragico della corruzione. Innanzitutto i Principi, i blasonati protagonisti del II libro dei *Tragiques*, mostrano proprio nell'abbigliamento il segno del vizio che li divora, «Au période infect de ce siecle tortu» (2.255, Aubigné 1995: 123). Infarinati nel volto, come la moda richiede, appaiono al contempo «noircis»¹³, sporcati da un nero interiore o comunque da un fumo che sembra persistere, a corte, nel romanzo come nei versi del poema¹⁴. Leziosi, ostentano maniche voluminose, doppi colli, ricche vesti quasi a mostrare, nell'abbondanza dei tessuti, un'estensione del loro corpo naturale, proterva e seducente, ben più che autorevole: un artificio che il vecchio militare ugonotto condanna come ennesima forma di perversione

12 Sul metaforico abbigliamento del discorso, inteso come retorica menzognera tipica della corte e, soprattutto, della corte italiana, cf. Prat (1996, in particolare, ch. III, «Le corps mis à nu: le corps, le fard, le vêtement»: 55-62).

13 «Les plaisans se déguisent», «Enfarinés, noircis» (v. 210).

14 Cf. Kotler (1990); Fragonard-Lestringant (1990).

dell'aristocrazia cortigiana. «Le hausse-col», infatti è diventato «portefraise» (2.1312: 152), l'armatura che protegge il collo del soldato si è trasformata in un colletto alla moda, un ornamento plissettato, smisuratamente largo e inamidato, che rende effeminati i rudi combattenti di un tempo. È il re stesso, Henri III, a imporre tale sfoggio ai suoi 'mignons', un re che proprio nell'«habit monstrueux» rivela la mostruosità dei suoi gusti sessuali¹⁵. Così lo descrive d'Aubigné al ballo:

Sans cervelle, sans front, parut tel en son bal.
De cordons emperlés sa chevelure pleine,
Sous un bonnet sans bord fait à l'italienne.
Faisait deux arcs voûtés: son menton pinceté,
Son visage de blanc et de rouge empâté,
Son chef tout empoutré nous montrèrent ridée,
En la place d'un Roi, une putaine fardée.

(2.779-784, Aubigné 1995: 136-137)

La doppia negazione iniziale sottolinea la mancanza di un contenuto che contrasta con l'abbondanza materiale del contenente; la figura regale consiste nell'acconciatura, esageratamente lavorata e impreziosita, e nel trucco, pesante e sfacciato; il mento, totalmente privo di barba, contribuisce al ritratto effeminato e artificioso che stravolge il volto del re, esibendo ancora una volta nell'aspetto l'intima perversione dell'animo. La descrizione prosegue:

Pensez quel beau spectacle, et comme il fit bon voir
Ce prince avec un busc, un corps de satin noir
Coupé à l'espagnole, où, des déchiquetures,
Sortaient des passements et des blanches tirures;
Et, afin que l'habit s'entresuivît de rang,
Il montrait des manchons gaufrés de satin blanc,
D'autres manches encor qui s'etendaient fendues,
Et puis jusques aux pieds d'autres manches perdues.

(2.785-792, Aubigné 1995: 137)

La sovrabbondanza del tessuto testimonia l'alto rango del personaggio ma al tempo stesso lo 'svuota', riducendolo all'immagine vacua di una manica gonfia, eccessiva, vanificata dai tagli e dalle troppe pieghe in cui – ennesimo slittamento – si perde tutta la figura regale. Il dettaglio «à l'espagnole», come nel verso precedente «à l'italienne», non rimanda solo a un gusto

¹⁵ «Pour nouveau parement il porta tout ce jour / Cet habit monstrueux, pareil à son amour: / Si qu'au premier abord chacun estoit en peine / S'il voyoit un Roy femme ou bien un homme Reyne» (2.793-796, Aubigné 1995: 138). Cf. Fragonard (1992).

maniacale per l'ultima moda, ma ricorda che Henri III, legato a parentele fiorentine, subisce l'influenza nefasta degli stranieri¹⁶.

Con la veemenza iconoclasta che lo caratterizza d'Aubigné stravolge il ritratto del re, di tradizione nei *Miroirs des Princes* contemporanei, sovvertendo dall'interno il senso di una mitografia ottimistica che affidava proprio alla semiologia dell'abbigliamento l'espressione prima della consistenza politica e morale della classe dirigente. Nel settimo libro, *Jugement*, il poeta ugonotto esibisce dei cappelli decorati con i pezzi del corpo dei martiri protestanti – i nasi, le orecchie e altro ancora – il segno dell'ultima fatale inversione; non solo il vestito rivela l'infamia, ma ne è la fattura concreta:

Ceux qui ont retranché les honteuses parties
Les oreilles, les nez, en triomphe de vie,
En ont fait les cordons des infâmes chapeaux.

(7.123-128, Aubigné 1995: 119)

Altrove è il rosso intenso del mantello a denunciare le colpe commesse, come una sorta di macchia dell'anima che passa al tessuto, indelebilmente:

Comme si c'eust été quelque blanc vêtement
Ils trempèrent au sang sa grand'robe ducale,
Et la mirent sur lui du meurtre toute sale.

(2.895-900 : 141)

La citazione biblica – i fratelli di Giuseppe che insanguinano la sua tunica per convincere Isacco della sua morte – acquista la drammaticità di un presente ancor più abietto, laddove François de Valois, vivo, indossa il mantello macchiato dal sangue di coloro che ha ucciso e, con l'appoggio di scellerati compagni, ne fa l'abito di cerimonia per l'investitura del titolo di duca d'Anjou.

D'Aubigné scuce le singole parti di un vestito intessuto di malvagità, denuncia i crimini che ne danno il colore, smaschera gli orpelli e lascia affiorare la vera natura del Male, la pelle del serpente sotto «les robes reluisantes» in cui si è celato, per primo, Satana stesso:

[...] il déguisait ses peaux
D'un voile pur et blanc de robes reluisantes;
De ses retroussés les pennes blanchissantes
Et les ailes croisaient sur l'échine en repos.

¹⁶ Sull'immagine di Henri III dipinta da Agrippa d'Aubigné, cf. Fragonard: «La mise en scène de l'anathème passe par l'exhibition des signes, selon son mode de raisonnement par image. S'il est logique d'unir signe et sens, il va peut-être un peu vite, mais pour lui au plus juste, en assignant à ce sens la réprobation absolue, la prédestination au mal, tous les signes extérieurs qui lui correspondent. La référence est au vrai, qui est spirituel, non au réel sans importance» (1992: 54).

Ainsi que ses habits il farda ses propos
Et composait encor sa contenance douce
Quand Dieu l'empoigne au bras, le tire, se courrouce.
(5.44-50: 230)

Lors le trompeur trompé d'assuré devint blême,
L'enchanteur se trouva désenchanté lui-même.
Son front se sillonna, ses cheveux hérissés,
Ses yeux flambants dessous les sourcils refroncés;
Le crêpe blanchissant qui les cheveux lui cœuvre
Se change en même peau que porte la couleuvre.
(5.53-58: *Ibidem*)

L'apparenza si squama orribilmente, il trucco stinge, il travestimento cede alla presenza del Dio che non ammette menzogna. Il poeta ugonotto sembra procedere per sottrazione, smantellando pezzo per pezzo lo sfarzo putrido di una corte che si scopre diabolica. E in questa perdita di colore, di materia, di tessuto, ritrova la trasparenza, il nitore, la luce del vero che splende nei luoghi imperituri della Salvezza:

Là nous n'avons besoin de parure nouvelle,
Car nous sommes vestus de splendeur éternelle.
(7.1063-1064: 334)

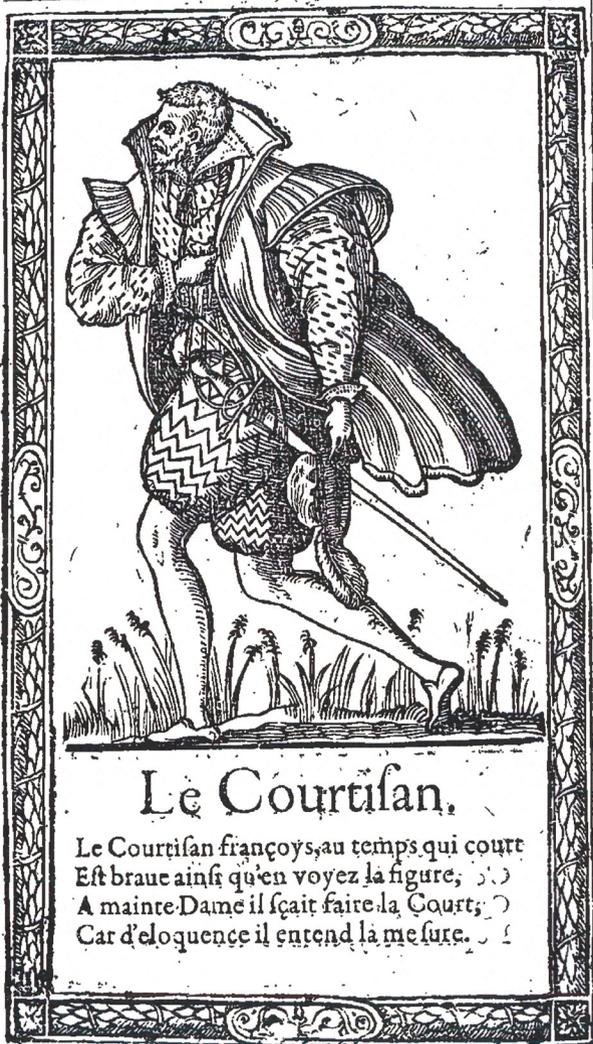
Sono pochi ed essenziali i riferimenti all'abbigliamento degli eletti ma tutti godono di un abbagliante effetto di smaterializzazione: le cinture sono di gloria¹⁷, i tessuti sono riverbero, luce di un'eternità senza misure, né colori, la veste è una magnifica «Robe de noce» (4.18: 189). Il bianco dell'abito da sposa, insomma, brilla della purezza interiore, in una corrispondenza finalmente riconquistata, dove figura e spirito, concreto e astratto tornano a ricongiungersi. Ed è il perdono, infine, a dare la giusta tonalità, «ils sont vêtus de blanc et lavés de pardon» (7.738: 325).

RIFERIMENTI BIBLIOGRAFICI

Aubigné Th.A. de, 1969, *Les Aventures du Baron de Fæneste*, in *Œuvres complètes*, H. Weber-J. Bailbé (eds.), Paris, Gallimard (Bibliothèque de la Pléiade).
—, 1995, *Les Tragiques*, F. Lestringant (ed.), Paris, Gallimard.

¹⁷ «Tesmoins de l'Éternel, de gloire soyez ceints, / Vestus de crespé net, la justice des Saints» (4.15-16).

- Bartholeyns G., 2010, *Pour une histoire explicative du vêtement. L'historiographie, le XIII^e siècle social et le XVI^e siècle moral*, in S. Regula-C. Rainer (eds.), *Mode und Kleidung im Europa des späten Mittelalters / Fashion and Clothing in Late Medieval Europe*, Basel, Abegg-Schiftung Riggisberg-Schwabverlag: 209-230.
- Chartier R.-Martin H.-J. (eds.), 1989, *Histoire de l'édition française*, t. 1, Paris, Fayard.
- Chisogne S., 1998, *Poétique de l'accumulation*, «Poétique» CXIII: 288-303.
- Desprez F., 1562, *Recueil de la diversité des habits, qui sont de present en usage, tant en pays d'Europe, Asie, Affrique et Isles Sauvages, le tout fait apres le naturel*, Paris, Richard Breton.
- Erasmus da Rotterdam, 1985, *Erasmi Opera Omnia*, t. 2, F. Heinimann-E. Kienzle (eds.), Amsterdam / Oxford, North-Holland Publishing Compagny.
- Fogel M., 1987, *Modèle d'État et modèle social de dépense: les lois somptuaires en France de 1485 à 1560*, in J.-P. Genet-M. Le Mené (eds.), *Genèse de l'État moderne. Prélèvement et redistribution*, Paris, CNRS: 227-235.
- Fragonard M.-M., 1992, *Agrippa et Henri III, stratégies de la diffamation et poétique du monstrueux*, in R. Sauzet (ed.), *Henri III en son temps*, Paris, Vrin: 47-55.
- Fragonard M.-M.-Lestringant F. (eds.), 1990, *La justice des Princes. Commentaire des «Tragiques» livres II et III*, Mont de Marsan, Éditions Universitaires.
- Jones R.A., 2006, *Habits, Holdings, Heterologies: Populations in Print in a 1562 Costume Book*, «Yale French Studies» 110: 92-121.
- Kotler E., 1990, *De la poésie à la prose. L'écriture du travestissement des livres II et III des «Tragiques» aux pamphlets d'Agrippa d'Aubigné*, «Albineana» 3: 33-52.
- Lazard M., 1990, *Le corps vêtu: signification du costume à la Renaissance*, in J. Céard-M.-M. Fontaine et al. (eds.), *Le corps à la Renaissance*, Paris, Aux Amateurs des livres: 77-94.
- Paresys I., 2006a, *Images de l'Autre vêtu à la Renaissance. Le recueil d'habits de François Desprez (1562-1567)*, «Journal de la Renaissance» IV: 26-55.
- , 2006b, *Paraître et se vêtir au XVI^e siècle. Morales vestimentaires*, in M. Viallon (ed.), *Paraître et se vêtir au XVI^e siècle*, Presses Universitaires de Saint-Etienne: 11-36.
- Pastoureau M., 1994, *Morales de la couleur: le chromoclasme de la réforme*, in Aa.Vv., *La couleur – Regards croisés sur la couleur du Moyen Âge au XX^e siècles*, Paris, Léopard d'or: 27-46.
- Porcher J., 1939, *L'auteur des songes drolatiques de Pantagruel*, in Aa.Vv., *Mélanges offerts à M. Abel Lefranc*, Paris, Droz: 229-233.
- Prat M.-H., 1996, *Les mots du corps. Un imaginaire lexical dans «Les Tragiques» d'Agrippa d'Aubigné*, Genève, Droz.
- Weber H., 1970, *Structure et langage dans «Les aventures du Baron de Fæneste»*, in Aa.Vv., *De Jean Lemaire de Belges à Jean Giraudoux. Mélanges d'histoire et de critique littéraire offerts à Pierre Jourda*, Paris, Nizet: 111-130.



Le Courtisan.

Le Courtisan françoys, au temps qui court
Est braue ainsi qu'en voyez la figure; ☺
A mainte Dame il sçait faire la Court; ☺
Car d'eloquence il entend la mesure. ☺

© Bibliothèque Municipale de Tours

Desprez François, *Recueil de la diversité des habits qui sont de present en usage (...)*, Paris,
Richard Breton, 1562, f. A6v – Le Courtisan. Rés. 3540, Bibliothèque Municipale de Tours,
Fonds Raymond Marcel, Bibliothèques Virtuelles Humanistes

LES VÊTEMENTS DES INDIENS D'AMÉRIQUE DU NORD

François Proïa

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

Des rives du Mississippi aux contreforts des Rocheuses, au cœur même du continent nordaméricain, s'étend un vaste territoire verdoyant où, selon l'Abbé Domenech, «les sons se perdent dans l'espace» (1958: 6). Une plaine immense suscitant une profonde sensation de solitude et d'abandon dans l'âme de ces religieux habitués, dans le vieux continent, à des aires urbaines bien circonscrites, et à une densité de population beaucoup plus élevée. Le missionnaire exprime parfaitement ce sens de perte lié à l'immensité de la nature environnante. Il cherche en vain la beauté dans ce paysage, grandiose, il est vrai, mais de la grandeur sauvage et mélancolique du désert. En ces temps-là, il semble qu'aucun être humain puisse s'approprier pleinement ces espaces qui favorisent les habitudes nomades et l'esprit d'indépendance des natifs américains que l'homme blanc n'hésite pas à appeler 'sauvages'.

Avec le terme 'sauvage' ou 'barbare' (l'autre nom utilisé pour désigner les Indiens), les Anglais et les Français veulent indiquer une différence de civilisation. À ce propos Huey Pierre Long écrit: «Il semble qu'on ait convenu en Europe de désigner par le nom de sauvage une classe d'êtres animés qu'on rougirait d'élever au rang d'hommes. C'est du moins ce que donne à penser le mépris avec lequel on les traite; on s'est accoutumé à les considérer comme appartenant à une espèce, qui, pour être supérieure à celle des bêtes, n'en est pas moins fort au-dessous de la nôtre ou qui, tout au plus tient le milieu entre les deux» (Gomme 1977: 86). Un voyageur français, Jean Bernard Bossu, est d'un tout autre avis, et il n'aura de cesse de réhabiliter ces 'sauvages' que l'on combat parce que leur pensée est en contradiction avec d'autres mœurs dominantes, en particulier la tradition chrétienne. Très attentif aux coutumes indiennes, il les compare à celles des européens. Les conclusions qu'il en tire sont surprenantes:

On ne voit point en Amérique, de ces hommes que nous appelons Sauvages, qui soient assez barbares pour égorger de sang froid leurs frères, ni servir de faux témoins pour les perdre afin d'avoir leurs biens. On n'y connaît point l'intrigue pour s'enrichir par des voies indignes de l'histoire de l'humanité. (Bossu 1980: 156)

Plus que jamais, la compréhension et l'assomption de l'identité indienne trouve dans le sens de l'honneur une médiation privilégiée. En effet, les Indiens démontrent dans chacune de leur action, une rigueur extrême qui n'admet pas de compromis:

Parmi les Sauvages, ceux qui lâchent le pied, ou désertent dans une action où il s'agit de l'honneur et de la patrie, ne sont point punis; mais ils sont regardés comme l'opprobre du genre humain. Les autres leur reprochent toujours qu'ils ne sont point des hommes mais des vieilles. Ils sont méprisés des femmes mêmes, et les filles les plus laides n'en veulent point pour maris, et s'il arrivait que quelqu'une en voulu épouser un, les parents s'y opposeraient, dans la crainte d'avoir dans leur famille des hommes sans cœur, et inutiles à la patrie. Ces sortes de gens sont obligés de laisser croître leurs cheveux, et de porter un *alkoman* comme les femmes. (92-93)

Bossu prend soin d'expliquer le terme indien *alkoman*: «Petite jupe dont se servent les femmes pour cacher leur nudité» (93). La tenue vestimentaire du guerrier lâche l'expose ainsi à la risée de toute la tribu, et son destin est signé à tout jamais.

