

## "Nuage, neige, écume" : pour un usage lexico-sémantique des corrélats du mot vedette *mousseline* dans les bases de textes littéraires

En ne retenant que ces trois comparants, fortement isotopes, comme corrélats de l'étoffe, dont ils impliquent la blancheur (quand la couleur n'est pas spécifiée), on entend ici concilier deux perspectives lors de l'interrogation des bases littéraires numérisées :

- **quantitative** : d'un point de vue pratique, de tels co-occurents servent à limiter efficacement le nombre d'emplois du mot vedette. En effet le logiciel *Hyperbase* que l'on a sollicité pour le décompte recense 313 occurrences de "mousseline" dans la base Auteurs, qui correspond aux données pléthoriques de *Frantext*, avec les deux pics statistiques de Zola (69 occ.) et Balzac (65 occ.)<sup>1</sup>, indiquant par là le succès du mot dans le roman réaliste. C'est dire que nous ne prétendons pas ici au relevé exhaustif, mais bien à une sélection significative ;
- **qualitative** : ils permettent d'autre part d'établir une cohésion dans les extraits ainsi indexés en les rapportant au registre merveilleux. La promotion qu'ils confèrent au tissu exclut que celui-ci puisse servir à la simple décoration d'un intérieur (cf. le syntagme figé *rideaux de mousseline*), au profit de la parure féminine sacralisée. Ainsi, la trop littérale tenue de la Virginie de Bernardin<sup>2</sup>, devenue au siècle suivant un stéréotype du chic féminin par effet de mode exotique<sup>3</sup>, reste insuffisante pour le genre romanesque du XIX<sup>e</sup>, lequel s'éloigne du réalisme (empirique) en jouant des comparants poétiques.<sup>4</sup>

<sup>1</sup> Deux pics identiques pour "dentelle", créditée de 139 occ. chez Zola et 55 chez Balzac, sur 482 en tout.

<sup>2</sup> Pourtant placée sous le signe de la sacralité : "Si Virginie m'avait paru charmante en toile bleue du Bengale, avec un mouchoir rouge autour de sa tête, ce fut encore tout autre chose quand je la vis parée à la manière des dames de ce pays. Elle était vêtue de *mousseline* blanche doublée de taffetas rose. Sa taille légère et élevée se dessinait parfaitement sous son corset, et ses cheveux blonds, tressés à double tresse, accompagnaient admirablement sa tête virginale. Ses beaux yeux bleus étaient remplis de mélancolie; et son cœur agité par une passion combattue donnait à son teint une couleur animée, et à sa voix des sons pleins d'émotion. Le contraste même de sa parure élégante, qu'elle semblait porter malgré elle, rendait sa langueur encore plus touchante. Personne ne pouvait la voir ni l'entendre sans se sentir ému. La tristesse de Paul en augmenta." (*Paul et Virginie*, 1788). Chez ces "deux enfants de la nature", la richesse de la parure symbolise ce vice de la civilisation et du luxe, selon la dichotomie affectionnée des idéologues du XVIII<sup>e</sup> s. Flaubert s'en ressouviendra lors du portrait d'une héroïne bourgeoise dans *L'Education sentimentale* (1869) : "Enfin Rosanette parut, enveloppée dans une sorte de peignoir en *mousseline* blanche garnie de dentelles, pieds nus dans des babouches." Non seulement le détail vestimentaire y a valeur d'*effet de réel*, mais l'intimité accroît sa valeur typique d'arme de séduction (notons l'afférence /oriental/, activée par assimilation avec 'babouches'). Ces extraits n'ont pas été retenus du fait de l'absence des corrélats indexés à /liquidité/ utilisés comme filtres.

<sup>3</sup> Cf. par exemple le syntagme figé *mousseline des Indes* affectionné des romanciers. Il relève du *taxème* //produits de luxe orientaux//, dont les composants sont par exemple énumérés dans ce passage du roman anti-esclavagiste de Dumas, *Georges* (1843) : "Quiconque n'a pas habité les colonies, et surtout l'île de France, n'a aucune idée du luxe qui règne sous le 20<sup>e</sup> degré de latitude méridionale. En effet, outre les merveilles parisiennes qui traversent les mers pour aller embellir les gracieuses créoles de Maurice, elles ont encore à choisir, de première main, les diamants de Visapour, les perles d'Ophir, les cachemires de Siam et les belles *mousselines* de Calcutta. Or, pas un vaisseau venant du monde des *Mille et une Nuits* ne s'arrête à l'île de France sans y laisser une partie des trésors qu'il transporte en Europe".

La mode de luxe continue aujourd'hui à se nourrir d'importation. Ajoutons que le mot porte étymologiquement en lui le sème /oriental/ : "ital. *mussolino*, de Mossoul", ville d'Irak, ex-Turquie d'Asie; "toile de coton claire, fine et légère, généralement apprêtée; le même tissu, de soie ou de laine" (*Littré, Robert*).

<sup>4</sup> Il va sans dire que ces corrélats n'ont pas de lien obligatoire avec le mot vedette. Témoins ces citations de Balzac : "quelle grâce de *cygne* dans son col de *neige*!" (*Le cabinet des antiques*). "Il trouva sa *vaporeuse* sylphide enveloppée d'un peignoir de *cachemire* brun habilement *bouillonné*" (*La duchesse de Langeais*). "Au fond de cette vallée, une *nappe* de *bouillons* pailletés *frisonnait* dans la Vienne" (*Le curé de village*); "Je fus complètement fasciné par une gorge [...] dans des *flots* de dentelle." (*Le Lys dans la vallée*), etc.

Abordons tour à tour les corrélats, en sachant que ces entrées qui illustrent une approche *sémasiologique* du signe ne sont que des lexicalisations d'une molécule sémique qu'il conviendra d'isoler par le biais des faisceaux isotopiques, selon une approche cette fois *onomasiologique*.

### ***1. Liquidité nébuleuse***

Le doux tissu sert dans un poème des *Châtiments* (1853) à interpeller les décideurs vivant dans une douceur et un luxe excessifs – sur un "nuage" – par antithèse avec le monde des obscurs voués à la soumission voire la servitude. De là la dévalorisation des riches étoffes :

**"C'est la nuit; la nuit noire, assoupie et profonde.  
L'ombre immense élargit ses ailes sur le monde.  
Dans vos joyeux palais gardés par le canon,  
Dans vos lits de velours, de damas, de linon,  
Sous vos chauds couvre-pieds de martres zibelines,  
Sous le nuage blanc des molles MOUSSELINES,  
Derrière vos rideaux qui cachent sous leurs plis  
Toutes les voluptés avec tous les oublis, [...]  
Dormez, maîtres... - Voici le jour. Debout, forçats!"<sup>5</sup>**

De façon bien moins engagée, Leconte de Lisle donne dans l'euphorie amoureuse exotique, dans ce quatrain du "Manchy" (*Poèmes Barbares*, 1862), où la parure féminine créole et naturelle met en avant deux sèmes aspectuels, /imperfectif/ ('nuage') et /itératif/ (habitudes) :

**"Sous un nuage frais de claire MOUSSELINE,  
Tous les dimanches au matin,  
Tu venais à la ville en manchy de rotin,  
Par les rampes de la colline."**

Passons maintenant à l'interrogation du corpus romanesque.<sup>6</sup>

a) BALZAC

Le roman du XIXe s. ne renonce pas à l'utilisation du comparant céleste pour évoquer la métamorphose merveilleuse :

**"Ah! vive l'amour dans la soie, sur le cachemire, entouré des merveilles du luxe [...]. Mon amour veut des échelles de soie escaladées en silence, par une nuit d'hiver. Quel plaisir d'arriver couvert de neige dans une chambre éclairée par des parfums, tapissée de soies peintes et d'y trouver une femme qui, elle aussi, secoue de la neige, car quel autre nom donner à ces voiles de voluptueuses MOUSSELINES à travers lesquels elle se dessine vaguement comme un ange dans son nuage, et d'où elle va sortir ?"**

Dans cet extrait de *La Peau de chagrin* (1831), les blanches mousselines activent, par assimilation avec 'soie(s)', 'voiles', le sémantisme /parure précieuse/, /féminité/, /douceur/, /énamoration/ (*i. e.* /amour/ + /inchoatif/). L'originalité de la description réside dans le brouillage des pistes. En effet, une antanaclase est perceptible dans les deux occurrences de "neige" : la première, associée à la masculinité, s'oppose à la seconde dès lors qu'apparaît la femme qui fait passer la nature littérale et banale au statut de nature divinisée et comparant. Autre opposition, l'angélisme n'exclut pas l'afférence /érotisme/ due au syntagme "femme

<sup>5</sup> On reconnaît ici l'allusion à Jean Valjean, dont la résistance aux nantis, en tant que revanche sur la classe dominante, dévalorise la supériorité de la mousseline symbolique, dans une optique de justice sociale.

<sup>6</sup> Mais avant cela, précisons que dans la poésie versifiée, la nébulosité n'a pas systématiquement le statut de comparant (du comparé textile), comme en témoigne ce quintil d'Émile Blémont (1839-1927), où l'ode à la nature se pare de la finesse et la fragilité féminines (cf. par exemple la récurrence du tissu en "lambeaux", *infra*), "Les légères *mousselines* \ Des nuages vagabonds \ Se déchirent aux collines. \ Les grandes vagues félines \ Se cabrent, puis font des bonds." Dans ce contexte marin, l'isotopie /fluidité/ devient très perceptible.

voluptueuse" rétabli par synecdoque, relativement à l'étoffe qui l'habille. Sémantisme cependant fragile si l'on se reporte quelques lignes plus loin où le vêtement accentue l'afférence /pureté/ non charnelle : "je veux revoir cette mystérieuse femme, mais éclatante, mais au milieu du monde, mais vertueuse, environnée d'hommages, vêtue de dentelles". Si bien que l'idéalisme de Raphaël prédomine, lui qui, parti de son propos sur Pauline, généralise et appelle de ses vœux l'amour "d'une femme aristocratique" (*ibid.*). L'expression de cette volonté et de ce désir – qui affecte l'étoffe – n'en reste pas à un sémantisme positif, si on la rapporte à la célèbre maxime de ce roman : "Vouloir nous brûle et Pouvoir nous détruit ; mais Savoir laisse notre faible organisation dans un perpétuel état de calme."

Toujours à propos de la parure aristocratique, le romancier s'attarde cette fois sur la mode orientaliste des intérieurs feutrés empreints de "luxe parisien", dans le passage suivant de *La Fille aux yeux d'or* (1835), au moment où Henri de Marsay rencontre Paquita "dans sa gloire de femme voluptueuse." Le contexte saphique de la nouvelle propage implicitement les isotopies /perversité/ et /décadence/, à la lumière desquelles une expression comme "un soin pris avec amour" perd toute son innocence :

**"Le tapis ressemblait à un châle d'Orient, il en offrait les dessins et rappelait les poésies de la Perse, où des mains d'esclaves l'avaient travaillé. Les meubles étaient couverts en cachemire blanc, rehaussé par des agréments noirs et ponceau. [...] Jamais la richesse ne s'était plus coquettement cachée pour devenir de l'élégance, pour exprimer la grâce, pour inspirer la volupté. Là tout aurait réchauffé l'être le plus froid. Les chatouillements de la tenture, dont la couleur changeait suivant la direction du regard, en devenant ou toute blanche, ou toute rose, s'accordaient avec les effets de la lumière qui s'infusait dans les diaphanes tuyaux de la MOUSSELINE, en produisant de nuageuses apparences. L'âme a je ne sais quel attachement pour le blanc, l'amour se plaît dans le rouge, et l'or flatte les passions, il a la puissance de réaliser leurs fantaisies."**

Pareille production imperfective, due au blanc tissu, qui mêle nature et art décoratif, sur l'isotopie narrative /dissimulation/<sup>7</sup>, spiritualise la scène en instaurant le trouble, par contraste avec le sang-et-or plus sensuel. Soit une "vaporeuse atmosphère chargée de parfums exquis" qui incite aussitôt au jeu voluptueux et surnaturel d'un travestissement :

"[...] elle habilla de Marsay, puis elle le coiffa d'un bonnet de femme et l'entortilla d'un châle. En se livrant à ses folies, faites avec une innocence d'enfant, elle riait d'un rire convulsif, et ressemblait à un oiseau battant des ailes ; mais elle ne voyait rien au-delà. S'il est impossible de peindre les délices inouïes que rencontrèrent ces deux belles créatures faites par le ciel dans un moment où il était en joie, il est peut-être nécessaire de traduire métaphysiquement les impressions extraordinaires et presque fantastiques du jeune homme."

A un palier plus global, cela coïncide avec cette quête du pouvoir occulte de *l'Histoire des treize* dont relève la nouvelle. C'est là le tournant irréversible du récit, qui conduira au meurtre de Paquita aux yeux d'or (*Eros, Lesbos & Thanatos*).