Par contre, les actes de bravoure sont tenus en très haute estime et les costumes de ces braves affichent les distinctions obtenues sur les champs de bataille¹. Il faut dire que les Indiens sont capables de supporter les plus terrifiantes tortures pour ne point passer pour vils. Bossu nous narre la fin cruelle réservée aux prisonniers d'une tribu ennemie:

On les brûle vifs à petit feu. Pour cet effet, on leur écorche la tête, et on les attache à un cadre, alors tous les jeunes gens se vengent sur ces misérables, qui endurent les tourments les plus affreux sans se plaindre, au contraire, ils chantent jusqu'à ce qu'ils expirent; disant qu'ils sont de véritables hommes, et qu'ils ne craignent ni la mort ni le feu; ils se moquent même de leurs bourreaux, en leur disant qu'ils ne les font pas assez souffrir, que s'ils les tenaient, ils les tourmenteraient bien d'avantage,

1 Les Indiens ne connaissant pas l'écriture, les décorations vestimentaires revêtent donc une forme de communication de premier ordre, véhiculant de nombreuses informations.

que c'est dans telles parties qu'il faut porter le feu, et que c'est dans ces endroits qu'ils sont plus sensibles. (76)

Pour les Indiens des plaines, le monde est, par essence, en continuels mouvements, comme les vents incessants qui y règnent, comme la migration continue des troupeaux de buffles. Dans un tel environnement, les vêtements doivent correspondre à la mobilité de ceux qui les endossent, et répondre également aux brutales variations climatiques qui sont la norme sur ces terres.

Les Indiens sont avant tout des hommes pratiques, d'une agilité surprenante, voyant ce que les autres ne voient pas, et qui sont allés le plus loin dans un espace dont, en principe, nul ne revient. Les jésuites ont tout de suite essayé de s'introduire dans le tissu social des indigènes, et ils ont bien vite compris de quelle trempe ils sont faits. Avec eux il faut agir très vite, être toujours prêt à entrer en action, et Jean de Brébeuf invite ses confrères à se comporter de la sorte:

Ne retardez pas les sauvages quand vous devez embarquer; soyez alors pieds et jambes nus, relevez vos soutanes pour ne pas vous mouiller. (Greagh 1988: 35)

Avant la venue des marchands blancs, les Indiens ont déjà acquis une remarquable technique pour confectionner leurs vêtements à partir de peaux de bêtes qu'ils écharnent, avant de les épiler et de les laver. Ils l'étendent ensuite sur un châssis et l'enduisent de cervelle de daim, d'huile et de cendre de bois. Ils la lavent encore, l'essorent et l'assouplissent. Enfin, pour la rendre plus résistante et empêcher qu'elle moisisse, ils la fument.

Dans ces plaines les animaux ne manquent pas, et les Indiens n'ont que l'embarras du choix entre daim, antilope, élan, orignal, mouflon, loutre et castor. Ils préfèrent toutefois chasser le buffle² dont la fourrure devient la matière première de leur habillement.

Les costumes masculins peuvent varier considérablement du nord au sud, mais le pagne en demeure la base. Cette pièce de cuir est soit enroulée autour du corps, soit fixée à une ceinture. À celle-ci sont également rattachées les jambières cuissardes. Les franges, en cuir effiloché, suggèrent le symbole de la pluie dont l'importance est primordiale chez ces peuples. Elles peuvent aussi représenter, selon certains, le prolongement symbolique de l'âme, au-delà de l'habit (cf. Dubin 1999: 246). Les coutures extérieures sont parfois enrichies d'éléments graphiques dépeints ou de broderies de porc-épic et de perles.

² Le buffle offre non seulement l'habillement mais aussi le vivre et le couvert. Les os, une fois écharnés, sont utilisés pour la réalisation des selles et d'autres outils utilisés dans le campement.

Les Natchez, une tribu de quatre mille âmes établie le long du fleuve Mississippi, présentent des caractéristiques sociales particulièrement insolites. Organisés en un système hiérarchique et autoritaire, les Natchez honorent un chef appelé *Grand Soleil*, descendant direct de l'astre céleste, dont le pouvoir est absolu³:

Les Natchez [...] formaient un peuple considérable. Ils composaient plusieurs villages soumis à des Chefs particuliers, qui obéissaient eux mêmes à un grand Chef, qui était celui de la Nation. Tous ces Princes portaient le nom de *Soleil*: ils étaient au nombre de cinq cents, tous alliés au grand Soleil leur commun souverain. Celui-ci portait sur sa poitrine l'image de cet Astre, dont il prétendait descendre, et qui était adoré sous le nom d'*Ouachil*, qui signifie: *le feu très-grand, ou le feu suprême*. (Bossu 1980: 53)

Ici aussi, l'habillement des princes indiens reflète leur divinité. Le soleil orne donc leur poitrine reflétant un symbolisme spirituel vibrant en parfaite syntonie avec leur manière d'être⁴, et cet 'art de la mise' s'étend par analogie à d'autres tribus également.

Par exemple, la plume de l'aigle évoque le Grand Esprit, et la cocarde en plumes d'aigle ou en piquants du porc-épic représente également le soleil. Endosser un couvre-chef en plumes d'aigle signifie s'identifier avec le soleil comme centre de la vie spirituelle, et confère à celui qui le revêt une dignité spirituelle d'ordre royal. Il n'est en aucun cas permis à un quelconque individu d'exhiber une telle coiffure qui transforme spirituellement l'indien en un oiseau rapace s'élançant vers le soleil rayonnant et les mondes célestes (Dubin 1999: 52). Ce serait un véritable sacrilège, car les parures de guerres, dont le plumage renvoie métaphoriquement aux oiseaux et aux divinités célestes, sont réservées uniquement aux guerriers ayant accomplis des prouesses exceptionnelles⁵. La bandelette d'hermine incarne quant à elle

3 Quand le souverain meurt, c'est tout un monde qui disparaît, et ses proches l'accompagnent dans l'au-delà: «Le Souverain en mourant se faisait accompagner au tombeau par ses femmes et par plusieurs de ses sujets. Les petits Soleils avaient soin de suivre la même coutume; la loi condamnait aussi à mourir tout Natchez qui avait épousé une fille du rang des Soleils, lorsque celle-ci était expirée» (Bossu 1980: 54).

4 Le père Claude-Jean Allouez décrit la psyché complexe des natifs américains qui est profondément liée à l'idée d'harmonie du cosmos, et à un délicat équilibre entre nature et culture à l'intérieur duquel les hommes réussissent à se rapporter spirituellement avec les mystères de l'univers: «Ils croient que le Soleil est un homme et la Lune sa femme: que la neige et la glace est aussi un homme, qui s'en va au printemps, et revient en hiver; que le malin esprit est dans les couleuvres, les dragons et autres monstres; que le corbeau, le milan et quelques autres oiseaux sont des génies, et qu'ils parlent aussi bien que nous: que même il y a parmi eux des peuples qui entendent leur langage, comme quelques-uns entendent un peu celui des Français» (1894-1901: t. I, 286).

5 Dubin en met en évidence quatre: commander une troupe de guerriers, porter une at-

les qualités de cet animal qui, à l'instar du furet, est très agile et représente ainsi l'habileté du guerrier à échapper à l'ennemi. Les guerriers exhibent également leurs trophées de chasse comme des dents d'ours ou la tête d'un animal dont ils sont fiers de se coiffer avec.

Les bijoux font également partie de la garde-robe des Indiens qui les portent autour du cou, des poignets et même aux oreilles. Ceux des femmes sont généralement en argent et de couleur turquoise. Les hommes, quant à eux, imposent aux lobes de leurs oreilles un effort surhumain car les boucles majestueuses, qu'ils étalent avec fierté, arrivent à peser jusqu'à 250 grammes. Les colliers de griffes de grizzly ont, bien entendu, un grand pouvoir dérivant de l'animal dont elles proviennent, et ils sont réservés uniquement aux grands guerriers. Des bracelets en peau, auxquels les Indiens accrochent de longs crins de cheval, ceignent leurs poignets:

Ils ont autour de leur bras quantité de manilles; outre cela, ils ont le visage barbouillé, le tour des sourcils rouge vermillon, la moitié d'une joue noircie et le nez percé, auquel il pend un morceau de corail de la grosseur du doigt, aussi bien que les oreilles, dans lesquelles ils mettent un certain morceau de bois de la grosseur du petit doigt. (Lemoyne d'Iberville 1879-1888: t. 4, 518)

Les tours du cou sont en fourrure de loutre ou en coquilles d'un mollusque appelé dentalium. La broderie en piquants de porc-épic est toute imprégnée d'une autre existence appartenant aux constellations célestes, et elle revêt aux yeux fascinés des Indiens une dimension qui va bien au-delà de la simple sphère décorative. Elle acquiert, en effet, une dimension spirituelle, et devient un véritable viatique pour s'adresser aux êtres spirituels. Le porc-épic, capable de grimper sur les plus hautes sommités des arbres, est associé au soleil, et ses piquants⁶ se déployant dans l'espace sans limites précises comme les rayons de l'astre céleste évoquent pour eux une myriade d'impressions fantastiques.

Le perlage, introduit par les commerçants européens, remplace progressivement ce type de broderie et finit par s'imposer à la fin du XVI^e siècle, sans toutefois le supplanter définitivement. Il n'est pas rare de trouver les deux techniques sur le même vêtement et, ce qui est encore plus singulier, elles peuvent afficher, toutes deux, des motifs géométriques semblables. Ces habits, réalisés avec plumes et perles, permettent la reproduction de dessins géométriques bien définis qui reflètent toujours une cosmologie

taque à cheval, s'emparer de l'arme à feu d'un ennemi, réussir un coup audacieux et inattendu (1999: 256).

⁶ La préparation des piquants exige une technique extrêmement sophistiquée et requiert une longue préparation. Les piquants doivent être soigneusement préparés. On les assouplit d'abord en les trempant dans l'eau, puis ils doivent être fendus, aplatis et enfin teintés.

shamanique dont les racines remontent au Paléolithique supérieur du vieux Monde (cf. Chang 1986: 421).

Les indiennes sont particulièrement habiles aux délicats travaux de couture, ourdissage, tressage, tissage et teinture⁷ qui exigent une concentration constante. Bossu fait de leur aptitude à l'effort un éloge particulièrement flatteur:

Les femmes Sauvages sont en général fort laborieuses, on les prévient dès l'enfance, que si elles sont paresseuses ou mal adroites, elles n'auront jamais qu'un malotru pour mari. (Bossu 1980: 88)

Avant l'arrivée des Français, la tenue vestimentaire des femmes indiennes est tout ce qu'il y a de plus modeste⁸: de simples tuniques et des jambières s'arrêtant aux genoux. Point de minauderie agressive et agaçante, mais une coquetterie prudente qui ne s'avance jamais trop loin, si ce n'est se mettre de la graisse de bison sur les cheveux pour les rendre plus forts et brillants. Quant aux hommes, une tenue minimaliste est plus que suffisante⁹:

7 Les peaux tannées sont plongées dans des bains de teinture bleue, noire, rouge ou verte. Les Indiens aiment les vêtements colorés et, dès qu'ils en ont eu l'occasion, ils n'ont point hésité à échanger ceux qu'ils portaient en peau de bison ou de daim contre des tenues européennes aux tons variées, beaucoup moins pratiques et résistantes, surtout parce qu'ils ne les lavaient jamais. Les couvertures bariolées sont aussi particulièrement appréciées et substituent bien vite le long manteau en peau de castor qu'ils endossaient durant la froide saison.

8 La tenue féminine par excellence, celle qui remonte le plus loin dans le temps, est la jupe 'portefeuille' complétée par un poncho durant la froide saison ou en cas de mauvais temps. Avec le temps, les chasseurs rapportent toujours plus une grande quantité de peaux de bêtes et les robes ne sont plus alors confectionnées avec une seule peau mais peuvent en comprendre plusieurs jointes par un laçage, et il existe même des robes à 'trois peaux'. La laine européenne est l'un des premiers produits d'échange avec les Indiens nord-américains. Douce, malléable et en même temps chaude, elle remplace bien vite le cuir ou la fourrure des vêtements d'hiver. La laine dite *stroud* fabriquée à Stroudwater en Angleterre connaît un succès sans précédent. Ce tissu sert à réaliser de prestigieuses robes avec dents d'élan qui peuvent valoir, selon le nombre de dents qui y sont incorporés, autant qu'un bon cheval.

9 En 1723 Sebastien Rasles écrit une lettre à son frère dans laquelle il décrit de façon très précise les Illinois: «The Illinois are covered only around the waist, otherwise they go entirely nude; many panels with all sorts of figures, which they mark upon the body in an ineffaceable manner, take with them the place of garments. It is only when they make visits, or when they are present at Church, that they wrap themselves in a cloak of dressed skin in the summer-time, and in the winter season in a dressed skin with the hair left on, that they may keep warm. They adorn the head with feathers of many colors, of which they make garlands and crowns which they arrange very becomingly; above all things, they are careful to paint the face with different colors, but especially with vermilion. They wear collars and earrings made of little stones, which they cut like precious stones; some are blue, some red, and some white as alabaster; to these must be added a flat piece of porcelain [shell] which finishes the collar. The Illinois are persuaded that these grotesque ornaments add grace to their appearance, and win for them respect» (White 2012: 60).

Les femmes sont vêtues fort modestement et dans une grande bienséance, au lieu que les hommes ne se mettent pas en peine de se rien couvrir. (Marquette-Joliet 1681: 22)¹⁰

En réalité les Indiens exposent avec leur corps des tatouages de couleur bleue qui témoignent leur statut social¹¹. Les motifs les plus divers sont représentés allant des fleurs aux animaux ou encore aux étoiles et aux croisants et font de celui qui les porte un homme richement vêtu (Dubin 1999: 164). Pour entrer en communication avec les forces mystérieuses de l'au-delà ils n'hésitent pas à arborer fièrement des spirales et autres symboles ésotériques. Ces peintures faciales et corporelles permettant d'invoquer les grandes puissances spirituelles sont aussi des signes d'appartenance à une certaine tribu de participation à certaines cérémonies sociales ou religieuses. Elles peuvent aussi signifier le deuil, mais elles sont surtout des signes rituels de protection durant les combats.

Les shamans ou sorciers, pour accroître leurs facultés de guérisseur, revêtent une peau d'ours. Le vigoureux plantigrade est, en effet, associé à des vertus magiques bienfaitrices¹².

Pour s'assurer le concours des Indiens, principaux fournisseurs de fourrures, les Français utilisent comme monnaie d'échange une impressionnante quantité de bijoux en métal. Puis, les bijoux en métal sont supplantés par les bijoux en argent réalisés généralement par des orfèvres anglais installés à Philadelphie ou à Montréal.

Vers 1780, les marchands de fourrures français entreprennent de troquer les peaux contre de grands colliers de perles opaques¹³. Les Indiens lentement perdent leur intégralité culturelle en acceptant avec enthousiasme les produits de l'artisanat français¹⁴. Ronald Creagh expose les nombreux changements de la communauté indienne: «Les Indiens, qui disposaient d'ustensiles en os et en bois, prisaient les objets en métal, bouilloire, hache ou couteau; ils apprirent à manier les armes à feu. À Québec, ils achetaient des objets de cuivre; ils découvrirent des étoffes de couleur, couvertures ou jupons [...]. Le prestigieux textile remplaçait progressivement les vêtements de cuir, ils substituaient dans leurs broderies des perles de verroterie aux

10 Voir Carpenter (1966: 23).

11 Les usurpateurs sont contraints de faire disparaître les tatouages indûment dessinés aux prix de traitements particulièrement douloureux (Cf. Paterek 1994: 8).

12 L'âme de l'ours est considérée extrêmement dangereuse aux yeux des Indiens, mais justement pour cette raison elle peut transmettre à un être malade une aide spirituelle considérable.

13 Ces perles étaient aussi appelées 'poneys' car les négociants, qui les transportaient, montaient sur ces animaux.

14 Patricia Rieff Anawait fait une considération particulièrement intéressante: «Si les Indiens se laissent séduire par le costume occidental, certes transformé et adapté, ils n'en abandonnent pas pour autant leur esthétique singulière, qui plonge ses racines dans un antique univers shamanique» (2008: 401).

piquants de porc-épic. Ils se créèrent des besoins d'anneaux, de clochettes de cuivre et de miroirs» (Greagh 1988: 28).

Certains anciens et sages chefs indiens n'approuvent absolument pas cette ferveur des plus jeunes pour ces produits, le plus souvent inutiles, provenant d'Europe, et présagent des temps difficiles pour leur peuple:

Il y a longtemps que nous nous apercevons que le voisinage des Français nous fait plus de mal que de bien. Nous le voyons, nous autres vieillards, mais les jeunes gens ne le voient pas; les marchandises de l'Europe font plaisir à la jeunesse; mais en effet à quoi servent-elles? À séduire nos femmes, à corrompre les mœurs de la Nation, à débaucher nos filles, à les rendre orgueilleuses et fainéantes. Les jeunes garçons sont dans le même cas; il faut que les hommes mariés se tuent de travail pour fournir au luxe de leurs épouses. (Bossu 1980: 57-58)

L'esprit pénétrant de ces anciens nous apprend à regarder ces transformations d'un autre point de vue, et la justesse de leurs réflexions laisse planer plus d'un doute sur la bonté d'une certaine 'modernité':

Avant que les Français fussent arrivés dans nos terres, nous étions des hommes, nous nous contentions de ce que nous avions, nous marchions hardiment dans tous les chemins, parce que nous étions nos maîtres; mais aujourd'hui nous n'allons qu'en tâtonnant, dans la crainte de trouver des épines; nous marchons en esclaves, nous le serons bientôt, puisqu'ils nous traitent déjà comme si nous l'étions. Quand ils seront assez forts, ils n'useront plus de ménagements, ils nous mettront aux fers; leur chef n'a-t-il pas menacé le nôtre de lui faire cet affront, et la mort n'est-elle pas préférable à l'esclavage? (*Ibidem*)

RÉFÉRENCES BIBLIOGRAPHIQUES

- Allouez C.-J., 1894-1901, *Relation de ce qui s'est passé en les années 1666-1667*, in R.G. Thwaites (ed.), *The Jesuit relations and allied documents. Travels, explorations of the Jesuit Missionaries in New-France (1600-1791). The original French, Latin and Italian texts*, Cleveland, Burrows Bros. Co.
- Bossu J.B., 1980, *Nouveaux voyages en Louisiane 1751-1768*, P. Jacquin (ed.), Paris, Aubier-Montaigne.
- Carpenter J.R., 1966, *Histoire de la littérature française sur la Louisiane de 1673 jusqu'à 1766*, Paris, Nizet.

- Chang K.-C., 1986, *Archaeology of Ancien China*, New Haven / Londres, Yale University Press.
- Domenech E. Abbé, 1958, *Missionary adventures in Texas and Mexico: a personal narrative of six years sojourn in those Regions*, Londres, Longman / Brown / Green.
- Dubin L.S., 1999, *North American Indian jewelry and adornment: from prehistory to the present*, New York, Harry N. Abrams.
- Gomme G., 1977, *Une Épopée oubliée des Découvreurs Français en Amérique*, «Histo-rama» 310, septembre 1977: 86.
- Greagh R., 1988, *Nos cousins d'Amérique*, Paris, Payot.
- Lemoyne d'Iberville P., 1879-1888, *Journal*, in P. Margry (ed.), *Découvertes et établissements des Français dans l'Ouest et dans le Sud de l'Amérique septentrionale (1614-1754)*, *Mémoires et documents originaux*, Paris, Imprimerie D. Jouaust.
- Marquette J.-Joliet L., 1681, *Voyage et découverte de quelques pays et nations de l'Amérique Septentrionale*, Paris, Estienne Michallet.
- Paterek J., 1994, *Encyclopedia of American Indian Costume*, New York / Londres, Norton.
- Rieff Anawait P., 2008, *Histoire des costumes du monde*, Paris, Flammarion.
- White S., 2012, *Wild Frenchmen and Frenchified Indians*, Philadelphia, University of Pennsylvania Press.

LA DESCRIPTION DE L'ÎLE DE PORTRAITURE
ET DE LA VILLE DES PORTRAITS (1659) DE CHARLES SOREL,
OU LE TRAVESTISSEMENT DE L'ANTI-ROMAN

Anne Schoysman
UNIVERSITÀ DI SIENA

I. DE LA PEINTURE À LA LITTÉRATURE

Tous les habitants de la ville étaient peintres ou marchands de portraits. Il n'y en avait qu'un petit nombre qui, avec cela, étaient employés à préparer les commodités nécessaires à la vie; mais ils mêlaient tous leur art avec celui de peinture. On n'eût pas pu avec raison parler à un cordonnier ou à un autre artisan, comme fit Apelle à celui qui, ayant repris quelque chose à la façon des souliers qui se trouvaient dans l'un de ses tableaux, voulait encore juger de la proportion d'une jambe, et de la draperie d'une robe: "Que le cordonnier, lui dit-il, ne passe point le soulier". Il n'y avait rien à reprocher même aux cordonniers de la ville des Portraits, puisqu'ils y étaient tous bons peintres, et outre qu'ils donnaient aux souliers une forme commode et galante, ils faisaient dessus diverses peintures. Les tailleurs ne faisaient point d'habits qu'ils n'y représentassent divers caprices; de sorte qu'il y avait tel homme qui était tout couvert de portraits. Les amants volages pouvaient faire, s'ils voulaient, que leur habit fût orné des portraits de toutes leurs maîtresses et qu'il y en eût au moins de pendus à chaque basque de leur pourpoint: par ce moyen, on voyait au dehors tout ce qui était dépeint dans leur cerveau. Les charpentiers, les maçons, les menuisiers, et les serruriers n'accommodaient rien aux maisons qu'ils n'y fissent quelques figures, afin que le logement ressemblât à l'habillement. (Sorel 2006: 72)¹

1 Les italiques dans toutes les citations sont miennes.

Cette description de l'île de Portraiture ressortit bien sûr au genre satirique du voyage utopique. En 1659, la mode des portraits bat son plein, et Charles Sorel donne d'emblée à son texte la valeur allégorique des «figures significatives» pour aborder l'actualité: «Parce que l'on a tant parlé de portraits depuis quelques années, il a fallu en parler en ce lieu» (67)².

Le divertissement satirique visant une manie – et un commerce – à la mode a beau jeu de ridiculiser les portraits qui travestissent les personnages, ou les individus qui trahissent leurs travers cachés dans les travestissements avec lesquels ils se font représenter. Mais il y a plus que cela: l'intérêt du texte réside essentiellement dans l'assimilation, déclarée, du portrait plastique au portrait littéraire. «On jugera bien que cela regarde des auteurs de livres et quelques moindres écrivains, aussi bien que des peintres», annonce Sorel (67). La vogue du moment, c'est de «bien peindre toutes choses, tant avec le pinceau qu'avec la plume, et tant en prose qu'en vers; tellement qu'on ne voyait partout que peintres, orateurs, philosophes et poètes. Leurs maximes et leurs ouvrages étaient alors l'entretien le plus ordinaire de la cour des princes, et qui donnait le plus de divertissement» (92-93). Sous la plume de Sorel, ce parallélisme entre peinture et littérature n'est évidemment pas innocent, si l'on songe combien l'a occupé la critique du *travestissement* de la réalité dans le roman, comme l'a déjà bien montré la critique: il suffit de penser à cet «anti-roman» qu'est le *Berger extravagant*, où Lysis est déguisé en berger, ou à l'«histoire comique» de *Francion* comme réaction aux romans sentimentaux et héroïques³.

Avant tout, il n'est pas indifférent de remarquer que ce qui apparaît comme un pamphlet visant la mode des portraits se révèle très rapidement être une description circonstanciée, qui distingue diverses manières de portraits et aboutit à des jugements de valeur nettement contrastés. Il y a de bons et de mauvais portraits. Vers la fin du texte, deux chapitres sont respectivement intitulés «Punition des mauvais portraits, et de leurs auteurs», et «Du triomphe et du couronnement des bons peintres» (106-111). Et il est significatif que le glissement de la description de «L'île de Portraiture» et de «La ville des Portraits» (titres des premiers chapitres), où l'on pouvait «voir des peintures de toutes les sortes» (73), à la distinction entre différents genres de portraitistes, corresponde précisément à la distinction des styles et des genres poétiques: le narrateur, Périandre, passe tour à tour dans «la rue des peintres héroïques», «la plus grande et la plus belle», puis dans celle «des peintres amoureux», «burlesques et comiques», «satiriques» et «censeurs». Si ces distinctions correspondent bien, comme le note judicieu-

2 Sur cette mode des portraits, plastiques ou littéraires, vid. l'introduction de M. Debaisieux dans Sorel (2006: 38-55); mode qui n'est pas sans lien avec l'histoire du vêtement vid. Roche (1989).

3 Vid. Franchetti (1977); Lever (1977); Garavini (1980: 19-119); Debaisieux (1989a et 1989b, sur les rapports entre déguisement et parodie dans l'*Histoire comique de Francion*); Debaisieux (2006); Roux (2012).

sement M. Debaisieux, à la classification hiérarchique des styles selon P. Le Moyné⁴, on ne peut pas ne pas remarquer qu'elles s'appliquent particulièrement, voire exclusivement, aux romans: on pourrait peut-être appliquer l'adjectif 'héroïque' à la peinture, ou concevoir l'idéalisation opérée par les peintres 'amoureux', mais il est plus difficile de parler de peinture burlesque, comique, satirique, catégories appliquées par contre au roman. Les noms des deux amis du narrateur évoquent eux aussi le domaine littéraire: «"Érotime", signifie un homme qui tire sa gloire et son honneur d'être amoureux; "Gélaste", c'est un homme qui n'aime qu'à rire» (69, note). Comment ne pas penser au roman 'sentimental' et au roman 'comique'? C'est donc un double niveau d'allégorisation que l'on peut lire ici: l'image insulaire, tournée génériquement contre la vanité de la mode des portraits, s'affine dès qu'elle touche le plan spécifique du portrait littéraire et des genres romanesques, précisément le terrain sur lequel Sorel distingue ses jugements de valeur. En cela, du reste, Sorel n'est pas original: «la thématique du vêtement représentait la double nature de la forme littéraire-décorum qui exigeait l'adaptation de la forme au sujet, mais aussi existence de genres relevant de l'énigme ou de l'inversion comique, qui reposaient sur cette différence» (Martinet 1981: 50-51).

2. PEINTRES HÉROÏQUES, PEINTRES AMOUREUX

Connaissant notre auteur d'histoires comiques, on s'attend alors à faire une lecture assez simple de la distinction des genres d'après la *Description de l'île de Portraiture*: les peintres (ou les romanciers) héroïques, «fort convoiteux de gloire» (Sorel 2006: 75), réalisaient «des portraits flatteurs et menteurs, qui faisaient les personnes beaucoup plus belles et de meilleure mine qu'elles n'étaient» (75-76); le narrateur trouve chez eux «quantité de personnes masquées», qui «ne se masquaient point par galanterie» (76), mais:

tout leur soin était de faire croire qu'ils n'étaient point masqués. Il y en avait aussi dont les masques étaient si bien faits, et si adroitement attachés ou collés, qu'on les prenait pour leur *vrai* visage [...]; ils avaient encore eu soin de se faire accommoder leur chevelure avec un artifice merveilleux, plusieurs portant des perruques de cheveux empruntés qui semblaient être *naturels*. Il y en avait

⁴ Vid. Sorel (2006: 74, note 24); sur le «comique» de Sorel, cf. ci-dessus, note 3; sur le «burlesque» en relation avec les codes littéraires, vid. les très intéressants textes des Perrault récemment publiés (Leclerc et Nédelec 2013).

⁵ «Rather than sacrificing the literal to the figural plane, Sorel's allegorical fiction constantly intertwines the visual and the verbal, thus reflecting the concept of *Ut pictura poesis* and the closeness between the two sister arts in seventeenth century France» (Schröder 2007: 234).

même qui, ayant eu les yeux crevés, portaient de faux yeux [...]. J'en remarquai un qui avait de beaux bas de soie, et de beaux canons à ses jambes, lequel, à ce qu'on disait, n'avait dedans que des jambes de bois, et se soutenait sur une béquille. Un autre n'avait que des bras postiches et sans mouvements, comme les géants des carrousel; de manière que ces deux hommes n'étaient pas capables d'agir en toute sorte d'actions, quoiqu'il semblât à la première apparence que rien ne leur manquât. Cependant, suivant leurs ordres donnés, il fallait faire le portrait de l'un courant à la chasse, et l'autre l'épée nue à la main, prêt à frapper ses ennemis. (76-77)

Le narrateur passe alors de la peinture au portrait littéraire, devenant explicitement critique:

afin qu'on eût aussi une bonne opinion de leurs beautés intérieures et cachées, comme de celles du dehors, les peintres dont ils faisaient le plus de cas, et qui leur étaient les plus utiles, étaient ceux qui savaient dépeindre les *qualités de l'esprit* avec celles du corps; ce qu'ils accomplissaient par des *écrits* remplis d'une éloquence vaine et pompeuse, qui n'était qu'une agréable imposture. J'en remarquai aisément les mensonges, car il y en avait de fort grossiers, quoiqu'à l'abord ils parussent subtils. (78)

Si Sorel introduit ici une distinction, assez simpliste, mais dont nous verrons plus loin l'intérêt, entre la peinture (du corps) et la littérature (peinture de l'esprit), on voit bien que c'est toujours de la satire du genre héroïque qu'il s'agit: le postiche, le mensonge, non seulement substitués, mais radicalement opposés au 'vrai' et au 'naturel'.

Un traitement semblable est réservé aux «peintres amoureux, dont la plupart des portraits étaient fort éloignés du naturel» (79); ici encore, Sorel passe subrepticement de la peinture au portrait littéraire, déployant son sarcasme bien connu contre l'écriture métaphorique:

[Les portraits] de leurs maîtresses étaient les plus grandes flatteries qu'on se pouvait imaginer [...]; et dans les éloges qu'ils en faisaient par écrit, ils leur donnaient la figure et la ressemblance de tout ce qu'il y avait de plus apparent et de plus beau dans la nature, prenant leurs yeux pour des soleils ou pour quelques autres astres, leur bouche pour des branches de corail, et leurs dents pour des filets de perles. (80)⁶

⁶ Que l'on pense au portrait métaphorique de Charite dans le *Berger extravagant* (texte reproduit dans Sorel 2006: 131-135), avec sa célèbre représentation plastique par Crispin de

3. QUEL CONTRASTE AVEC LES PEINTRES BURLESQUES ET COMIQUES?

Après ces railleries, nous nous attendons à ce que Sorel se sente finalement chez lui dans la «rue des peintres burlesques et comiques» (81), et à ce qu'il y souligne ce qui manquait à l'héroïque et au sentimental: le naturel, le portrait véritable, sans masques, sans artifices rhétoriques. Or, le texte prend ici un tour différent et, à première vue, décevant. La description de cette rue est très courte: quelques lignes à peine pour nous dire qu'il y régnait «une joie extrême: on ne faisait que danser, sauter et rire» (81); ces peintres

faisaient des portraits ridicules de leurs amis, dont ils ne s'offensaient point; et ils en faisaient de semblables d'eux-mêmes, par lesquels ils ne croyaient point s'exposer à une moquerie véritable, d'autant que tout ce qu'ils entreprenaient n'était que fiction et galanterie. Il fallait pourtant qu'ils gardassent avec soin un agréable milieu dans les choses, craignant de tomber dans le mépris des hommes graves et sérieux. (82)

N'est-il pas déroutant de voir que l'inventeur de l'histoire 'comique' théorisée comme un anti-roman se limite ici à en donner le registre: «danser, sauter et rire»? Pourquoi Sorel ne profite-t-il pas de l'allégorie de l'île de Portraiture, qui lui a si bien servi jusqu'ici à dénoncer les portraits masqués, l'«éloquence vaine et pompeuse» et l'«imposture» de la description, pour leur opposer le «naturel», le «vrai»? Ces termes apparaissent par antinomie dans les descriptions des peintres héroïques et amoureux, mais on ne les retrouve plus pour qualifier les burlesques et comiques. Au contraire, ces derniers ne s'exposaient pas à «une moquerie véritable», car «ce qu'ils entreprenaient n'était que fiction et galanterie». On s'étonne de ne voir là aucun contraste avec la fiction galante des portraits héroïques ou sentimentaux, ni avec la servilité de ceux qui «confessaient ingénument [...] qu'ils étaient contraints de servir chacun à sa mode» (76). Et pourtant, quoique la *Description de l'île de Portraiture* n'ait plus le tranchant catégorique des textes de la jeunesse de Sorel, nous ne pouvons pas mettre en doute que son auteur continue à se ranger aux côtés des auteurs 'comiques'. Il nous faut donc chercher ailleurs que dans l'opposition 'masque / artifice / vêtement postiche' *versus* 'vrai visage / naturel / aspect réel' ce qui constitue pour Charles Sorel la spécificité du comique et du burlesque.