Dans un climat aussi spiritualisant, l'extrait suivant de *La Recherche de l'absolu* (1834) s'inscrit dans la quête scientifique du mari, Balthazar Claës, qui excite la jalousie de son épouse Pépita<sup>8</sup>. Les récriminations de celle-ci face au déséquilibre familial qu'engendre l'obsession du chercheur ("tais-toi, dit-elle, tu me ferais mourir de douleur. Oui, je ne

<sup>7</sup> Ainsi dans *La Peau de chagrin*, quel que soit le plaisir pris à épier à travers le même voile, sa déchirure apparaît comme une libération, en dissipant les mensonges qui obscurcissent la vie de la comtesse aux yeux de Raphaël : "Vers minuit, je vins me cacher dans l'embrasement d'une fenêtre [...] La moire blanche et la mousseline des rideaux formaient devant moi de gros plis semblables à des tuyaux d'orgue, où je pratiquai des trous avec mon canif afin de tout voir par ces espèces de meurtrières." L'autre co-occurrence de tissus raffinés du roman confirme leur registre merveilleux : "Tout à coup Rastignac se leva, me prit par la main, me conduisit à la chambre à coucher, et me montra sous un dais de mousseline et de moire blanches un lit voluptueux doucement éclairé, le vrai lit d'une jeune fée fiancée à un génie." (nous soulignons)

<sup>8</sup> Sur cette opposition entre les deux rôles concurrents de savant et d'amoureux, cf. *Les Chats* de Baudelaire.

supporterais pas, cher, de voir ma rivale jusques dans les transports de ton amour [...] je veux briser son laboratoire et enchaîner ta Science") aboutissent à ce résultat :

**"Cette scène l'avait rendue belle comme une jeune femme, et de toute sa personne, son mari ne voyait que sa tête, au-dessus d'un nuage de MOUSSELINES et de dentelles."**

Si bien que face à ce spectacle, empreint d'une sensibilité indexée aux isotopies /passion/ et /pathétique/ ("elle vit les yeux de son mari près de s'humecter, et se jeta désespérément à ses pieds en lavant vers lui des mains suppliantes"), il conclut en se repentant : "j'ai eu bien tort de te délaisser pour la Science. Maintenant [...] tu m'y arracheras, je le veux." Ajoutons que cette poétisation par le nuage poursuit la dense isotopie /religiosité/ qui indexe la querelle sur le scientisme : "Balthazar, tu m'épouvantes, tu commets des sacrilèges [...] Maudite Science, maudit démon! tu oublies, Claës, que tu commets le péché d'orgueil dont fut coupable Satan. Tu entreprends sur Dieu." Néanmoins une telle mythification n'exclut pas l'*effet de réel* que constitue la référence revendiquée à la chimie moderne de Lavoisier.

Récapitulons : dans les trois extraits balzaciens, la femme qui est protagoniste influence le recours au blanc tissu qui, en l'habillant, est instrument doxalement mélioratif de séduction.

## b) DUMAS

Dans *Le capitaine Richard* (1854), l'évocation d'un proche – ici un gradé – permet de donner une version vraisemblable des agissements intimes du personnage historique qu'il côtoie. Ici, il s'agit de l'intrigue amoureuse à travers les campagnes militaires de Napoléon, lequel apparaît ainsi dès l'incipit :

**"On eût cru qu'un de ces rêves ou un de ces fantômes avait attendu pour surgir que cette mystérieuse clarté régnât autour de l'empereur; car, aussitôt qu'il eut fermé les yeux, la tapisserie, qui retombait devant une petite porte cachée par elle, se souleva, et l'on vit apparaître une forme blanche ayant, grâce à la gaze dont elle était enveloppée, et à la flexibilité de ses mouvements, tout le fantastique aspect d'une ombre.**

**L'ombre s'arrêta un instant sur la porte, comme dans un encadrement de ténèbres ; puis d'un pas si léger, si aérien, que le silence ne fut pas même troublé par le craquement du parquet, elle s'approcha lentement de Napoléon. Arrivée près de lui, elle sortit d'un nuage de MOUSSELINE une main charmante qu'elle posa sur le dossier du fauteuil, près de cette tête qui semblait celle d'un empereur romain ; elle regarda quelque temps, avec un indicible amour, ce beau visage, calme comme la médaille d'Auguste, poussa un soupir à moitié retenu, appuya sa main gauche sur son cœur pour en comprimer les battements, se pencha en retenant son haleine, effleura le front du dormeur de son souffle plutôt que de ses lèvres, et, sentant à ce contact, tout léger qu'il était, un frissonnement courir sur les muscles de ce visage, si immobile qu'elle avait cru embrasser un masque de cire, elle se rejeta vivement en arrière. "**

Ici le comparant naturel "nuage", qui prolonge le charme "vaporeux" du décor évanescent (cf. "évanouissement") augmente la saillance du topos de la douceur féminine, laquelle contraste avec la solidité de rude et sculpturale Meroë, d'un autre roman de Dumas (cf. *infra*). Mais cette présence amoureuse et "mystérieuse" auprès du dormeur, fortement modalisée par l'incertitude ("on eût cru, semblait"), s'inscrit localement dans le registre "fantastique" d'une "vision". Balzac était adepte de la dissimulation, Dumas du mystère.

Le corpus romanesque de ce dernier requiert aussi le domaine exotique, notamment au cours de voyages maritimes. Ainsi dans *Les Aventures de John Davys* (1839), le héros éponyme tombe amoureux de la fille du chef pirate Constantin avec lequel il se lie. Voici comment apparaît Fatinitza, vêtue d'une étoffe dont la douce blancheur – par assimilation avec le plumage – promeut l'isotopie /raffinement/ :

**"Une riche ceinture de cachemire [...] laissant paraître, au creux de l'estomac, les plis transparents d'une chemise de gaze, à travers laquelle on voyait le rose tendre de la peau. Au-dessous de l'écharpe commençait un caleçon de MOUSSELINE des Indes, parsemé de bouquets de fleurs d'or, flottant à grands plis, descendant jusqu'à la cheville et laissant sortir, comme d'un**

nuage brodé, deux petits pieds nus, aux ongles peints en rouge, ainsi que ceux des mains, et qu'elle ramenait sous elle, comme de jeunes cygnes effrayés qui se cachent sous les ailes de leur mère."<sup>9</sup>

c) ZOLA

Dans cette "halte de tendresse et de douceur", surprenante après *L'Assommoir*, que constitue le volume *Une Page d'amour* (1878), l'angélisme domine l'extrait suivant, indexé à l'isotopie /pathétique/. Ainsi le contexte réaliste de la mort et l'enterrement d'un enfant incite à la réécriture de l'étoffe fine et aérienne en un suaire céleste (elle n'est donc "littérale") :

"– Jeanne est morte, elle est morte, répétèrent les deux sœurs, toutes roses dans leurs voiles blancs. Est-ce qu'on va la voir ? [...] – On ne la verra plus. Cependant, d'autres petites filles entraient. Lucien, sur un signe de sa mère, allait à leur rencontre. Marguerite Tissot, dans son nuage de *MOUSSELINE*, avec ses grands yeux, semblait une vierge enfant; ses cheveux blonds s'échappaient du petit bonnet, mettaient comme une pèlerine brochée d'or sous la blancheur du voile. [...] Une à une, les petites filles descendirent. Il semblait que ce fût une floraison hâtive, des aubépines miraculeusement fleuries. Les robes blanches se gonflaient dans le soleil, se moiraient de transparences, où toutes les nuances délicates du blanc passaient comme sur des ailes de cygne. Un pommier laissait tomber ses pétales, des fils de la Vierge flottaient, les robes étaient la candeur même du printemps. Alors, quand le jardin fut tout blanc, en face de cette bande lâchée de petites filles, Hélène eut un souvenir. Elle se rappela le bal de l'autre belle saison, avec la joie dansante des petits pieds. Et elle revoyait Marguerite en laitière [...]. Aux quatre coins, volaient de longs rubans de moire blanche, que tenaient quatre petites filles, Sophie et Marguerite, une demoiselle Levasseur et la petite Guiraud, celle-ci si mignonne, si trébuchante, que sa mère l'accompagnait. Elle avait une mine de tourterelle blanche ébouriffée dans ses plumes, pas plus grosse qu'un oiseau, au milieu du frisson des gazes. Le salon, peu à peu, s'emplissait d'une tombée de neige. Quelques garçons, en redingote, tachaient de noir cette pureté. [...] Les autres, en troupe serrée, entouraient le corbillard, avec leurs touffes de roses à la main. Elles marchaient doucement, leurs voiles s'enlevaient, les roues tournaient au milieu de cette *MOUSSELINE*, comme portées sur un nuage, où souriaient des têtes délicates de chérubins. [...] Sous les tentures, des branches d'arbres faisaient un berceau. C'était un coin de printemps, où tombait, par un écartement des draperies, la poussière d'or du large rayon qui épanouissait les fleurs coupées, dont la bière était couverte. Il y avait là un écroulement de fleurs, des gerbes de roses blanches en tas, des camélias blancs, des lilas blancs, des œillets blancs, toute une neige<sup>10</sup> amassée de pétales blancs; le corps disparaissait, des grappes blanches glissaient du drap; par terre des pervenches blanches, des jacinthes blanches avaient coulé et s'effeuillaient. Tout ce blanc chantait, une pureté éclatante flambait dans la lumière, le soleil chauffait les tentures, les bouquets et les couronnes, d'un frisson de vie. [...] Dans le cimetière, un pinson chantait."

Ce finale émouvant (V, chap. 4), où l'éveil de la blancheur divine et végétale ("Mars était venu, au-dehors le printemps naissait", saison qui contredit l'endormissement d'un "matin de décembre" du chapitre suivant, ultime, ainsi que la tristesse du cortège funèbre), par la paire sémique /inchoatif/ + /euphorie/, diffère du début du roman (I, chap. 5), tout en douceur, où la parure féminine vestimentaire servait de comparant à la nature liquide parisienne. Dans les deux cas, cela s'effectue en harmonie avec le mental d'Hélène, puisqu'avant son "souvenir",

<sup>9</sup> Effet de mode traditionnel, du moins depuis G. Sand : "J'en ai vu de fort blanches qui, lorsqu'elles étaient poudrées et habillées de blanc, tramant leur longue queue de moire et balançant avec souplesse les plumes de leur front, pouvaient, sans hyperbole, être comparées à des cygnes. C'était, en effet, quoi qu'en ait dit Rousseau bien plus à des oiseaux qu'à des guêpes que nous ressemblions avec ces énormes plis de satin, cette profusion de *mousselines* et de bouffantes qui cachaient un petit corps tout frêle, comme le duvet cache la tourterelle" (*La Marquise*). On verra au cours de l'exposé combien ce cygne typique, comme le laiteux, vient fréquemment s'adjoindre à la blancheur de l'étoffe, au point d'acquérir le statut de véritable corrélat.

Notons que le comparant ornithologique est en revanche moins flatteur pour les hommes, comme en témoigne ce portrait tiré du *Père Goriot* (1834) : "[...] montrant son gilet blanc sale et son jabot de grosse *mousseline* recroquevillée qui s'unissait imparfaitement à sa cravate cordée autour de son cou de dindon..."

<sup>10</sup> Métaphorique, de nouveau, s'entend; il faudra attendre le chapitre suivant pour qu'on la retrouve au sens littéral, avec le statut de comparé : "La neige se durcissait déjà, une haute fourrure de cygne" et une inversion évaluative: "Paris s'élargissait avec ses champs de neige, sa débâcle qui le figeait dans une immobilité de mort."

lors du décès de sa fille Jeanne, dû à la phtisie, elle attendait dans une pose rêveuse. La nébulosité du paysage blanc (*réalisme empirique*), poétique et euphorique, symbolisant alors le monde onirique (*réalisme transcendant*<sup>11</sup>). Un tel contraste entre début et fin de roman s'enlève néanmoins sur un fond thématique identique, dont témoignent les reprises lexicales, parmi lesquelles le camaïeu en blanc et blond :

"la belle matinée de février avait une douceur et une odeur de printemps [...] Ce matin-là, Paris mettait une paresse souriante à s'éveiller. Une **vapeur**, qui suivait la vallée de la Seine, avait noyé les deux rives. C'était une buée légère, comme **laiteuse**, que le soleil peu à peu grandi éclairait. On ne distinguait rien de la ville, sous cette **MOUSSELINE flottante**, couleur du temps. Dans les creux, le **nuage** épaissi se fonçait d'une teinte bleuâtre, tandis que, sur de larges espaces, des transparences se faisaient, d'une finesse extrême, poussière dorée où l'on devinait l'enfoncement des rues; et, plus haut, des dômes et des flèches déchiraient le brouillard, dressant leurs silhouettes grises, enveloppés encore des lambeaux de la brume qu'ils trouaient. [...] Le soleil montait dans un poudroiement adouci de rayons. Une clarté blonde, du blond vague de l'enfance, se brisait en **pluie**, emplissait l'espace de son **frisson** tiède. C'était une fête, une paix souveraine et une gaieté tendre de l'infini, pendant que la ville, criblée de flèches d'or, paresseuse et somnolente, ne se décidait point à se montrer sous ses dentelles. Hélène, depuis huit jours, avait cette distraction du grand Paris élargi devant elle. Jamais elle ne s'en lassait. Un coup de soleil lui faisait rouler des **flots** d'or, un nuage l'assombrissait et soulevait en lui des tempêtes. [...] Hélène goûtait là toutes les mélancolies et tous les espoirs du large; [...] Le livre – l'*Ivanhoé* de Walter Scott – glissa de ses mains. Elle rêvait, les yeux perdus. Quand elle le lâchait ainsi, c'était par un besoin de ne pas continuer, de comprendre et d'attendre. [...] Au loin, des flocons pâles nageaient sur Paris, emportés par une brise, pareils à une bande de **cygnes**. [...] Aimer, aimer ! et elle souriait à son rêve qui flottait. [...] Cependant, les eaux baissaient toujours. Elles n'étaient plus que de fines **MOUSSELINES** étalées ; et, une à une, les **MOUSSELINES** s'en allaient, l'image de Paris s'accroissait et sortait du rêve. Aimer, aimer ! pourquoi ce mot revenait-il en elle avec cette douceur, pendant qu'elle suivait la fonte du brouillard ? N'avait-elle pas aimé son mari, qu'elle soignait comme un enfant ?"<sup>12</sup>