C'est l'étape suivante, celle de «la rue des peintres satiriques», qui nous fournit, me semble-t-il, la clef de lecture, grâce à sa proximité avec la «rue des peintres burlesques et comiques». Sorel nous les décrit en effet comme «deux petites rues assez proches l'une de l'autre, et qui traversaient les grandes» (81). Toutes deux secondaires aux 'grands' genres, elles ont en

Passe pour l'édition de Paris, T. du Bray, 1627 (reproduit dans Sorel 2006: 80).

commun le même registre: dans la rue voisine des peintres satiriques, «il ne semblait pas d'abord y avoir un moindre sujet de divertissement» (82). Mais voici ce qui les distingue:

Toutefois, ayant vu les ouvrages de deux ou trois peintres, je trouvais que parmi les agréables traits de leur pinceau, ils mêlaient je ne sais quoi de piquant et de farouche. C'était aussi *les peintres satiriques, qui ne faisaient les portraits des gens que pour se moquer d'eux*. Personne ne s'adressait à ceux-là pour faire son portrait; si on les priaient d'en faire quelques-uns, c'était ceux de ses ennemis. (82)

Que l'on relise la description de la rue des peintres «comiques et burlesques», et ce qui y apparaîtra comme le trait marquant est que les peintres comiques font «des portraits ridicules de leurs amis», mais sans les «offenser», sans «moquerie véritable», gardant «un agréable milieu dans les choses», alors que les satiriques, on vient de le voir, ne font «les portraits des gens que pour se moquer d'eux». Cette distinction banale a, dans notre contexte, le très grand avantage de préciser exactement ce que burlesque, comique et satirique ont en commun: faire des portraits «ridicules», c'est-à-dire mettre en évidence les défauts des hommes: les uns sans offenser, avec «galanterie», les autres avec l'intention de «se moquer», mais ceci n'est évidemment qu'une variante secondaire.

Aussi pouvons-nous maintenant revenir à l'analyse de ce qui oppose, d'une part, l'héroïque et le sentimental, et de l'autre, le burlesque, comique et satirique. Nous avons vu que l'allégorie de l'île de Portraiture permet d'identifier les portraits des peintres héroïques et sentimentaux avec les notions de masque, d'artifice mensonger, mais non pas de fonder par contraste la caractérisation du comique et du burlesque sur le naturel et le véritable. C'est donc sur la base de critères différents que se fait la distinction entre les 'grands' genres et les ruelles secondaires du registre comique, burlesque et satirique: en fait, ce que Sorel oppose aux masques, aux mensonges, à l'artifice et à la vaine éloquence des portraits héroïques et sentimentaux, ce n'est pas seulement le vrai ou le naturel, mais c'est surtout la peinture des *défauts* des hommes, en antinomie avec la peinture des fausses *qualités* des genres héroïque et sentimental.

Cette conclusion est moins banale qu'il n'y paraît: elle nous rappelle que le 'comique' de Sorel, n'est pas tant une question esthétique de 'réalisme' descriptif (en opposition avec l'éloquence allégorisante), qu'une question éthique (en opposition avec la flatterie de mérites inexistantes). Le comique et burlesque, que l'on a si souvent interprété à la lumière du déguisement, du rire et du «renversement de l'ordre du carnaval»⁷, se caractérise avant tout par sa composante moraliste⁸.

7 Debaisieux (1989b: 310); «folie et déguisement nous font passer du contexte carnavalesque à l'entreprise parodique», avec référence aux travaux de M. Bakhtine (vid. Debaisieux 1989b: 313); cf. aussi Howells (1989).

8 Sur Charles Sorel moraliste, vid. Hodgson (2006), qui ne parle cependant pas de l'île de Portraiture.

4. COMIQUE RÉALISTE, COMIQUE MORALISTE: LE CADRE ÉTROIT DE L'ALLÉGORIE PICTURALE

Il n'est pas difficile de confirmer cette lecture en relevant, dans la *Description de l'île de Portraiture*, de nombreux exemples des préoccupations de Sorel moraliste lorsqu'il prend résolument parti contre l'héroïque et le sentimental dans la division des genres. Mais rappelons-nous avant tout que c'est à la littérature de peindre les qualités de l'esprit, comme les peintres représentent celles du corps: «afin qu'on eût aussi une bonne opinion de leurs *beautés intérieures et cachées*, comme de celles du dehors, les peintres dont ils faisaient le plus de cas, et qui leur étaient les plus utiles, étaient ceux qui savaient dépeindre les *qualités de l'esprit* avec celles du corps; ce qu'ils accomplissaient *par des écrits* remplis d'une éloquence vaine et pompeuse» (78). On comprend mieux pourquoi, dans sa description des «peintres héroïques», de «ceux qui se faisaient peindre masqués ou déguisés» et des «peintres amoureux», Sorel glisse toujours de la peinture à la littérature. Ce n'est pas uniquement parce que l'homme de lettres est enclin à parler d'écrits; c'est surtout, me semble-t-il, parce que la plaisante allégorie de l'île de Portraiture, en tant que satire de la mode des portraits peints, se révèle être un cadre insuffisant pour traiter du burlesque, du comique, du satirique, qui ont pour objectif la peinture des défauts cachés sous les masques héroïques, et qui se servent essentiellement de la littérature.

Prenons l'exemple de l'épisode de la rue des peintres satiriques:

Nous étions au bout de leur rue, lorsqu'un de ces hommes masqués que nous avons déjà vus [dans la rue des peintres héroïques] y passa fortuitement. Il fallait que pour son malheur il se fût détourné du grand chemin, et qu'il ne sût pas combien il faisait mauvais de tomber à la merci de telles gens. Ils ne l'eurent pas sitôt aperçu qu'ils sortirent de leurs maisons en grand nombre, et coururent de même que la canaille des villes court après les fous et après tous ceux qui ont en eux quelque chose d'extraordinaire. Quand ils l'eurent attrapé [...], ils lui rompirent les cordons de son masque, l'arrachèrent de son visage, et le foulèrent aux pieds; et parce que son étonnement l'avait rendu stupide et immobile, ils crurent qu'il leur donnait beau jeu pour se laisser peindre en son naturel, tellement qu'ils s'apprêtaient à bien travailler. Mais étant revenu à lui, et au même instant s'étant senti libre, il commença de s'enfuir, et en jeta par terre deux ou trois qui lui faisaient obstacle. Ils coururent après lui de plus grande véhémence qu'auparavant; et touchés de furie, ils lui arrachèrent une partie de ses habits, de même que s'ils eussent voulu se servir de lui pour peindre une nudité. De peur qu'il ne

leur échappât à ce coup, ils le lièrent à un poteau, comme s'ils l'eussent mis au carcan [...]. Pour lui, il ne cessait de crier à l'aide et de leur dire cent injures, mais ils ne s'émuvaient point de cela. [...]

Je disais à tous ceux qui étaient près de moi que s'ils voulaient m'assister, nous irions le délivrer. Mais mon sage guide me reparti en souriant que cet homme n'en valait pas la peine; qu'il n'était pas digne qu'on eût pitié de lui; qu'il méritait ce traitement, et un autre encore pire; que c'était un méchant qui voulait cacher sa malice par son hypocrisie, et que c'était bien fait de la découvrir; qu'il le fallait mettre nu comme la main; qu'il se couvrait d'un masque doux et bénin, et d'un habit modeste, lorsque dans son intérieur ce n'était que fureur et cruauté; qu'on avait l'obligation aux peintres satiriques de ce qu'ils ne pouvaient souffrir ceux qui cachaient ainsi leurs vices et leurs défauts, et qu'ils les manifestaient hardiment à tout le monde. (84-86)

Périandre-Sorel commet une erreur de jugement instructive: ces peintres lui apparaissent comme de la «canaille», «touchés de furie», et son premier mouvement est de courir à l'aide du malheureux dénudé et ligoté. Mais son «sage guide», Égemon, le détrompe: cet homme «était un méchant qui voulait cacher sa malice par son hypocrisie», «dans son *intérieur* ce n'était que fureur et cruauté»: il est bien de lui arracher son masque. La satire «met à nu», c'est bien connu; mais qu'est-ce qui avertit le narrateur de son erreur? Uniquement les *paroles* d'Égemon, qui dénonce les vices cachés. L'allégorie picturale ne suffit pas à montrer que la cruauté des peintres satiriques change de signe et devient bienfaisante, dès lors que la satire se met à peindre l'*intérieur* des hommes. Car le contraste entre l'homme masqué de la rue des peintres héroïques et l'action bienfaisante des peintres satiriques est bien fondé sur un enjeu moral, plus que sur l'opposition artifice / naturel. Que l'on relise cette phrase: les peintres satiriques crurent un moment que l'homme démasqué, cloué au sol de peur, «leur donnait beau jeu pour se laisser peindre *en son naturel*». Voilà un terme que l'on a rencontré en opposition systématique avec l'art héroïque et celui des «peintres amoureux, dont la plupart des portraits étaient fort éloignés du naturel» (79); mais le «naturel» ne caractérise positivement le comique et le satirique que s'il s'accompagne du portrait des défauts, et il apparaît ici que peindre l'homme démasqué «en son naturel» n'est pas en soi une opération vertueuse, si elle s'accompagne de brutalités. Il faudra l'intervention d'un guide pour rendre morale, et donc positive, la peinture «en son naturel».

La suite du voyage dans l'île nous permet de préciser encore la composante moraliste des genres que Sorel oppose aux apparences trompeuses des portraits des peintres héroïques et amoureux. Nous avons vu qu'il leur

oppose la «rue des peintres burlesques et comiques», qui font «des portraits ridicules» dont cependant on ne «s'offense point», car ils gardent «un agréable milieu»; et la «rue des peintres satiriques», du même registre, mais visant à se moquer. Si l'épisode de l'homme démasqué montre que la satire qui met à nu l'hypocrisie est positive, il se termine par un commentaire qui explicite clairement l'aspect négatif des peintres satiriques qui ne visent pas exclusivement les vices et les défauts: «Mais il y avait ce mal en eux qu'ils attaquaient aussitôt les honnêtes gens et les vertueux comme les autres, n'étant pas toujours capables de connaître leur mérite, et n'ayant pas le vrai esprit de discernement» (86). Aussi les sympathies de Sorel vont-elles décidément aux «comiques»: «Gélaste, le compagnon de voyage qui m'était resté, les avait [les satiriques] en extrême horreur; [...] il choisit la manière des peintres comiques qui était propre à son humeur joviale» (86), mais il n'en ressort pas moins que la satire ne peut être un divertissement gratuit.

Enfin, nos promeneurs arrivent dans «la rue des peintres censeurs»; le titre précise: «leur différence d'avec les peintres satiriques» (86). Nous sommes dans le même quartier (le même registre): «j'entrai dans une rue qui était au bout de la rue satirique, et laquelle pourtant en était fort différente, quoique le vulgaire lui donnât encore ce titre» (86). Ce sont ces peintres-ci que Périandre-Sorel apprécie le plus. La composante éthique est au premier plan:

Les peintres qui y habitaient étaient des gens *sages et vertueux*, qui de vrai n'avaient aucune autre occupation que de *dépeindre les vices d'autrui*, mais c'était sans calomnie. On ne les devait point qualifier médisants ni mensongers; c'était des peintres véritables qui prenaient le nom de peintres censeurs, non pas celui de satiriques. J'appris qu'on les redoutait tellement, que les gens qui avaient des défauts visibles n'osaient guère se trouver en leur présence, et qu'il ne leur servait de rien aussi de paraître masqués devant eux, parce qu'ils ne pouvaient être gagnés pour les peindre avec leurs beautés et bontés simulées, et que même ils avaient les yeux si pénétrants qu'ils remarquaient les difformités des hommes au travers des masques les plus épais. L'humeur et la capacité de ces gens-ci me plut assez. Je remarquai les plus beaux traits de leur peinture, afin d'en faire mon profit. (86-87)

Le voyage du narrateur se poursuit encore⁹, mais nous cesserons ici de le suivre car il a fini de traverser les rues qui nous intéressent dans la mesure où elles figurent la distinction des styles. La leçon des peintres censeurs restera inchangée jusqu'à la fin du texte, lorsqu'on parlera des «bons peintres»: «ceux qui reprenaient les vices avec grâce, et qui attaquaient le général des

⁹ Suivent des chapitres sur les peintres «de toutes sortes», les femmes peintres, l'origine de la peinture, etc.

vicieux sans offenser aucun particulier qu'il fallût respecter» (110-111). Sans pouvoir développer ici les caractéristiques des discours des Moralistes, il suffit d'en rappeler la fondamentale distinction didactique entre bien et mal, et leur conséquente aversion pour les excès et pour les particularismes: autant de concepts qui corroborent l'interprétation 'moraliste' du comique¹⁰. Cette perspective explique la volonté de toucher «le général des vicieux» bien mieux, me semble-t-il, qu'un certain conformisme¹¹. Cette composante morale n'est-elle pas exactement ce qui fonde, de la même manière, le 'naturel' et la 'vérité' des portraits littéraires de l'époque¹²?

Ainsi, si la fiction du portrait oppose à première vue les grands genres de l'héroïque et du sentimental au comique et au satirique sur la base des critères de la *mimesis* (masque / réalité, artificiel / naturel), il ressort à la fin de ce parcours que l'île de Portraiture accorde une importance essentielle à la composante moraliste de Sorel, qui finit par «faire [s]on profit» des «peintres véritables» qui n'ont «autre occupation que de dépeindre les vices». Peinture dont l'île de Portraiture est un travestissement allégorique, non seulement comme pamphlet contre la mode des portraits, mais surtout comme métaphore de la littérature comique, burlesque, satirique, dérision de l'héroïque et du sentimental, qui entre en jeu dès qu'il s'agit de représenter ce qui est caché sous les vêtements: les vices des hommes.

RÉFÉRENCES BIBLIOGRAPHIQUES

TEXTE

Sorel Ch., 2006, *Description de l'île de Portraiture*, M. Debaisieux (ed.), Genève, Droz (Texte littéraires français, 582), (1659).

LITTÉRATURE CRITIQUE

Brunn A., 2009, *Le laboratoire moraliste: La Rochefoucauld et l'invention moderne de l'auteur*, Paris, PUF.

¹⁰ «La Morale est une partie de la Philosophie qui règle nos mœurs, nous portant au chemin de la vertu, & nous esloignant de celui du Vice» (La Mothe Le Vayer, cit. par Hodgson 2006: 20). Pour une lecture récente des Moralistes en relation avec la figure d'auteur, vid. Brunn (2009).

¹¹ Selon, entre autres, l'interprétation de Debaisieux: «S'affirmant progressivement au cours du dix-septième siècle, le courant de conformisme social qui consacre parallèlement le retour de l'ordre et de la hiérarchie dans le système de représentation affectera directement la tendance 'spéculaire' de la fiction parodique» (1989b: 316).

¹² «Puisque l'on veut que je fasse mon portrait, je tâcherai de m'en acquitter le mieux que je pourrai. Je souhaiterais qu'en ma personne la *nature* prévalût sur l'art: car je sens bien que je n'en ai aucun pour corriger mes *défauts*. Mais la *vérité* et la *sincérité* avec laquelle je vais dire ce qu'il y a de *bien* et de *mal* en moi attireront assurément la bonté de mes amis pour les excuser» (autoportrait de Mlle de Montpensier [1657], cit. dans Sorel 2006: 166).

- Debaisieux M., 1989a, *Le Procès du roman. Écriture et contrefaçon chez Charles Sorel*, Saratoga (California), ANMA Libri (Stanford French and Italian Studies, 63).
- , 1989b, *Parodie et carnaval: l'exemple de Charles Sorel*, «Cahiers du dix-septième: An Interdisciplinary Journal» III.1: 307-318.
- , 2006, *Utopie à la dérive: la description de l'«Isle de Portraiture»*, in E. Bury-É. Van der Schueren (eds.), *Charles Sorel polygraphe*, Presses de l'Université de Laval: 381-398.
- Franchetti A.-L., 1977, *Il «Berger extravagant» di Charles Sorel*, Firenze, Olschki.
- Garavini F., 1980, *La casa dei giochi*, Torino, Einaudi.
- Hodgson R.G., 2006, *De la «Comédie humaine» à la «Perfection de l'homme»: Charles Sorel moraliste*, in E. Bury-É. Van der Schueren (eds.), *Charles Sorel polygraphe*, Presses de l'Université de Laval: 19-30.
- Howells R., 1989, *Carnival to Classicism. The Comic Novels of Charles Sorel*, Paris-Seattle-Tübingen, Papers on French Seventeenth Century Literature, Biblio 17.
- Leclerc J.-Nédelec Cl. (eds.), 2013, *Le burlesque selon les Perrault*, Paris, Champion.
- Lever M., 1977, *Le statut de la critique dans le «Berger Extravagant»*, «Revue d'Histoire Littéraire de la France» mai-août: 417-431.
- Martinet M.-M., 1981, *Pensée et vêtement: une métaphore réflexive du XVII^e siècle, source d'un symbolisme moderne*, «XVII^e-XVIII^e. Bulletin de la société d'études anglo-américaines des XVII^e et XVIII^e siècles» 12: 45-60.
- Roche D., 1989, *La culture des apparences. Une histoire du vêtement (XVII^e-XVIII^e s.)*, Paris, Fayard.
- Roux O., 2012, *La 'fonction d'écrivain' dans l'œuvre de Charles Sorel*, Paris, Champion.
- Schröder V., 2007, *A review of «Description de l'île de Portraiture et de la ville des Portraits (1659)» by Charles Sorel, ed. by Martine Debaisieux*, «Seventeenth-Century News» 65, 22/09/2007: 233-235.

IL TEMA DELL'ABBIGLIAMENTO
NEL *LIVRE DES TROIS VERTUS* DI CHRISTINE DE PIZAN

Anna Slerca

UNIVERSITÀ CATTOLICA DEL SACRO CUORE DI MILANO

Christine de Pizan redige il *Livre des trois Vertus* – uno dei trattati sull'educazione della donna prodotti nel medioevo – nel 1405, qualche anno dopo il suo testo a carattere 'femminista' forse più noto, il *Livre de la Cité des Dames*, di cui è la continuazione ideale. Ricordiamo che Christine è nata a Venezia nel 1365, che ha seguito in Francia nel 1369 il padre, Tommaso da Pizzano, nominato consigliere di Carlo V, e che è autrice di un numero considerevole di testi che si collocano in ambiti diversi, dalla lirica al poema narrativo, dall'argomento politico-sociale all'argomento storico o religioso (Muzzarelli 2007; Autrand 2009).

Il suo trattato pedagogico al femminile ha conosciuto un grande successo, inferiore solo allo stesso *Livre de la Cité des Dames* (Christine 1997): se ne conoscono più di venti manoscritti e tre edizioni a stampa, pubblicate nel 1497, nel 1503 e nel 1536. Una traduzione portoghese è stata realizzata per la regina Isabel, moglie di Alfonso V, tra il 1447 e il 1455: la traduzione in questione, di cui è conservato un manoscritto, è stata pubblicata a Lisbona nel 1518. La sua fortuna presso i contemporanei e le generazioni successive non sorprende, poiché si tratta di un'opera che rivela una profonda conoscenza dei sentimenti umani e che offre una serie di quadri di costume disegnati con grande arte.

In epoca moderna il testo è andato incontro ad un certo oblio, come è accaduto a una grande parte della produzione letteraria medievale. Tuttavia nel XVII secolo è pubblicata una serie di estratti antologici negli *Avis chrétiens et moraux pour l'institution des enfants* di Claude Joly, un canonico della cattedrale di Parigi, con l'accompagnamento di alcuni brevi commenti (Joly 1675: 330-359), e nel secolo seguente si registra un'edizione parziale (*Collection des meilleurs ouvrages* 1787: t. 2, 109-167; t. 3, 1-132).

L'edizione critica del testo è a cura di Charity Cannon Willard e Eric Hicks (Christine 1989), e una traduzione in francese si deve a Liliane Dulac, con un ampio studio introduttivo (Christine 2006)¹. In quanto agli studi critici, il trattato ha beneficiato della crescente attenzione per la produzione della nostra scrittrice: secondo le indicazioni del sito *Arlima*, dal 1980 a oggi si contano circa una trentina di saggi (Dulac 1980; Lorcin 1987, 1995; Rinaldi-Dufresne 1990; Varty 1995; Cannon Willard 1996; Pratt 2002; Krueger 2003), mentre dall'inizio del XX secolo alla fine degli anni Settanta le pubblicazioni sono ben poco numerose. Tuttavia è nel 1912 che è stato pubblicato il solo volume monografico esistente, di cui è autrice Mathilde Laigle.

Il presente lavoro intende privilegiare il tema dell'abbigliamento, ma intende anche presentare un confronto sintetico con un testo italiano trecentesco, il *Reggimento e costumi di donna* di Francesco da Barberino (1348). Mathilde Laigle ha affermato nella sua monografia che si tratta di una delle fonti del trattato cristiniano, senza fornirne un'analisi comparativa conseguente: da qui l'opportunità di un approfondimento. Per citare le sue parole: «Bien que le nom de Francesco da Barberino ne se rencontre pas dans ses écrits, Christine a dû connaître son traité *Del Reggimento e dei costumi delle donne*», e la studiosa prosegue sostenendo che la molteplicità degli accostamenti costituisce un argomento a favore di un influsso diretto (Laigle 1912: 79 e nota 2). Ricordiamo che un utile e ragionato confronto è stato condotto in proposito da Liliane Dulac (1980).

Francesco è uno scrittore e un notaio toscano che ha soggiornato per alcuni anni nel sud della Francia, e che è stato influenzato nella sua scrittura dalla letteratura provenzale. La sua produzione comprende, oltre al *Reggimento*, alcune liriche e una raccolta di novelle oggi perduta. È inoltre l'autore di un trattato in versi italiani accompagnati da una traduzione e da un commento in latino, dal titolo *Documenti d'amore*, che porta sull'educazione dell'uomo. L'esposizione del *Reggimento* è per lo più in versi, intercalati da alcune novelle in prosa (Francesco da Barberino 1995; Thomas 1883).

I. LA STRUTTURA NARRATIVA DEL *LIVRE DES TROIS VERTUS*

Un'allegoresi incornicia il testo del *Livre des trois Vertus*, che inizia con un dialogo tra Christine, poco desiderosa di riprendere la scrittura secondo la finzione narrativa, e tre figure allegoriche, le stesse che si incontrano anche nel *Livre de la Cité des Dames*. Si tratta di Raison, Droiture e Justice, che incoraggiano la scrittrice ad uscire dalla sua inattività e che sono accompagnate per qualche tratto da altre tre figure: Sapience, Prudence Humaine e Sainte Information. Christine dovrà porre in scrittura gli insegnamenti che questi personaggi le comunicheranno.

¹ I miei sinceri ringraziamenti vanno a Liliane Dulac, per i suoi preziosi consigli riguardo alla presente ricerca.

Il *Reggimento* si presta ad un confronto con il contenuto del *Livre des trois Vertus*, in primo luogo per l'appunto in relazione all'allegoresi della cornice. Francesco afferma parallelamente di scrivere il suo testo per esortazione e sotto dettatura di alcune figure, Saggezza, Eloquenza, Onestà, Pietà, Cortesia, Industria e altre ancora, le quali obbediscono ad un personaggio altrettanto allegorico, Madonna, di cui non è rivelata l'identità, e che alcuni critici hanno identificato con l'Intelligenza. La cornice del *Reggimento* prosegue in modo divergente dal testo cristiniano. Di una nuova apparizione di Madonna si narra fra l'altro a metà della quarta parte. Un gruppo di dame interpellate da Francesco gli dice di avere visto una dama presso una fontana: il suo vestito era rialzato e avevano potuto notare un piede calzato di seta e ornato di pietre preziose. Francesco bussa alla porta del palazzo di Madonna, ma i suoi servitori lo afferrano e lo incatenano. Lo scrittore ottiene comunque il suo perdono e per la prima volta può contemplarla senza il suo velo. Nell'insieme la cornice del testo barberiniano possiede dunque una maggiore complessità diegetica.

La struttura del *Livre des trois Vertus* è tripartita: una prima parte è dedicata alle dame dell'alta nobiltà, la seconda alle donne di uno strato socialmente meno elevato, e precisamente alle baronesse, alle dame di corte e alle religiose. La terza parte infine tratta delle donne borghesi e delle mogli di artigiani, fino alle donne che si vendono per denaro, alle prostitute. Christine afferma esplicitamente che i precetti che propone sono in gran parte validi per tutte le donne, tuttavia una porzione importante del testo privilegia le dame dell'aristocrazia: d'altronde forse le uniche che si potessero permettere di possederne un manoscritto. Quando Christine si rivolge alle donne di condizione umile, afferma infatti di sperare di riuscire a comunicare con loro in qualche modo, mentre si dichiara certa che il suo testo sarà accolto presso molte corti, e dimostra il suo grado di autocoscienza nel sostenere che la sua opera vivrà anche in futuro: «Si la verront et orront maintes vaillans dames et femmes d'auctorité ou temps present et en cil a venir, qui prieront Dieu pour leur servante Cristine, desirans que de leurs temps fust sa vie au siecle, ou que veoir la peussent» (Christine 1989: 225).

La suddivisione per livelli di condizione sociale distingue il testo di Christine da altri trattati appartenenti allo stesso genere, quali il libro del Chevalier de La Tour Landry, del 1371 circa, o il *Mesnagier de Paris*, del 1391 circa. Una tipologia strutturale simile si riscontra solo in rari testi precedenti: nel trattato citato sopra di Francesco da Barberino e nel *De eruditione prædicatorum* di Humbert de Romans, del XIII secolo (Humbert 1978). Questo domenicano, che fu superiore del suo ordine in Francia, ha prodotto fra l'altro un manuale per i predicatori nel quale si leggono ammaestramenti indirizzati alle religiose, alle donne nobili, alle ricche borghesi, alle donne povere dei villaggi, alle domestiche e infine alle meretrici, secondo un andamento analogo alla strutturazione del testo di Christine de Pizan. Alcune analogie puntuali si possono citare, ad esempio, a proposito delle

domestiche (Christine 1.3, ch. IX; Humbert 1978: 98); tuttavia per il domenicano le donne sono solo mogli, madri e figlie, il loro lavoro è rivolto alla famiglia, con l'eccezione delle meretrici, nei cui confronti l'atteggiamento è alquanto spregiativo. Tutto questo non corrisponde all'ideologia su cui si basa la nostra scrittrice. Per Christine al contrario la donna non è confinata tra le mura di casa, e con la sua azione e con i suoi consigli è una saggia collaboratrice del marito, a volte una sua sostituta anche nel governo di uno stato o nella guida di un esercito, se le circostanze lo richiedono. In quanto alle meretrici, la scrittrice consiglia loro ovviamente di cambiare stile di esistenza, ma dando prova di grande umanità nei loro confronti.

Nella quinta parte del trattato barberiniano, dedicata alla donna sposata, troviamo una divisione in categorie sociali secondo il ruolo del padre o del marito, iniziando dalla figlia di un regnante. Le categorie sociali sono numerose, dalla famiglia di imperatori si passa alla classe dei nobili, dei cavalieri, giudici e medici, dei mercanti e artigiani, dei lavoratori; si prosegue poi con le vedove, le monache, le dame di compagnia, le ancelle, le schiave, e si conclude con una serie di lavoratrici di umile condizione: barbiere, fornaie, tessitrici, mugnaie e altre ancora.

2. ABBIGLIAMENTO E ONORABILITÀ SOCIALE: L'ALTA ARISTOCRAZIA

Sarebbe anacronistico pensare alla possibilità per la donna di aspirare ad una parità nei confronti dell'uomo all'epoca medievale. Christine afferma ad esempio che la donna non dovrà pretendere di scegliere il proprio marito senza il consenso dei genitori, e che dovrà dimostrargli rispetto e obbedienza. Come osserva Liliane Dulac: «L'objet du livre n'est pas d'affranchir les femmes des tutelles traditionnelles, mais de leur permettre d'occuper dignement tout l'espace auquel elles peuvent prétendre dans la vie sociale» (Christine 2006: 551). Secondo l'ideologia del testo, dimostrarsi all'altezza del proprio ruolo sociale per un'aristocratica significa in primo luogo preservare con ogni cura il proprio buon nome e il proprio onore, e a questa concezione sono ispirati i precetti pedagogici di Christine, fra l'altro in materia di abbigliamento.

L'abbigliamento è in effetti un tema trattato più volte dalla scrittrice, con maggiore ampiezza nel *Livre des trois Vertus*, ma non è raro incontrarlo anche in altri testi della prima fase della sua produzione. Un passo più volte citato si legge ad esempio nel suo *Livre du chemin de long estude* (1402-1403), contenente un'efficace descrizione dell'abbigliamento della scrittrice in abiti di viaggiatrice, con un velo sul volto per difendersi dal vento e dal sole, e con il lembo della gonna sollevato per non impacciare il passo (Christine 2000: vv. 700-708). Nel *Livre de la Mutacion de Fortune* (1403), per citare un altro esempio, Christine descrive la cerimonia del suo matrimonio:

Mantel de soye blanc, sanz tache,
 A queue trainant, d'une atache
 Liee au col, j'oz, belle et riche,
 En la poitrine, noble affiche,
 Çainture et tout estorement
 Qu'il appartient au parement
 De pucelle.

(Christine 1959-1966: t. I, vv. 867-873)

Già da questa citazione possiamo comprendere il valore sociale che Christine attribuisce all'abbigliamento: mentre per i poeti satirici quali Eustache Deschamps l'eleganza femminile era vista soltanto come un desiderio capriccioso di lusso², e allo stesso modo per i moralisti la donna che si occupava del suo aspetto estetico era considerata frivola, per Christine esiste un collegamento tra il fasto e il livello sociale, per cui il personaggio collocato in una posizione gerarchica elevata è definito dalla ricchezza del suo equipaggiamento: un abbigliamento non consono sarebbe una contravvenzione al codice comportamentale. Questo principio è confermato fra l'altro da alcuni passi del *Livre des fais et bonnes mœurs du sage roy Charles V* (1404), che elogiano l'eleganza dei sovrani (Christine 1936-1940). Nel capitolo XX (I.I) si legge ad esempio come la regina dimostrasse la propria nobiltà cambiando più volte al giorno i suoi abiti ornati d'oro e di pietre preziose. È descritto inoltre in particolare l'abito sontuoso indossato dal re per la cerimonia della sua incoronazione, che era mostrata agli ospiti insieme agli altri tesori reali (I.3, ch. xxxii).

Di conseguenza, nel *Livre des trois Vertus*, alla dama dell'alta nobiltà il lusso non solo è consentito ma fa parte dei suoi doveri: «Et la .V.e somme [del reddito annuale] mettra en tresor, et la dessus prendra a sa plaisance ce qu'elle vouldra pour mettre en joyaulx, robes et autres abillemens» (I.I, ch. xix, 76).

Una prospettiva simile si ritrova nel *Reggimento*: in generale, il punto di vista di Francesco è laico, parallelamente a Christine, benché la moderazione sia consigliata:

Sta bene a donna d'aver bella vesta
 E anco tutta la sua ornatura,
 Ma non convien ch'ella passi misura.

(Francesco da Barberino 1995: 180)

² Nel suo poema a tonalità misogina, il *Miroir de mariage* (seconda metà del XIV sec.), Eustache Deschamps accusa fra l'altro la donna di esasperare il proprio coniuge con una continua richiesta di abiti e di ornamenti lussuosi: «Vestemens d'or, de draps de soye, / Couronne, chapel et courroye / De fin or, espingles d'argent» (1893-1903: vv. 1225-1227; cf. Scollen-Jimack 2005).

Analogamente, nel *Livre des trois Vertus* si consiglia di evitare gli eccessi, questo a proposito delle donne di tutte le condizioni sociali. Anche la dama dell'aristocrazia, che è comunque autorizzata ad essere «richement aournee», dovrà dimostrare sobrietà e moderazione, e non dovrà superare un limite suggerito dalla ragione e dalla tradizione:

Superflus et outrageux habis, joyaulx, attours et estat plus que raison, lui deffendra a avoir sur toute riens par l'admonestement de Prudence, qui ainsi lui dira: sans faille il apertient bien que toute princepce ou dame terrienne selon son degré soit richement aournee, tant de vestemens, d'atours, de paremens, de joyaulx comme de gent et d'estat pour l'onneur de l'office ou Dieu l'a assise, mais ne doubttez pas que se toy ou aultre n'estoyes contente de tel estat et abillement que tes nobles devanciers ont porté et que tu voulsisse avoir plus grant ou commencer nouvelles choses, tu mesprendroies et feroyes contre ton honneur et contre le bien de sobrece. (I.I, ch. XI: 43-44)

3. ABBIGLIAMENTO E RISPETTO DELLO 'STATUS': IL CETO MEDIO

Un secondo concetto è altrettanto centrale per Christine quanto la salvaguardia della propria posizione onorevole nella società: si tratta della corrispondenza con il proprio *status*. Un punto di vista che è condiviso fra l'altro dal trattato di Francesco da Barberino, ed ecco come si esprime in proposito lo scrittore toscano:

Non si conviene alle donne più basse
Usar le veste e l'altezze e le spese
Delle maggior che sono in suo paese.

(Francesco da Barberino 1995: 181)

Dagli studi storici in materia apprendiamo che è nel XII-XIII secolo che il lusso incomincia a diffondersi anche presso le classi borghesi (Duby-Perrot 1990; Muzzarelli 1996; Blanc 1997). Nel 1398 a Bologna furono emanate delle leggi dette suntuarie, che tentavano di disciplinare questa tendenza (Muzzarelli 1996). Molti predicatori, fra cui Gilbert de Tournai e Bernardino da Siena, criticano la mancanza di un rispetto della propria collocazione sociale, soprattutto da parte della donna.