Le rapprochement avec l'incipit du *Nabab* (*infra*) est requis par les similitudes que présente un même paysage à la mode romanesque : le Paris matinal hivernal (cf. "la vapeur" de brouillard "avec une liquidité laiteuse et des floconnements de ouate", etc.). Quant à la mélancolie virginienne d'Hélène, elle confirme, après l'héroïne des *Chouans* (1829), Mlle de Verneuil devant la vallée du Couesnon (cf. *infra*), l'influence du paysage sur l'état d'âme.

Enfin, dans les passages suivants de *La Débâcle* (1892) intercalés dans l'action militaire, la dissipation nébuleuse est de nouveau indexée au sème /dispersion/; et en dépit de la saison estivale, la blancheur y renvoie par le sémantisme du titre à celle du fleuve dégelé (ici non plus la Seine mais la Meuse). Néanmoins la poésie euphorique inhérente à ce spectacle n'empêche pas la réitération de la très zolienne isotopie /dégradation/<sup>13</sup>, puisque le rideau se lève sur la guerre, dont le narrateur dénoncera les atrocités, lors de la débâcle de l'armée française, à Sedan, face aux troupes prussiennes. Voilà pourquoi cet extrait s'articule avec le précédent, dont il partage le comparé météorologique et le comparant textile, sur l'opposition thématique /pacifisme/ + /féminité/ ('Hélène') vs /bellicisme/ + /masculinité/ ('régiments') :

"Mais, à ce moment, dans le grondement du canon qui ne cessait pas, éclata une vive fusillade, au bord des prairies mêmes, à cinq ou six cents mètres. Et il y eut comme un coup de théâtre : le soleil se levait, les **vapeurs** de la Meuse s'envolèrent en lambeaux de fine **MOUSSELINE** le ciel bleu apparut, se dégaga, d'une limpidité sans tache. C'était l'exquise matinée d'une admirable

<sup>11</sup> Pour reprendre l'opposition des deux *esthésies*, qui dépendent des contraintes sémantiques et textuelles, telles que les a exposées F. Rastier dans un article éclairant : "Réalisme sémantique et réalisme esthétique", *Théorie, Littérature, Enseignement* 10 (1992, pp. 81-118).

<sup>12</sup> Description représentative du roman, à "l'atmosphère spécifique dans ce monde factice et insouciant : salons où l'on ne fait rien, futilités de la conversation, après-midi passées à broder, goûters d'enfants, aimable oisiveté, tout un fond de tableau cotonneux et un peu vide qui donne aux événements marquants une ligne pure et nette." (*Dictionnaire des Œuvres Littéraires de langue Française* © Bordas, Paris 1994)

<sup>13</sup> Cf. *Sémantique interprétative*, F. Rastier, PUF, 1987 [1996], p. 126, à propos d'un extrait de *L'Assommoir*.

journée d'été. [...] Des bruits vagues, par moments, venaient de l'inconnu du brouillard : grondements de roues, piétinements de foule, trots lointains de chevaux. C'étaient les mouvements de troupes que la brume cachait, toute l'évolution du 7ème corps en train de prendre ses positions de combat. Mais, depuis un instant, il semblait que les vapeurs devinssent plus légères. Des lambeaux s'enlevaient comme des *MOUSSELINES*, des coins d'horizon se découvraient, troubles encore, d'un bleu morne d'eau profonde. Et ce fut, dans une de ces éclaircies, qu'on vit défiler, tels qu'une chevauchée de fantômes, les régiments de chasseurs d'Afrique qui faisaient partie de la division Marguerite."

"Fichu brouillard!" qui, en dissipant ses voiles, permet aux opérations militaires contre les Allemands de commencer. On note dans ce passage une évolution dialectique : si la première occurrence qui coïncide avec un premier temps confirme qu'il s'agit bien d'un masque péjoratif, la seconde en revanche inverse cette évaluation, laquelle se voit transférée au spectacle des spectres, pourtant alliés. De sorte que l'étoffe un temps nébuleuse et dissimulatrice préserve de cette vision macabre qui commence, de même que sa finesse féminine contrebalance la brutalité masculine qu'elle masque un moment. Elle acquiert ainsi implicitement un caractère mélioratif.

#### d) PROUST

Impossible de ne pas rapprocher les brouillons de *La Recherche*, qui décrivent les aubépines de Combray, de l'extrait d'*Une Page d'amour* ci-dessus. Par les co-occurrences lexicales dont la reprise ne semble pas fortuite dans les deux esquisses que nous donnons ci-dessous, on peut légitimement inférer une influence du volume de Zola sur le *Côté de chez Swann*, même si la version définitive de ce volume en gomme le mot vedette – la comparaison avec l'étoffe ayant sans doute quelque chose de trop convenu dans la topique littéraire :

"les branches étaient couvertes de fleurs en blanc mais qui retenaient négligemment entre leurs pétales d'argent tout un flexible mais immobile jaillissement de fines étamines presque impalpables, comme une jeune femme toute prête laisse négligemment poser sa traîne dont la ruche légère se tient toute seule. Et les fleurs distraites étaient embrumées, rendues vaporeuses, légères, de ces filets délicats comme le satin sous la *MOUSSELINE*. Mais on sentait bien que cette décoration n'était pas la décoration d'une fête quelconque mais d'une fête religieuse, d'une fête de la Vierge." (Pléiade I, p. 866)

"Ces pétales retenaient négligemment, comme la traîne ruchée d'une robe de bal qui se tient droite toute seule, un bouquet d'étamines blanches fines comme les fils de la Vierge, ajouté, fixé à la fleur comme un dernier appareil de fête pompeux, et qui l'embrumait tout entière comme un nuage de MOUSSELINE." (Pléiade I, p. 869)

On est ici frappé par le retour de la festivité nuptiale – certes en dehors du pathétique d'un ange décédé – dans un débordement lyrique que traduit bien l'ampleur de la période proustienne. Avec la sacralité chrétienne du végétal <sup>14</sup>, qui s'oppose à la métamorphose païenne qui caractérisera la duchesse *infra*, elle indexait d'autres intertextes zoliens, notamment les extraits d'*Au Bonheur des Dames* et l'autre contexte réaliste pertinent étant celui de la Vierge végétalisée <sup>15</sup>, précisément par la fine parure, dans *La Faute de l'Abbé Mouret* (cf. *infra*). Quant à la comparaison soulignée, elle s'originait dans le corpus romanesque/romantique de Dumas et Balzac.