Christine ne fa un punto di forza della sua argomentazione a carattere vestimentario. Un intero capitolo della seconda parte, relativa alle donne del ceto medio, reca il titolo seguente: «Item, devise de celles qui sont oul-

trageuses en son habillemens» (Christine 2006: 1.2, ch. XI). L'ideologia di base si ispira al principio della 'piramide sociale', delle stratificazioni gerarchiche che è necessario attuare in una società bene ordinata:

Mais pour ce que nostre present propos chiet en la matiere et que yceulx vices et deffaulx peuent tourner a grant prejudice de leurs ames, et ne sont bons ne beaulx meismes aux corps, en parlerons: l'un est des oultrageux attours et abiz qu'ilz prennent, et l'autre des harnois qu'elles font d'aler l'une devant l'autre quant ensemble sont. Et premierement de ce qui touche aux abiz, a declairier que celles qui tant s'y delictent mesprennent: n'est pas doute que par les belles anciennes coustumes les habis des roynes n'osassent prendre les ducheces, ne ceulx des ducheces les contesses, ne ceulx des contesses les simples dames, ne ceulx des dames les damoyselles; mais a present pareillement que tout est desordonné, et pour ce yppert comment tout va: n'y a es abiz ne es attours regle tenue. (1.2, ch. XI: 157-158)

Nel corso dello stesso capitolo, Christine traccia fra l'altro un quadro di costume che ci può ricordare le 'smanie della villeggiatura' di penna goldoniana. Alcune donne di condizione sociale intermedia, non per propria iniziativa ma indotte a questo dal proprio coniuge, mostrano un eccessivo desiderio di affermazione sociale e quindi di fasto, al punto che si verifica a volte la situazione paradossale di dover dare in pegno un abito per acquistarne un altro:

Et se telz gens [i nobili di provincia] ont de la povreté par de cousté, et que mal leur en preigne, on ne les doit plaindre: car plusieurs se desertent et mettent a poverté par telz oultrages qui fussent bien aiséz, se amodereement vouldissent vivre. Et plus grant honte y a a plusieurs: c'est des debtes que souvent font aux cousturiers, drapiers et orfevres, desquelles [sic]: sont a la fois executéz, et faut qu'ilz baillent une robe en gages pour l'autre avoir, – et Dieux scet se on leur sale bien ce que ilz prennent a creance, et se la denree leur couste au double! (1.2, ch. XI: 158-159)

Ancora nel capitolo in questione, un aneddoto illustra efficacemente il punto di vista di Christine. Una donna borghese di provincia, una sorta di Madame Bovary *ante litteram*, ordina presso un sarto parigino una cottardita – una veste aderente al busto, caratterizzata da una scollatura tonda e da una gonna ampia – alquanto lussuosa, provvista di uno strascico e con le maniche lunghe fino a terra, e questo fatto è sanzionato dalla scrittrice in termini negativi:

Car a nul ne souffist son estat, ainsouldroit chascun ressembler un roy; et sera fort que tel orgueil Dieu ne punisse quelque foiz lordement, car il ne le puet souffrir. Et n'est ce pas grant outrage voirement et chose superflue ce que comptoit l'autre jour un taillandier de robes de Paris, que il avoit fait pour une simple dame qui demeure en Gastinois une cote hardie ou il a mis .V. aulnes de drap a l'aune de Paris de drap de Bruisselles de la grant moison, et traîne bien par terre trois quartiers, et aux manches a bombardes qui vont jusques aux piéz? Mais Dieux scet se selon cet abit convient large attour et haultes cornes, qui est en verité un tres lait abillement, et qui messiet. (1.2, ch. XI: 159)

Nella terza parte del nostro testo un ulteriore capitolo è dedicato allo stesso tema: «Comment femmes d'estat et bourgoises doivent estre ordonnees en leurs abis» (1.3, ch. II: 177-183). In questo caso sono gli abiti aderenti e gli ampi colletti, sovente raffigurati nei manoscritti medievali, a essere riprovati in riferimento alle donne comuni³:

Si apertient doncques a toute femme qui veult garder bonne renommee que elle soit honneste et sans desguiseure en son abit et abillement, non trop estraincte ne trop grans coléz, ne autres façons malhonnestes, – ne trop grant trouveresse de choses nouvelles, par especial cousteuses et non honnestes. (1.3, ch. II: 178-179)

Ad un aneddoto illustrativo che ha pretese di storicità è dedicato uno spazio non trascurabile nel capitolo successivo a questo. Si tratta dell'episodio concernente una «gisant»: la moglie di un mercante di Parigi, che era diventata da poco tempo madre di un bimbo, è mostrata al lettore mentre riceve i visitatori nelle sue stanze ornate di tappeti e di arredi sontuosi, in abbigliamento elegante, come un'aristocratica. La citazione è parziale:

Car ains que on entrast en sa chambre, on passoit par .ii. autres chambres moult belles ou il avoit en chascune un grant lit de parement bien et richement encourtiné; et en la seconde avoit un grant dreçoir couvert comme un autel, tout chargé de vaiselle d'argent blanche. Et puis de celle on entroit en la chambre de la gisant, laquelle estoit grant et belle, toute encourtinee de tapisserie faicte a la devise d'elle ouvree tres richement de fin or de Chipre, le lit grant et bel encourtiné tout d'un parement et

³ Anche alla «dame de religion» Christine consiglia di evitare vesti troppo «estrainctes et espinglees» (1.2, ch. XIII, Christine 1989: 168).

les tapis d'entour le lit mis par terre sur quoy on marchoit, tous pereilz a or ouvréz, les grans draps de parement qui passoient plus d'un espan par soubz la couverture de si fine toile de Raims que ilz estoient prisiéz a .ccc. frans [...]. En ce lit estoit la gisant, vestue de drap de soye taint en cramesy, appuiee de grans oreilliers de pareille soye a gros boutons de perles, atournee comme une damoiselle. (1.3, ch. III: 185-186)

Nel testo di Francesco da Barberino si può leggere la descrizione del matrimonio di una regina, in termini non dissimili da questi. Lo scrittore toscano si sofferma sulla ricchezza delle *parures* della sposa e delle sue damigelle, come pure sull'addobbo della stanza nuziale. L'eleganza dei partecipanti alla festa è estrema: «Qui vestimenta inaudite e vise, / qui son le perle e pietre preziose / su per le teste e le vesti solenni» (Francesco di Barberino 1995: 50). Le dame di compagnia scortano quindi la nobildonna nelle sue stanze, il cui arredamento è descritto in dettaglio, con le pareti drappeggiate, i baldacchini e le coperte ricamate con arte:

Meno'la dentro in camera nova,
 le cui pareti son sì adrapati
 che non si vede se non seta e oro [...]
 Covron lo suolo ricchissimi bissi;
 qui baldachini e le banche dintorno
 tutte coverte di perle tessute;
 guanciali per tutto di sciamiti piani,
 piuma per entro degli uccelli grifoni [...].
 Un cavezale e non più vi si truova,
 grande non troppo, ma di bella forma;
 lenzuola suso di seta curata,
 soave e umile, sottile e costante;
 coltre solenne e 'ntagli per entro
 e, tratti ad ago e di varie sculture,
 pesci e ugelli e belli tutti animali. (52)

La riproposizione di Christine, se è possibile esprimersi in questi termini, modifica il punto di vista della sua fonte, poiché applica i dati del testo ad una classe sociale diversa da quella contemplata da Francesco. La scrittrice per di più confronta in modo sfavorevole la classe mercantile di Parigi con i mercanti di grandi città quali Genova o Venezia, osservando che i traffici dei mercanti italiani trattavano una quantità maggiore di merce in rapporto ai loro colleghi francesi. Si può notare inoltre che Christine in una diversa occasione confronti la realtà italiana con quella del suo paese adottivo, approvando il fatto che la moda cambi a suo dire meno frequentemente per

le donne italiane, che non devono quindi rinnovare di anno in anno il loro guardaroba (Christine 2006: 1.2, ch. XI).

4. CONCLUSIONE

Benché le somiglianze esistenti siano davvero notevoli, questo a conferma dell'ipotesi di Mathilde Laigle, non sempre l'ideologia cristiniana e la concezione barberiniana coincidono, come è ovvio⁴. L'autore del *Reggimento* raccomanda alla donna elevata socialmente di comparire in pubblico con un abbigliamento adeguato a rappresentare lo *status* e la potenza della famiglia cui appartiene, parallelamente a Christine; tuttavia, se la fanciulla è figlia di lavoratore: «imprenda bene a cucire, a filare e a cuocer meglio e masserizia fare, e como ancella sostenga per casa fatica e briga al condur la famiglia [...] E non si curi d'aconciare, ma scalza e mal vestita, non pettinata né lisciata molto, como il poder della casa richiede si procuri d'andare» (Francesco di Barberino 1995: 16). Un'esortazione quest'ultima che contrasta con la difesa della dignità femminile che è una preoccupazione costante di Christine. Il suo trattato fornisce quasi una risposta al passo di Francesco in questione, e mi riferisco al consiglio rivolto alle fanciulle non ancora sposate di prendersi cura del proprio aspetto: «leurs abiz et vesteures bien fais, joins et poliz – mais que deshonesteté n'y ait – et nettement tenus; leurs cheveux bien ordonnés et non mie trainans par les joues, ne sales» (Christine 2006: 1.3, ch. V, 195).

Nella parte conclusiva del *Reggimento* sfilano le Virtù, per rendere omaggio a Madonna. Successivamente l'autore in persona offre il suo libro a questa figura misteriosa, che accetta il dono e afferma che il libro sarà apprezzato soltanto da coloro che sono amici del bene (221). Questa sequenza presenta una parziale analogia con la conclusione del *Livre de la Cité des Dames*, che descrive le tre figure allegoriche, insieme a Christine e alle donne celebri della storia o della leggenda di cui il testo presenta i ritratti, mentre accolgono la Vergine nella città ideale.

RIFERIMENTI BIBLIOGRAFICI

OPERE DELL'AUTORE

Christine de Pizan, 1936-1940, *Le Livre des fais et bonnes mœurs du sage roy Charles V*, 2 t., S. Solente (ed.), Paris, Champion.

⁴ La conoscenza probabile da parte di Christine dell'opera di Francesco da Barberino rafforza l'ipotesi che ho avuto modo di formulare, sia pure in termini dubitativi, circa la sua frequentazione di un testo di Giovanni da Prato, uno scrittore toscano suo contemporaneo, dal titolo *Il Paradiso degli Alberti* (Slerca 2012).

- , 1959-1966, *Le Livre de la Mutacion de Fortune*, 4 t., S. Solente (ed.), Paris, Picard (Société des anciens textes français).
- , 1989, *Le Livre des trois Vertus*, C. Cannon Willard-E. Hicks (eds.), Paris, Champion.
- , 1997, *La città delle donne*, E.J. Richards-P. Caraffi (ed. e trad.), Milano / Trento, Luni.
- , 2000, *Le Chemin de longue estude*, A. Tarnowski (ed.), Paris, Librairie générale française.
- , 2006, *Le Livre des trois Vertus*, traduction en français moderne L. Dulac, in *Voix de femmes au Moyen Âge*, D. Régnier-Bohler (ed.), Paris, Laffont: 543-698.
- Aa.Vv., 1787, *Collection des meilleurs ouvrages composés par des femmes*, Mademoiselle L.F. de Kéralio (ed.), Paris, Lagrange.

OPERE RELATIVE ALL'AUTORE

- Autrand F., 2009, *Christine de Pizan: une femme en politique*, Paris, Fayard.
- Blanc O., 1997, *Parades et parures. L'invention du corps de mode à la fin du Moyen Âge*, Paris, Gallimard.
- Cannon Willard Ch., 1996, *The Manuscript Tradition of the «Livre des Trois Vertus» and Christine de Pizan's Audience*, «Journal of the History of Ideas» 27: 433-444.
- Deschamps E., 1893-1903, *Le Miroir de mariage*, in *Œuvres complètes*, t. 9, A. Queux de Saint-Hilaire-G. Raynaud (eds.), Paris, Firmin Didot.
- Duby G.-Perrot M. (eds.), 1990, *Storia delle donne in occidente. Il medioevo*, Bari, Laterza.
- Dulac L., 1980, *Inspiration mystique et savoir politique: les conseils aux veuves chez Francesco da Barberino et chez Christine de Pizan*, in Aa.Vv., *Mélanges à la mémoire de Franco Simone. France et Italie dans la culture européenne*, t. 1, Genève, Slatkine, 1980: 113-141.
- Francesco da Barberino, 1995, *Reggimento e costumi di donna*, G.E. Sansone (ed.), Roma, Zauli Editore.
- Humbert de Romans, 1978, *De eruditione praedicatorum*, in C. Casagrande (ed. e trad.), *Prediche alle donne del secolo XIII*, Milano, Bompiani.
- Joly C., 1675, *Avis chrétiens et moraux pour l'institution des enfants*, Paris, Frédéric Léonard.
- Krueger R.L., 2003, *Christine's Treasure. Women's Honor and Household Economics in the «Livre des Trois Vertus»*, in B.K. Altmann-D.L. McGrady (eds.), *Christine de Pizan. A Casebook*, New-York / London, Routledge: 101-114.
- Laigle M., 1912, *Le «Livre des trois Vertus» de Christine de Pisan et son milieu historique et littéraire*, Paris, Champion.
- Loba A., 2013, *Le réconfort des dames mariées. Mariage dans les écrits didactiques adressés aux femmes à la fin du Moyen Âge*, Poznan, Adam Mickiewicz University Press.
- Lorcin M.-Th., 1987, *Les échos de la mode dans le «Livre des trois Vertus» de Christine de Pizan*, «Razo» 7: 89-94.
- , 1995, «*Le Livre des trois Vertus» et le «Sermo ad status»*, in L. Dulac-B. Ribémont

- (eds.), *Une femme de lettres au Moyen Âge. Études autour de Christine de Pizan*, Orléans, Paradigme: 139-149.
- Muzzarelli M. G., 1996, *Gli inganni delle apparenze. Disciplina di vesti e ornamenti alla fine del medioevo*, Torino, Paravia.
- , 2007, *Un'italiana alla corte di Francia. Christine de Pizan, intellettuale e donna*, Bologna, Il mulino.
- Pratt K., 2002, *The Context of Christine's «Livre des Trois Vertus»: Exploiting and Re-writing Tradition*, in L. Dulac-R. Brown-Grant (eds.), *Context and Continuities. Proceedings of the IVth Colloquium on Christine de Pizan*, University of Glasgow Press: 671-684.
- Rinaldi-Dufresne R., 1990, *A Woman of Excellent Character: A Case Study of Dress, Reputation and the Changing costume of Christine de Pizan in the Fifteenth Century*, «Dress» 17: 104-117.
- Scollen-Jimack Ch., 2005, *L'œuvre d'Eustache Deschamps: goûts et aversions*, in N. Lacassange-Th. Lassabatère (eds.), *Les «Dictes vertueulx» d'Eustache Deschamps. Forme poétique et discours engagé à la fin du Moyen Âge*, Paris, PUPS: 215-232.
- Slerca A., 2012, *Christine de Pizan, Geoffrey Chaucer, Giovanni da Prato et l'allégorèse ornitologique*, in D. Buschinger-L. Dulac-C. Le Ninan-Ch. Reno (eds.), *Christine de Pizan et son époque. Actes du Colloque International des 9, 10 et 11 décembre 2011 à Amiens*, Amiens, Presses du Centre d'Études Médiévales, Université de Picardie-Jules Verne: 190-198.
- Thomas A., 1883, *Francesco da Barberino et la littérature provençale en Italie au Moyen Âge*, Paris, Thorin.
- Varty K., 1995, *Autour du «Livre des trois Vertus» de Christine de Pizan*, in L. Dulac-B. Ribémont (eds.), *Une femme de lettres au Moyen Âge. Études autour de Christine de Pizan*, Orléans, Paradigme: 161-171.

«TU VEUX EN VAIN ME CACHER TES PEINES»¹: VELI E VISIBILITÀ DELL'ANIMO DI JULIE

Francesca Todesco
UNIVERSITÀ DEGLI STUDI DI TRENTO

Nell'insieme delle lettere che la compongono, *La Nouvelle Héloïse* è «une longue romance» («Seconde Préface», Rousseau 1961: 18) intonata da «des solitaires» che, «par degrés» e con un «langage toujours figuré», scandiscono il loro discorrere amoroso: non una semplice «suite de lettres», quindi, ma un susseguirsi di «hymnes» (16), scritti in una lingua in cui risuona, come fa notare Saint-Preux à Julie, «e'l cantar che nell'anima si sente»² (ltr. I, 48: 135). Un romanzo, insomma, in cui la musica, la melodia degli accenti così cara a Rousseau, sembra supplire alle parole. Perché, come ricorda Saint-Preux citando un verso di poesia barocca, ci si può avvicinare alla verità dell'essere e delle cose, al di là del loro apparire, se «ammutoliscon le lingue, e parlan l'alme»³ (ltr. V, 3: 560).

L'animo, quindi, nel suo palpitare e nel suo placarsi, nelle sue impetuosità e nei suoi silenzi, è il fulcro del risuonare di queste lettere, che si succedono percorrendo i sobbalzi intimi di ciascuno dei protagonisti, il ritmo della loro vita interiore. Così per Julie che, fin dalle prime pagine del romanzo, si apre sull'interiorità: sentiamo subito che il suo fascino è nelle qualità invisibili del suo animo, nel sentimento appassionato che turba il suo cuore, nella sofferenza del suo desiderio ostacolato, nel dolore della sua rinuncia, nella fragilità, infine, del suo spirito forte, quando la sua promessa di fedeltà si scontra con il richiamo del cuore e del corpo.

«C'est cette union touchante d'une sensibilité si vive et d'une inaltérable douceur; c'est cette pitié si tendre à tous les maux d'autrui; c'est cet esprit

1 Ltr. I, 31 (Rousseau 1961: 100).

2 Rousseau cita un verso tratto da un sonetto del Petrarca, «Grazie ch'a poche il ciel largo destina».

3 Verso tratto dall'*Adone* di G.B. Marino (III, 151, v. 8).

juste et ce goût exquis qui tirent leur pureté de celle de l'ame; ce sont, en un mot, les charmes des sentiments, bien plus que celle de la personne, que j'adore en vous» (ltr. I, 1: 32), scrive Saint-Preux, manifestando fin dalle prime lettere i motivi profondi del suo trasporto, che riecheggiano, poi, nel seguito delle sue missive: «Eh, si j'adore les charmes de ta personne, n'est-ce pas surtout pour l'empreinte de cette ame sans tache qui l'anime, et dont tous les traits portent la divine enseigne?» (ltr. I, 5: 41).

Prigioniera del suo tempo, della sua società e delle sue costrizioni, Julie è 'colpevole' di un amore «chaque jour plus mortel» (ltr. I, 4: 39), di una passione su cui sembra pesare la fatalità del leggendario amore di Abelardo ed Eloisa. Ma Julie è capace anche di rivestire questo «feu dévorant» (ltr. I, 12: 61) che potrebbe annientarla, di virtù, di pace rasserenata, dell'illusione di una tranquilla felicità. Risoluta nella sua scelta di fedeltà ai principi del padre e della tradizione, benché sempre intensamente appassionata, Julie decide di 'velare' il suo amore, per impedire il rimorso, la colpa, la vergogna: padrona del suo corpo e del suo cuore, sceglie il dovere, l'obbedienza, la pacatezza delle convenienze e del matrimonio destinatele. E la passione diventa virtù, il delirio amoroso e i gioiosi turbamenti diventano equilibrio e forza d'animo. Ma quel 'velo' con cui si vorrebbe nascondere la verità non è che un 'velo' e non fa in realtà che rivelare più fortemente ciò che si vorrebbe offuscare. Castigando le passioni, Rousseau le rende sovrane, le vivifica, amplificandole e trasformandole nel solo, vero filo conduttore della sua soltanto apparente lezione di morale e di saggezza. E quel sentimento negato, reso assente, diventa imperiosamente presente, guida ogni momento della storia narrata e dipinge ogni luogo e ogni carattere dei suoi attori.

Ecco allora che, benché Julie sia presenza costante e ineludibile in tutto il romanzo, non troviamo che briciole sparse di un suo ritratto. Esprime un «monde idéal», nato dall' «imagination créatrice» del suo autore: un mondo popolato di «êtres selon [s]on cœur», di «créatures parfaites aussi célestes par leurs vertus que par leurs beautés» (Rousseau 1959: 427, 430). Ma non si lascia mai afferrare completamente: i suoi tratti fisici e caratteriali, il suo atteggiarsi così come il suo ornarsi, sfuggono continuamente ad ogni tentativo di fissazione e riproduzione. « Vos blonds cheveux » (ltr. I, 1, Rousseau 1961: 33), « le feu de tes yeux » (ltr. I, 1: 33), « le coloris de tes joues » (ltr. I, 14: 64), « l'éclat de votre teint » (ltr. I, 3: 37), « ta bouche de roses » (ltr. I, 14: 64): soprattutto nella prima parte del romanzo numerosi sono i richiami al viso di Julie e diverse le sue connotazioni; ma sempre guidati dal deittico personale, voluto dall'enunciazione epistolare del discorso, che interpella con particolare insistenza la persona cui è rivolto, riportandola alla centralità di colui che vede, immagina e scrive. Julie non può essere rappresentata e ciò che si dice della sua immagine non è la traccia di un ritratto: è il richiamo ad un sentimento, ad un punto di vista, che sovradeterminano la sua immagine stessa. L'essenziale della figura di Julie è solamente ciò che lo sguardo

appassionato dell'amante percepisce. Che non è, però, che una via di penetrazione nell'animo, una finestra simbolica sulla sua interiorità, di fronte ad un'esteriorità che sfugge, ad un corpo che è negato, ad un velo che divide.

Lungo tutto il romanzo, lo sguardo è infatti un forte mezzo di comunicazione: i silenzi si caricano di un'affettività che, innanzitutto, prima di inviare al cuore, si fa vedere: «vos attraits avoient ébloui mes yeux» (ltr. I, 1, Rousseau 1961: 32), scrive Saint-Preux a Julie. E quando la presenza dell'amata turba i suoi sensi oltre che il suo animo, è con queste parole che egli la invoca: «détournez de moi ces yeux si doux qui me donnent la mort; dérobez aux miens vos traits, votre air, vos bras, vos mains, vos blonds cheveux, vos gestes; trompez l'avidie imprudence de mes regards» (ltr. I, 1: 33). Carico di connotazione erotica, lo sguardo, sorta di tatto nella distanza, comunica il desiderio di possedere l'oggetto d'amore. Ma, come in un paradosso tragico, mentre suscita il desiderio, illuminandolo e facendolo esplodere, lo sguardo afferma anche l'impossibilità del suo soddisfacimento. Consente la prossimità con il corpo che contempla, ma nella separazione, nell'assenza del contatto. «Faut-il qu'incessamment mes yeux dévorent des charmes dont jamais ma bouche n'ose approcher?» (ltr. I, 8: 48), si interroga Saint-Preux di fronte all'«ingénieuse rigueur» di Julie. O ancora: «Cent fois mes yeux furent témoins de ses combats et de sa victoire; les siens étincelloient du feu de ses désirs, il s'élançoit vers moi dans l'impétuosité d'un transport aveugle, il s'arrêtoit tout à coup; une barrière insurmontable sembloit m'avoir entourée, et jamais son amour impétueux, mais honnête, ne l'eût franchie» (ltr. I, 29: 96), confida Julie alla cugina Claire, esaltando il cuore virtuoso dell'amato, al quale scrive poco dopo: «Quel tourment de se voir et de se contraindre! il vaudroit mieux cent fois de ne se point voir» (ltr. I, 33: 104).

Ma sempre, nella sottrazione di quel corpo che attira bramosamente lo sguardo e infiamma il cuore, Julie esiste perché è guardata. Prende vita, si delinea e via via acquisisce i suoi caratteri grazie all'esperienza che vive il suo spettatore, allo slancio che la sua figura inafferrabile e sfuggente provoca in chi la vede, la immagina, la desidera. Non esiste in se stessa, ma nella tensione che la coglie, ne interpella e sospira la presenza e ne crea così l'esistenza.

A quest'occhio che tutto regola e determina, l'apparire non è, però, che segno fuggevole e ogni bellezza, per quanto carica di fascino, non è nulla se non mostra insieme l'animo che la vivifica. Tutto ciò che esso sfiora, anche gli ornamenti della 'belle Julie', portano al cuore: «Ta robe, ton ajustement, tes gants, ton éventail, tout ce qui frapoit autour de moi mes regards enchantoit mon cœur, et toi seule faisais tout l'enchantement» (ltr. I, 38: 115-16), esclama Saint-Preux manifestando tutta la sensualità e ad un tempo la purezza del suo trasporto. Ed ecco che, per un attimo, le parole scandiscono l'abbigliamento, gli accessori che ornano il corpo di Julie, che pare trovare una consistenza, una forma. Ma è un progredire verso il loro annullamento,

nell'astrazione di una generalizzazione che li trasforma invece in oggetti di uno sguardo, colpito e meravigliato, che apre, direttamente, al cuore. Gli ornamenti enumerati paiono in attesa di qualificazione; vengono al contrario confusi nell'indefinito di un pantonimo («tout») che riassume ed enfatizza il potere che ha l'amata di abbagliare lo sguardo e di 'incantare' il cuore. E ciò che conta, allora, è soltanto questo *enchantement* in cui Julie tutta si risolve e che richiama, nel poliptoto della sua ripetizione (*enchantait*), l'animo, il cuore cui ogni apparenza conduce.

L'esteriorità non è che un velo, quindi, che copre, per un istante, l'essenza. E la bellezza di Julie, le sue decorazioni e i suoi orpelli, resi al silenzio, rimandano i loro referenti all'invisibile: perché non sono che «chastes traits» (ltr. I, 5: 42) del suo «charme inexprimable» (41).

È un'esteriorità visivamente dissolta che, vive, però, nelle impressioni che produce, nei legami che crea, al di là della sua concreta sussistenza. «Charme inexprimable de la vertu! Force invincible de la voix de ce qu'on aime! bonheur, plaisirs, transports, que vos traits sont poignants!» (*Ibidem*): Julie, nella sua bellezza assoluta e disadorna, emana un'energia che attraversa l'animo di chi la percepisce, sbalordendone anche i sensi. E i suoi tratti, come anche ciò che li orna o riveste, non descritti o descrivibili, sono tangibili per il loro effetto, come rivela qui l'intensa connotazione affettiva dell'aggettivo che li qualifica («poignants»), nell'enfasi esclamativa di un'enumerazione altamente espressiva delle emozioni e degli stati d'animo da ella suscitati.

Ed è perciò che Julie invia a Saint-Preux il suo ritratto: non tanto perché possa contemplare la sua immagine, quanto perché possa rivivere, insieme a ciò che gli trasmettono le sue lettere, i loro incontri e i loro contatti. Come «une espèce d'amulette que les amants portent volontiers», esso ha «une vertu électrique très singulière [...] C'est de communiquer à un amant l'impression des baisers de l'autre à plus de cents lieues de là» (ltr. II, 20: 264), confida Julie. Nella lontananza e nell'assenza della corporeità, l'immaginazione suscitata dalla vista diventa tatto ed emozioni. A suscitarla non è che una replica dell'immagine di Julie; ma in essa, come in una sorta di sinestesia spirituale, la mente dell'innamorato vi iscriverà a tal punto il suo desiderio che i suoi fantasmi, materializzati, consentiranno di vivere il corpo dell'amata nella concretezza della sua sensualità. E sono le parole di Julie, l'incanto magico che nasce da ciò in cui ella crede, ben più che il ritratto stesso, a imprimersi in Saint-Preux e a far sì che egli veda «ses divins attrait» (ltr. II, 22: 279).

Benché, infatti, Julie abbia posto attenzione alla scelta del suo ritratto fra quelli proposti dal pittore e alla fedeltà dell'immagine realizzata, per Saint-Preux tale rappresentazione rimane senza significato. «Vainement, le peintre a cru rendre exactement tes yeux et tes traits [...]. C'est dans ton cœur, ma Julie, qu'est le fard de ton visage et celui-là ne s'imité point» (ltr.

II, 25: 291). L'identità di Julie non si imita. Il ritratto suggerisce o crea una somiglianza; certo rimane, comunque, 'insensibile': «il faudroit ne pas te connoître» per esserne soddisfatti, aggiunge Saint-Preux che dettaglia, poi, anche una serie di particolari oggettivi sfuggiti alla matita dell'artista: «la racine des cheveux» posta «trop loin des tempes»; «les rameaux de pourpre que font [...] deux ou trois petites veines sous la peau»; «le coloris des joues [qui] est trop près des yeux, et ne se fond pas délicieusement en couleur de rose vers le bas du visage»; «ces nichées d'amours» nascoste «aux deux coins de [l]a bouche»; «cette tache presque imperceptible [...] sous l'œil droit» e «celle qui est au cou du côté gauche»; «la petite cicatrice [...] sous la lèvre»; la differenza di colore «entre les cheveux et les sourcils»; «cette légère sinuosité [...] séparant le menton des joues» (291-292).

Si sofferma, poi, ad osservare l'*ajustement* che le è conferito. Ed anche qui avverte subito del suo dissentire, nella viva drammatizzazione di un discorso che, mentre interpella l'amata, demolisce via via tutte le frivolezze e gli inutili artifici con cui la si è impropriamente adornata. Sente di dover 'reformer' il ritratto, «selon [s]es idées». La sua penna sviluppa allora una ricca digressione polemica, fatta di negazioni e di successive riformulazioni, espressa con l'intensità emotiva di una critica che, richiamando la superficialità del punto di vista altrui, proclama con accresciuta enfasi la verità e l'assolutezza delle proprie percezioni. Facendo eco alle inesattezze del precedente disegno, Saint-Preux iscrive in filigrana le tracce del suo ritratto, suggerendo nuove forme per il viso e il corpo di Julie e, parimenti, nuovi ornamenti e nuove fogge.

La coëffure est trop chargée: on me dira qu'il n'y a que des fleurs: Hébien ces fleurs sont de trop. Te souviens-tu de ce bal où tu portois ton habit à la Valaisane, et où ta Cousine dit que je dansois en philosophe? Tu n'avois pour toute coëffure qu'une longue tresse de tes cheveux roulée autour de ta tête et rattachée avec une aiguille d'or, à la manière des Villageoises de Berne. Non, le Soleil orné de tous ses rayons n'a pas l'éclat dont tu frappois les yeux et les cœurs, et sûrement quiconque te vit ce jour-là ne t'oubliera de sa vie. C'est ainsi, ma Julie, que tu dois être coëffée; c'est l'or de tes cheveux qui doit parer ton visage, et non cette rose qui les cache et que ton teint flétrit. (ltr. II, 25: 292)

Intensamente drammatizzato, il suo discorso è intessuto della viva soggettività della modalità interrogativa ed esclamativa, manifestazione di una affettività esplosiva che alla svalorizzazione di un elemento altamente espressivo del ritratto osservato, «la coëffure», contrappone l'esaltazione del suo modello, restituito alla memoria nell'autenticità della sua bellezza. «Hébien» (Ebbene!): si percepisce anche il tono, la maniera di

parlare di Saint-Preux, la sua forte implicazione emotiva nella sua stessa enunciazione, nella vivacità di questa interiezione in cui il sentire è immediatamente tradotto nell'espressione che lo veicola. Avvalorando la valutazione negativa espressa nell'enunciato che precede, ossia il dissenso da quell'immagine sovraccarica che la valutazione dell'avverbio d'intensità («trop») sottolinea nella sua inadeguatezza, questa pausa esclamativa apre alla conclusione opposta, subito sintetizzata – con ripetizione anaforica dello stesso avverbio («Ces fleurs sont de trop») – e poi argomentativamente motivata: «cette rose» non può che offuscare lo splendore dei capelli di Julie. Non può, inoltre, che risultare avvizzita accanto alla radiosità del suo colorito. Questi fiori, leggiamo qualche riga dopo, hanno «couvert et profané ta chevelure». Il solo ornamento alla bellezza è, tautologicamente, la sua bellezza stessa: il discorso scava nel ricordo della festosità di un momento condiviso, interpella la sua interlocutrice nella ricostruzione di una scena in cui la semplicità dell'abbigliamento («ton habit à la Valaisane») si accompagnava alla pacatezza dei modi («je dansois en philosophe»), e riveste Julie dell'abbellimento che più le si addice. La frase restrittiva che segue riformula, in contrasto, le caratteristiche dell'acconciatura a lei appropriata; e sembra per un attimo, come una litote, attenuarne il valore: si tratta semplicemente – leggiamo – di una lunga treccia che, come in certe usanze campagnole, viene arrotolata sulla testa e puntata con un ago d'oro. Ma quest'ultima qualificazione apre a delle associazioni; e ciò che pareva diminuito è invece amplificato. L'oro dell'ago con cui la pettinatura è arrangiata connota, subito dopo, metonimicamente e metaforicamente, non la sola acconciatura ma i capelli stessi («l'or de tes cheveux»). Di cui, come già per l'intera immagine di Julie, non è possibile spiegare, descrivere la bellezza se non affermandola o replicandola: rinviandola, in questo caso, alla parola di un comparante che, intensamente, ne traduca lo splendore e la preziosità. Isotopie, queste, che sviluppa anche la metafora del sole, 'vestito' della luce dei suoi raggi, ma incapace di uguagliare il sorprendente fulgore di Julie. E l'accento ritorna sullo sguardo («quiconque te vit ce jour-là»), coniugato al passato, e sul ricordo, pregno di futuro («ne t'oubliera de sa vie»): sulla memoria scolpita e incancellabile, di un'impresione, visiva ed emotiva ad un tempo, che da Julie, creatura che abbraccia ogni temporalità pur nella frammentarietà degli istanti e delle emozioni di ogni lettera, è emanata ed emanerà.

Saint-Preux continua nella «subtilité de [s]es observations» e commenta ancora:

À l'égard du buste, [...] je ne t'y trouve pas vêtue avec asses de soin. Le portrait de Julie doit être modeste. Amour! ces secrets n'appartiennent qu'à toi. (*Ibidem*)

L'artista non ha riservato al suo modello la discrezione che merita. L'ha racchiuso in un involucro che non può essere autenticato. E per un attimo, Julie non è l'allocutario diretto del discorso, ma una terza persona: è l'oggetto di un commento metadiscorsivo, formulato con l'incisività della modalità imperativa, che chiama in causa il pittore stesso, legittimando direttamente l'idea sostenuta: ciò che vuole rappresentare Julie deve richiamarne le sue caratteristiche, la modestia *in primis*. La posizione è difensiva e il tono del discorso per un momento lo fa trasparire, staccandosi dalla teatralità di un'enunciazione orientata, con tutti gli accenti di un'accorata soggettività, alla persona cui si rivolge. Temerario e sconveniente, quindi, il pittore che ha osato immaginare e rappresentare «le désordre de ton sein», aggiungerà Saint-Preux poco dopo, mentre le sue parole si fanno esse stesse sentimento («Amour!») e denotano la riservatezza dell'amata («ces secrets n'appartiennent qu'à toi»).