<sup>14</sup> Dont la genèse doit une part de sa célébrité à l'étude de R. Debray-Genette (*Poétique* 25, 1976).

<sup>15</sup> Les comparants floraux ne se limitent pas chez Proust à la religion chrétienne, comme en témoignent par exemple les lilas de Combray, dont certains "dépassaient [...] de leur rose minaret. Les Nymphes du printemps eussent semblé vulgaires, auprès de ces jeunes houris qui gardaient dans ce jardin français les tons vifs et purs des miniatures de la Perse. Malgré mon désir d'enlacer leur taille souple et d'attirer à moi les boucles étoilées de leur tête odorante, nous passions sans nous arrêter [...] Le temps des lilas approchait de sa fin; quelques-uns effusaient encore en hauts lustres mauves les bulles délicates de leurs fleurs, mais dans bien des parties du feuillage où déferlait, il y avait seulement une semaine, leur mousse embaumée, se flétrissait, diminuée et noircie, une écume creuse, sèche et sans parfum." Liquéfaction orientale, donc.

## e) BARBEY d'AUREVILLY

Dans "A un dîner d'athées", devant une assemblée de militaires où la paillardise est de mise, le commandant Mesnilgrand brosse rétrospectivement le portrait sulfureux de La Rosalba *alias* La Pudica, qu'il qualifie de "Messaline-Vierge", bref, sous une apparence angélique, une de ces *Diaboliques* éponymes du recueil (1873). L'oxymore caractérise aussi sa tenue : en effet si la liquidité qui lui sert de comparant se fait plus légère et céleste, en revanche

**"ce fut la sensualité la plus profonde. [...] Oui, un soir, n'eut-elle pas l'audace et l'indécence de me recevoir, n'ayant pour tout vêtement qu'une MOUSSELINE des Indes transparente, une nuée,<sup>16</sup> une vapeur, à travers laquelle on voyait ce corps, dont la forme était la seule pureté et qui se teignait du double vermillon mobile de la volupté et de la pudeur!..."**

"[...] si je la quittai, ce fut pour une raison de dégoût moral, de mépris pour elle [...]. Après elle, je n'ai plus pensé qu'à mon service. Elle m'avait trempé dans le Styx. [...] C'était un sphinx que La Pudica, un sphinx qui dévorait le plaisir silencieusement et gardait son secret."

On constate que, outre /mythologie/, l'isotopie /dissimulation/ indexe cette diablesse jouant de sa duplicité. Quant à l'érotisme que souligne la métaphore filée du fruit défendu :

"Il n'y a pas de figures pour exprimer le plaisir qui jaillissait de cette pêche humaine, rougissant sous le regard le moins appuyé comme si vous l'aviez mordue. Imaginez ce que c'était quand, au lieu du regard, on mettait la lèvre ou la dent de la passion dans cette chair émue et sanguine. Ah! le corps de cette femme était sa seule âme!" (*ibid.*)

il n'était déjà pas étranger à l'héroïne des *Chouans*, Mlle de Verneuil, dont le raffinement de la tenue relève d'un savant calcul, de même que ses plans d'action militaire et amoureuse :

**"Plusieurs propos semblables annoncèrent la plus grande liberté d'esprit chez cette singulière fille pendant qu'elle fit sa toilette. Qui l'eût écoutée, aurait difficilement cru à la gravité de ce moment où elle jouait sa vie. Une robe de MOUSSELINE des Indes, assez courte et semblable à un linge mouillé, révéla les contours délicats de ses formes ;<sup>17</sup> puis elle mit un pardessus rouge dont les plis nombreux et graduellement plus allongés à mesure qu'ils tombaient sur le côté dessinèrent le cintre gracieux des tuniques grecques. Ce voluptueux vêtement des prêtresses païennes rendit moins indécent le costume que la mode de cette époque permettait aux femmes de porter. Pour atténuer l'impudeur de la mode, Marie couvrit d'une gaze ses blanches épaules que la tunique laissait à nu beaucoup trop bas."**

## 2. Liquidité neigeuse

### a) BALZAC

Dans ce même roman historique, l'idéalisation se manifeste par le point de vue de Mlle de Verneuil qui compare le paysage hivernal et naturel avec la finesse de sa tenue immaculée :

**"Quand le large chapeau de Galope-chopine eut tout à fait disparu, Mlle de Verneuil se retourna vers la gauche pour voir l'église de Fougères ; mais le hangar la lui cachait entièrement. Elle jeta les yeux sur la vallée du Couesnon qui s'offrait à ses regards, comme une vaste nappe de**

<sup>16</sup> L'apparence féminine flatteuse converge avec le spiritualisme affiché par Baudelaire : "La femme est sans doute une lumière, un regard, une invitation au bonheur, une parole quelquefois; mais elle est surtout une harmonie générale, non seulement dans son allure et le mouvement de ses membres, mais aussi dans les *mousselines*, les gazes, les vastes et chatoyantes *nuées* d'étoffes dont elle s'enveloppe, et qui sont comme les attributs et le piédestal de sa divinité" (*Curiosités esthétiques*, 1868).

<sup>17</sup> Erotisme à peine dissimulé, comme cela était déjà le cas pour l'unique occurrence de 'mousseline(s)' dans *Les liaisons dangereuses* (1782), avec la tenue de la prude Mme de Tourvel, proie de Valmont : "Grâce aux chaleurs accablantes que nous éprouvons, un déshabillé de simple toile me laisse voir sa taille ronde et souple. Une seule *mousseline* couvre sa gorge; et mes regards furtifs, mais pénétrants, en ont déjà saisi les formes enchanteresses." Conformément au genre du roman épistolaire, la situation de ce couple est dépassée par le regard inquisiteur de la tierce personne, Mme de Merteuil, destinataire de la lettre rédigée par le séducteur. De là les afférences /machiavélisme/ et /perversité/ propagées à la scène, et rendues perceptibles.

**MOUSSELINE dont la blancheur rendait plus terne encore un ciel gris et chargé de neige.**<sup>18</sup> C'était une de ces journées où la nature semble muette, et où les bruits sont absorbés par l'atmosphère. Aussi, quoique les Bleus et leurs Contre-Chouans marchassent dans la campagne sur trois lignes, en formant un triangle qu'ils resserraient en s'approchant de la cabane, le silence était si profond que Mlle de Verneuil se sentit émue par des circonstances qui ajoutaient à ses angoisses une sorte de tristesse physique."

La perspective frappée du sceau de l'isotopie aspectuelle /imperfectif/ (vaste nappe, neige, imparfait) révèle une spatialisation des sentiments dysphoriques ("angoisses, tristesse") de l'héroïne. Cela s'explique par les notations sensorielles : en effet la dissimulation n'est pas seulement visuelle, mais auditive car le comparant textile motive l'acoustique ("muette, bruits absorbés, silence profond"). Calme annonciateur de tempête, du fait de la présence discrète des agresseurs. Un tel statisme pacifique pourtant lourd de menace militaire empêche la coupure de la description par rapport à la progression dramatique. Bref, si la finesse du tissu contredit l'aspect fruste du paysan vendéen, on a là une réactivation de l'opposition topique entre la douce poésie féminine et la violence masculine prosaïque.

Si le comparant nival est mélioratif, il en va différemment de la glace, dont les sèmes inhérents /dureté/, /figé/ peuvent se transférer au caractère. Il en va ainsi d'*Honorine* (1844), "dont le nom même la désigne comme femme loyale, qui se refuse au mensonge et rejette la charité. Noble, fière, émouvante, elle est aussi un être de chair qui meurt de la violence faite à son cœur comme à son corps" (*D.O.L.F.*). Au-delà du thème rebattu de l'adultère, qui taraude le narrateur, l'héroïne éponyme, qualifiée de "grande âme" pour son sacrifice, sa force morale, est indexée, comme Mlle de Verneuil, moteur de l'action dans ce monde masculin de la guerre, à l'isotopie /émancipation/ :

"Honorine avait fait une toilette qui la rendait ravissante. Ses cheveux encadraient de leurs rouleaux légers cette figure que vous connaissez; des bruyères du Cap ornaient sa tête; elle avait une robe de MOUSSELINE blanche, une ceinture blanche à longs bouts flottants. Vous savez ce qu'elle est dans cette simplicité; mais ce jour-là, ce fut une mariée, ce fut l'Honorine des premiers jours. Ma joie fut glacée aussitôt, car la physionomie avait un caractère de gravité terrible, il y avait du feu sous cette glace. [...] j'avais froid dans mon sang."

Le romantisme ainsi que le mystère proviennent des antithèses de la comtesse, notamment sa noirceur intérieure brûlante vs sa blancheur, harmonieuse et séduisante, cependant rendue froide par son effet sur le rédacteur. Le dévoilement (au passé simple ponctuel) de l'être dysphorique sous le *paraître* euphorique (à l'imparfait duratif) active l'isotopie /révélation/, surtout sous la contrainte du genre épistolaire où l'épistémique est prééminent (cf. "vous savez ce qu'elle est"). Quant la rétrospection sur la mariée, elle active l'isotopie /pathétique/, non seulement dans cette confession épistolaire du mari, qui constate le passage fugace de cette blancheur divine : "Un ange était dans ma maison", mais aussi par le finale où la dernière lettre émane d'Honorine annonçant sa mort, de sa déchirure intérieure, à Maurice.

## b) VILLIERS de l'ISLE-ADAM

Sur le registre différent du conte fantastique, les extraits des "conte cruel" sont très contrastés. Ainsi dans *L'enjeu* (1888), la douceur innocente de l'étoffe, voire sa froideur par

---

<sup>18</sup> La valorisation de la parure féminine est d'autant plus perceptible qu'elle s'enlève sur fond de caricature inverse du jeune homme coquet, dit « incroyables », soit le type du royaliste qui, sous le Directoire, affichait son extravagance par sa tenue : "Une cravate énorme décrivait autour de son cou de si nombreux contours, que la petite tête qui sortait de ce labyrinthe de *mousseline* justifiait presque la comparaison gastronomique du capitaine Merle", ce locuteur militaire l'ayant qualifié de "canard dont la tête sort d'un pâté!"

Inversement, dans *Lucien Leuwen* (1834), autre roman politique, la blanche étoffe portée par une jeune femme s'avère une provocation à la royauté : "Que veut dire cette petite robe blanche de *mousseline* ? [...] Mme de Serpierre avait raison; Mme de Chasteller était blâmable".

assimilation à 'neige' et 'glacé', le cède à la noirceur et au feu des éléments corporels, indexés au contraire aux isotopies /sensualité/ et /luxe/ qui dominent dans le passage suivant :

**"Non loin, Maryelle, en un déshabillé de MOUSSELINE dont s'avivaient ses yeux noirs, et des violettes au joint de son corsage où bougeait de la neige, versait, de temps à autre, du Roederer glacé en de longs verres légers, sur un guéridon, – sans cesser, pour cela, d'attiser de ses aspirantes lèvres, le feu d'une cigarette russe – que maintenait, annelée au petit doigt gauche, une fine pince de vermeil."**

Ici le chic qualifié de "équivoque" par le narrateur consiste en un entrelacement des domaines du jeu et du diabolisme, puisqu'un des joueurs, un abbé, y risque "cette damnable, cette fantastique parole : le secret de l'Eglise". Cette thématique à échelle globale détermine localement les comportements et vêtements des personnages.

Quant à *Virginie et Paul* (1883), ce conte qui tourne en dérision celui de Bernardin de Saint-Pierre en montrant deux jeunes gens mus cette fois par le seul intérêt matériel de l'argent, par une inversion perverse des valeurs, présente paradoxalement un angélisme avenant. La cohésion du passage suivant repose en effet sur la tresse des trois isotopies /religiosité/, /fluidité/, /poéticité/ (cf. le "ô" d'invocation lyrique) :

**"L'abbaye est devenue une pension de jeunes filles. [...] Parmi celles qui sont endormies, il est plus d'une enfant qui, aux premières vacances de Pâques, éveillera dans le cœur d'un jeune adolescent la grande impression sacrée [...] Une robe de MOUSSELINE blanche, une ceinture bleue ont flotté, un instant, près de ce pilier. Une jeune fille semble parfois une apparition. [...] Ô cheveux si blonds d'une jeunesse mêlée d'enfance encore ! Ô bleu regard dont l'azur est si pâle qu'il semble encore tenir de l'éther primitif !"**

Par le cumul de la paire d'isotopies /inchoatif/ + /euphorie/ (ici des "premiers jours", du printemps et de l'éveil adolescent) se constitue une thématique qui fonde le rapprochement entre héroïnes romanesques fascinantes, de Virginie jusqu'à toutes celles qui sont frappées du sceau de l'épanouissement floral.