«S'il eut aperçu le moindre de ces charmes voilés, ses yeux l'eussent dévoré», ipotizza subito dopo, ma, incalza, solo la «main ardente» dell'amore «ose dévoiler celui que la pudeur couvre» (292-293).

Nella sottrazione di corporeità e di ornamenti di Julie, nel silenzio della sua esposizione, il velo che copre le sue beltà, allora, appare come il suo vero abito. Lo è come simbolo del suo pudore che, fin dall'inizio, la porta, catturata dall'amore, a contenere la bellezza dei suoi capelli e del suo sguardo, come rimarca Saint-Preux con note petrarchesche: «E poi ch'amor di me vi fece accorta / Fur i biondi capelli allor velati, / E l'amoroso sguardo in se raccolto»⁴ (ltr. I, 2: 35). E il suo pudore rimane sempre il suo «vêtement sacré» (ltr. I, 51: 141), togliendo ai suoi slanci ogni connotato trasgressivo e ricoprendo di innocenza tutte le sue attrattive: «Quand un transport indiscret écarte un instant le voile qui les couvre, l'aimable pudeur n'y substitue-t-il pas aussitôt le sien?» (140-141).

Il velo è il vero abito di Julie anche quando è l'allusione ad un corpo e, ben più, ad un animo, che esso fa supporre e rende presenti. Ed in effetti Saint-Preux, nel ritratto da lui auspicato, vuole velare il seno di Julie per meglio vederne la bellezza: «C'est pour mieux te voir toute entière que je t'habillement avec soin» (ltr. II, 25: 293) esclama con un paradosso, suscitato dall'intensità semantica di quel verbo di percezione visiva («te voir») che allude alla forza di un 'vedere immaginario'; un vedere capace di supplire all'assenza e ai limiti del 'vedere fisico' e di cogliere pienamente Julie, proprio coprendola. L'essenziale del ritratto di Julie è ciò che l'artista non può cogliere e che solo l'amante percepisce perché la sua immagine è scolpita nel suo sguardo e nel suo animo come un «divin modèle» (ltr. II,

4 La citazione è tratta da una ballata del Petrarca, «Lassare il velo o per Sole o per ombra». Rousseau, che su un esemplare dell'edizione Duchesne aveva tradotto questi versi in vista di una ristampa, rinvia erroneamente a Metastasio. Ciò a dimostrazione della spontaneità della citazione, che evidentemente Rousseau ripeteva a se stesso in italiano.

17: 255): per vederlo, occorre far proprio quel delirio amoroso che lo riconosce e lo caratterizza. Occorre, identificando idealisticamente il segreto con la verità, andare più lontano, dietro la tela, «passer dans le modèle», direbbe Barthes (1970: 128). Occorre guardare attraverso un velo, perché il velo produce e allude a questa sospensione, all'implicito di questo 'vedere immaginario', e permette a Saint-Preux di penetrare nei «charmes que [Julie] récele» (ltr. II, 25: 293), mentre cerca, con tutta l'energia del suo sentimento d'amore – «le maître [le] plus savant» che possa guidare la mano di qualsiasi pittore –, «les moyens d'y montrer [s]on ame avec [s]on visage» (ltr. II, 25: 293).

Un velo copre Julie anche nei sogni di Saint-Preux. Durante un incubo premonitore, egli la vede e la riconosce sul suo letto di morte, «quoique son visage fut couvert d'un voile» (ltr. V, 9: 616). E la parola ricorre frequente nel discorrere che intesse questa lettera. È dapprima un «voile redoutable» che «nulle main ne peut écarter»; poi, un «voile impénétrable» che sfugge alle mani di Saint-Preux e «dérobe à [s]es yeux l'objet expirant qu'il couvre», e ancora, un velo «fatal [...] tissu dans son cerveau»; un velo che, però, infine si dissipa, al risveglio di Saint-Preux, al solo «accent affectueux et doux» della voce di Julie, oltre la siepe. E ci sembra di poter concludere che, sfuggente e inafferrabile, la Julie velata degli incubi di Saint-Preux recupera, metonimicamente, tutta la corporeità che le è negata proprio attraverso la sua voce, altra veste, melodiosa e incantatrice, del suo animo: «je sentis dans le son de votre voix je ne sais quoi de languissant et de tendre [...], et dans la sienne un accent affectueux et doux à son ordinaire, mais paisible et serein, qui me remit à l'instant et qui fit le vrai réveil de mon rêve» (ltr. V, 11: 618).

Ma se una ripetuta metonimia spirituale, lungo tutto il romanzo, continuamente vela il corpo e ne attenua e dissolve gli ornamenti, esso riappare, paradossalmente, fisico e presente, al momento della morte. Julie, che per tutta la sua vita e, soprattutto, dopo la sua «dernière maladie», si è preparata spiritualmente alla morte, negli ultimi istanti di vita si dedica alla sua preparazione corporale. Il suo ultimo prodigio da eroina, quasi per stupire la morte, consiste «à parer sa chambre, à faire sa toilette» (ltr. VI, 11: 713). Mette ordine e riempie di eleganza il suo appartamento: «des pots de fleurs sur sa cheminée», «des rideaux entrouverts et rattachés», «une odeur agréable» (710). E, con la stessa dedizione, si occupa di se stessa: «Elle avoit fait sa toilette avec le même soin: la grâce et le goût se montroient encore dans sa parure négligée. Tout cela lui donnoit plutôt l'air d'une femme du monde qui attend sa compagnie que d'une campagnarde qui attend sa dernière heure» (*Ibidem*). Il suo corpo malato merita di essere curato, allietato, quasi come se, di fronte al supplizio inevitabile della morte, si imponesse la gioia di vivere.

Ed infine, dopo il suo trapasso, sul suo viso che comincia a decomporsi, sui suoi tratti sfigurati, viene deposto «un voile d'or brodé de perles» (737):

indumento che Saint-Preux le aveva portato dall'India. Allora, la metafora diventa realtà: il velo non è più una pura immagine astratta, ma ha un'esistenza concreta, si è ispessito ed è diventato un oggetto materiale. Paradossalmente, anche se copre un corpo morto, un'assenza di vita, non allude più, in maniera simbolica, ad un distacco, ad un'assenza, ad una separazione. Non è più il velo che copre il corpo di Julie per sottrarla allo sguardo indegno del pittore, o per alludere a ciò che va oltre l'apparire, o segnalare illusoriamente all'amato la presenza del corpo assente; e non è neppure una visione di sogno... È il velo che Saint-Preux le aveva donato, dopo un viaggio che da lei lo aveva allontanato, e che ora a lei lo unisce. È oggetto reale, quindi, e, nella sua concretezza, è ricco di una rinnovata significazione allegorica. Il velo, quel velo che l'amica Claire, nel culmine della sua disperazione, bacia, impedendo a chiunque di sfiorarlo e sollevarlo, è «la promesse d'une réunion absolue», «la plénitude extatique si longtemps désirée», come suggerisce a tal proposito Jean Starobinski (1971: 147). Julie è infine un'anima liberata, non vive più la fragile felicità di chi deve, umanamente, raccontare il suo animo e le sue pene, 'velandosi' di virtù. Può, ora, essere rivestita dell'abito più prezioso, fatto di oro, di perle e dell'amore di chi glielo ha donato. La sua morte, suggerisce ancora Starobinski, rappresenta il trionfo del velo: vero abito di Julie, aggiungiamo, che non smette di avvolgerne e ornarne il corpo, in una paradossale, progressiva sottrazione di astrazione, fino alla sua, benché fortemente allegorica, materializzazione, nel momento più assoluto e divino della storia di Julie.

Ma l'eroina de *La Nouvelle Héloïse* si offre non soltanto nel testo dell'opera, ma anche nel fuori-testo rappresentato dalle stampe che lo accompagnano. Rousseau, prima ancora che il suo romanzo fosse concluso, aveva pensato alla realizzazione delle *gravures* che potevano completarlo, componendo lui stesso i suoi «Sujets d'estampes»⁵ e fornendo descrizioni dettagliate per ciascuna delle tavole che egli prevedeva. Qui *parures* e vestiti, veli, pieghe ed ornamenti si concretizzano nelle rappresentazioni volute per Julie. Che si fa oggetto, quindi, di una doppia descrizione,

5 Come sappiamo dalla lettura della corrispondenza, Rousseau aveva comunicato all'editore olandese Rey, fin dall'autunno 1757, la sua intenzione di illustrare *La Nouvelle Héloïse*. Aveva fatto a tal proposito il nome di Cochin e poi del più celebre Boucher. Madame d'Houdetot aveva suggerito Van Loo, altro artista alla moda. Ma difficoltà economiche ritardano la realizzazione del progetto. Fra dubbi e ripensamenti, Rousseau si rivolge infine ad un ammiratore ginevrino, François Coindet, che, assumendosi gli oneri del lavoro, si accorda con Gravelot per i disegni e con diversi incisori (Saint-Aubin, Le Mire, Lempereur) per l'esecuzione. Le dodici stampe, due per ciascuna delle sei parti dell'opera, sono pubblicate nel mese di marzo 1761, qualche settimana dopo l'uscita del romanzo, in un volume di 47 pagine a parte, presso l'editore Duchesne, con il titolo *Recueil d'estampes pour La Nouvelle Héloïse, avec les Sujets des mêmes estampes, tels qu'ils ont été donnés par l'Editeur*. E l'impresa inizia sotto i migliori auspici, come Rousseau scrive nell'ottobre 1760: «J'ai vu les premiers dessins, j'en suis content, et l'on grave actuellement les planches» (ltr. au chevalier de Lorenzy, 31 octobre 1760, Rousseau 1965-1998: t. 7, note 1136). L'illustrazione de *La Nouvelle Héloïse* ha rappresentato una lunga avventura editoriale, magistralmente presentata da François (1920).

quella delle immagini dopo quella delle parole. Riassumendo «le caractère des Figures», Rousseau raccomanda a tal proposito, introducendo i suoi «Sujets d'estampes»: «Des grâces naturelles, sans la moindre affectation; une élégante simplicité, même un peu de négligence dans son vêtement» oltre che «peu d'ornements, toujours du goût» e «la gorge couverte en fille modeste, et non pas en dévote» per rappresentare Julie; «une parure un peu plus ornée, et visant presque à la coquetterie» per Claire e un «habillement très simple» per Saint-Preux, «jeune homme d'une figure ordinaire» («Sujets d'estampes», Rousseau 1961: 762).

E subito notiamo come ogni dettaglio descrittivo sia costellato di sfumature valutative («naturelles», «sans la moindre affectation», «élégante»...), di rinvii comparativi («en fille modeste»...), di indici di modalizzazione («même un peu», «peu de»...) in queste raccomandazioni descrittive, anticipate, d'altra parte, da una perentoria annotazione: i «quatre ou cinq personnages» che «reviennent dans toutes les planches» – e Julie *in primis* – devono essere distinti «par leur air et par le goût dans leur vêtement» (761). Riferendo, indefinitamente e imprecisamente, ad un atteggiamento e ad un 'goût', Rousseau sovradetermina ogni oggettivazione e diffonde sui dettagli descrittivi enumerati, già fittamente percorsi da sfumature connotative, un'ambiguità, un'instabilità semantica che fa oscillare ogni caratterizzazione. Una grande indeterminatezza avvolge ogni sua referenza e confonde le sue indicazioni nell'incertezza di un'inafferrabile generalizzazione.

Ecco allora che la lettura di qualche frammento della ricca corrispondenza di Rousseau, negli anni intorno alla pubblicazione di questo romanzo, ci rivela la sua delusione di fronte a tali rappresentazioni, la sua insoddisfazione per le immagini prestate alle sue parole e ai suoi frammenti descrittivi. Lo leggiamo nel dissenso contenuto in questa lettera, scritta in riferimento all'ultima stampa:

le voile doit être beaucoup plus ample et plus long, on doit juger de sa finesse par la forme des plis et sa richesse par la broderie qui paraît autour. Il est dit que c'est un voile d'or brodé de perles, apportés des Indes; vous m'avouerez que celui de l'estampe n'est qu'un véritable panosse. Il me semble qu'avec un peu d'adresse il ne serait pas impossible de cacher en tout ou en partie le visage de la morte par quelques replis flottants du même voile et sûrement cette finesse de l'art n'échapperait pas aux spectateurs. (ltr. à F. Coindet, 19 janvier 1761, Rousseau 1965-1998: t. 8, note 1223)

Le linee, le pieghe, il ricamo del velo che copre Julie preoccupano Rousseau, che pensa ai suoi 'spettatori', mentre percorre con disappunto le differenze che separano la rappresentazione realizzata e quella da lui supposta. E nota un forte contrasto fra quel «véritable panosse» che il disegno ha prodotto

e quei «replis flottants» che la sua mente ha immaginato. Da un lato, una totale svalorizzazione del prezioso oggetto, fino alla metaforizzazione più deprezzativa nella semplice rozzezza di uno straccio domestico, dall'altro la connotazione euforica della riproduzione sperata, in cui l'ondeggiare prestato al velo, come «l'écho d'une imagination baroque» (Labrosse 2012: 97), aggiunge una suggestione di delicata leggerezza all'allegoria della morte.

E la delusione di Rousseau è viva non solamente perché i suoi progetti superavano le possibilità dell'arte dell'incisione e anche della stessa pittura, come osserva l'amica Sophie d'Houdetot: «Mon cher citoyen, il faudrait le génie de l'auteur des lettres et des sujets pour pouvoir les rendre comme il faut, et je doute que vous soyez content de quelque peintre que ce soit» (ltr. à Rousseau, 14 décembre 1757, Rousseau 1965-1998: t. 4, note 590). Ma è tale anche perché secondo Rousseau, come egli stesso conferma nelle righe introduttive ai suoi «Sujets d'estampes», l'abilità dell'artista dovrebbe consistere «à faire imaginer au spectateur beaucoup de choses qui ne sont pas sur la planche» («Sujets d'estampes», Rousseau 1961: 761). Ciò che il disegno sceglie di fissare, ciò che trasmette, deve sopporre anche ciò che non trasmette: quello che, ancora una volta, è velato, non leggibile nella rappresentatività dell'immagine, ma silenziosamente presente nella mente di chi l'ha ideata e di chi la legge. Perché l'animo, il cuore, la mente, l'immaginazione, come debordano il lessico al quale la lingua vorrebbe limitarli, così, e ancor di più, debordano i contorni delle rappresentazioni.

L'insoddisfazione di Rousseau ci fa percepire, allora, ancora la presenza di un velo simbolico che non cessa di ricoprire Julie: la figura cui egli pensa rimane fatta non tanto di tratti e decorazioni ma di una sorta di vibrazione indefinibile che emana da sguardi, percezioni e prospettive e che, sola, può definire i dettagli ornamentali che danno visibilità al suo animo. Rousseau, come Saint-Preux, non guarda le cose, ma ne è assorbito, non le descrive, ma lascia che si raccontino. E qualsiasi traccia ornì il viso o il corpo delle sue figure, e di Julie soprattutto, pur nel ridondare di una scrittura ampiamente esplicita, rimane sospesa, imperfetta, insaturata: come piena di un senso trattenuto, di una riserva, di una 'pensosità' che, in attesa di essere svelati, nella loro illeggibilità, aprono all'immaginazione e consentono di sognare. Perché ogni piccola parte, ogni briciola di ciò che appartiene e riveste Julie «répand son charme invisible sur ce qui l'environne» (ltr. I, 38: 115) e «il ne faut qu'apercevoir un coin de sa robe pour adorer celle qui la porte» (ltr. II, 25: 293).

RIFERIMENTI BIBLIOGRAFICI

- Aa.Vv., 2012, *Jean-Jacques Rousseau (1712-2012). Matériaux pour un renouveau critique*, éditions de l'Université de Bruxelles.
- Barthes R., 1970, *S/Z*, Paris, Seuil.
- François A., 1920, *Le premier baiser de l'amour ou Jean-Jacques Rousseau inspirateur d'estampes*, Genève, Sonor.
- Hoffmann P., 2000, *Corps et cœurs dans la pensée des Lumières*, Presses Universitaire de Strasbourg.
- Labrosse C., 2012, *Les estampes de «La Nouvelle Héloïse» ou les déceptions d'un créateur*, in A.-M. Mercier-Favre-M. O'Dea (eds.), *Voix et mémoire*, Presses Universitaires de Lyon: 91-102.
- Rousseau J.-J., 1959, *Les Confessions*, in *Œuvres complètes*, t. 1, B. Gagnebin-M. Raymond (eds.), Paris, Gallimard (Bibliothèque de la Pléiade).
- , 1961, *Julie ou La Nouvelle Héloïse*, in *Œuvres complètes*, t. 2, B. Gagnebin-M. Raymond (eds.), Paris, Gallimard (Bibliothèque de la Pléiade).
- , 1965-1998, *Correspondance complète*, R.A. Leigh (ed.), 52 t., Oxford, Voltaire Foundation.
- Seité Y., 2002, *Du livre au livre; «La Nouvelle Héloïse», roman des Lumières*, Paris, Champion.
- Starobinski J., 1971, *Jean-Jacques Rousseau. La transparence et l'obstacle*, Paris, Gallimard.