#### c) G. SAND

En sorte que l'extrait suivant d'*Indiana* (1832) se situe aux antipodes du précédent, du fait que la séduction de la jeune femme vertueuse et sensible par le sensuel Raymon se lit sur les isotopies /exotisme/ et /songe/, dans un climat festif et dionysiaque :

**"C'était Indiana [...] qui l'appelait et qui lui souriait derrière ces blancs rideaux de MOUSSELINE; ce fut elle encore qu'il rêva sur cette couche modeste et sans tache, lorsque, succombant sous l'amour et le vin, il y entraîna sa créole échevelée. [...] De ravissantes apparitions passèrent dans ses rêves; des chevelures chargées de fleurs, des épaules de neige enveloppées de boas de cygne, des corsages souples emprisonnés dans la MOUSSELINE ou le satin : ces attrayants fantômes agitèrent leurs ailes de gaze sur les yeux lourds et brûlants de Raymon; mais, il n'avait vu ces périls que dans le tourbillon parfumé du bal."**

Le retour du comparant naturel ("neige, nuage"), avec les "fantômes", conférerait à cet extrait une tonalité fantastique (cf. *Avatar*, *Spirite*), s'il ne s'agissait d'un roman sentimental et féministe, dénonçant "une femme victime de sa condition, sous la Restauration" (*D.O.L.F.*). Ajoutons que, comme Maryelle ci-dessus, Indiana est prise dans le jeu d'antithèses /statisme/ ('emprisonnés') vs /dynamisme/ (circulaire, afféré au tissu par relation métonymique avec l'atmosphère festive du bal), /froid/ vs /chaud/, /registre réaliste/ (amour, bal, vin) vs /fantastique/ ('fantômes').

#### d) BAUDELAIRE

Si une telle passion romantique pour la féminité a pu inspirer l'hyperbole montagnarde :

**"La MOUSSELINE pleut abondamment devant les fenêtres et devant le lit; elle s'épanche en cascades neigeuses. Sur ce lit est couchée l'Idole, la souveraine des rêves." (*La Chambre double*)**

la scène se déroulant dans une ambiance "spirituelle" où l'entrée d'un "Spectre" dissipe cette apparition de "la Sylphide", dans une autre scène le poète, inspiré par l'exotisme, donne aussi dans l'antithèse entre *l'ici* péjoratif de "nos sales brouillards" et du froid européens et *l'ailleurs* euphorique des "pays chauds", lors d'une ode à la fille des îles :

**"Toi, vêtue à moitié de MOUSSELINES frêles, \ Frissonnante là-bas sous la neige et les grêles"** (*A une malabaraise*).

En dépit de cette opposition climatique, la soudure des deux alexandrins, à quoi contribue la rime, permet de propager /blancheur/ au tissu, par assimilation, avec une syllepse sur 'frissonnante' (/froid/ vs /parure/). La mousseline devient ainsi une neige vestimentaire, chaude et exotique, comme on sait depuis *La Peau de chagrin*. Seule une sémantique "coupée" du référent, du monde factuel, permet de décrire de telles métamorphoses, où le sème froid inhérent à 'neige' est neutralisé par la connexion métaphorique, de même qu'est inversée la dévaluation de l'isotopie /liquidité/ des "brouillards, neige, grêles" littérales.

#### e) HUGO

L'inversion dialectique du dénuement, du déshabillage par abandon de l'étoffe neigeuse, affecte identiquement le roman romantique que représente *Les Misérables* (1862). Mais le givre, comparant similaire pour le vêtement de l'une des héroïnes, y a ceci de distinct que son aspect délicat, éphémère et féerique rend sa disparition d'autant plus irréversible :

**"C'était Fantine. Difficile à reconnaître. Pourtant, à l'examiner attentivement, elle avait toujours sa beauté. Un pli triste, qui ressemblait à un commencement d'ironie, ridait sa joue droite. Quant à sa toilette, cette aérienne toilette de MOUSSELINE et de rubans qui semblait faite avec de la gaiété, de la folie et de la musique, pleine de grelots et parfumée de lilas, elle s'était évanouie comme ces beaux givres éclatants qu'on prend pour des diamants au soleil ; ils fondent et laissent la branche toute noire."**

#### f) DAUDET

La même année que *L'Assommoir* (cf. *infra*) paraissait *Le Nabab* (1877), roman salué par Flaubert et Zola pour l'évocation réaliste du milieu parisien, en proie à la corruption des milieux financiers, politiques et journalistiques. La caractéristique des deux passages descriptifs retenus est de rendre indissociables, autour de la fine étoffe, les domaines de la Nature et de la Société. A l'incipit, l'extrait suivant qui coïncide avec la première description du roman, présente l'entourage du docteur Jenkins, irlandais, fournisseur de perles de jouvence. L'isotopie générique /médecine/ est afférente non seulement à sa 'tournée' matinale et hivernale, mais à cette 'ouate' qui, avec le léger tissu, sert de comparant poétique au brouillard (cf. pour les aubépines embrumées de Proust et de Zola, *supra*) :

**"Oui, le brouillard était froid, mais blanc comme de la vapeur de neige; [...] dans cette portion de Paris espacée et grandiose, où demeurait la clientèle de Jenkins, sur ces larges boulevards plantés d'arbres, ces quais déserts, le brouillard planait immaculé, en nappes nombreuses, avec des légèretés et des floconnements de ouate. C'était fermé, discret, presque luxueux, parce que le soleil derrière cette paresse de son lever commençait à répandre des teintes doucement pourprées, qui donnaient à la brume enveloppant jusqu'au faite les hôtels alignés l'aspect d'une MOUSSELINE blanche jetée sur des étoffes écarlates. On aurait dit un grand rideau abritant le sommeil tardif et léger de la fortune, épais rideau où rien ne s'entendait que le battement discret d'une porte cochère, les mesures en fer-blanc des laitiers, les grelots d'un troupeau d'ânesses passant au grand trot suivies du souffle court et haletant de leur berger, et le roulement sourd du coupé de Jenkins commençant sa tournée de chaque jour."**

Si le décor naturel lui-même est "luxueux" (comme l'hôtel où il se rend : "Tout révélait un luxe ordonné, reposé, grandiose et sûr") et active l'afférence /précieux/ dans ces "étoffes", c'est par propagation de l'isotopie /richesse/ qui indexe la sphère d'activité ('clientèle',

'fortune', 'grandiose', 'larges boulevards', 'coupé'). Or, comme chez Balzac, le fait que cette aisance soit protégée par cet "épais rideau enveloppant", à portée symbolique, donc, introduit l'isotopie /dissimulation/ ('fermé', 'discret', 'porte cochère', 'roulement sourd'). Dans cette protection des nantis, qui n'est pas dénoncée comme par l'interpellation hugolienne *supra*, la bonne conscience professionnelle du docteur active l'afférence /conservatisme/. En outre, par assimilation avec la couleur du "rideau abritant", on peut considérer ce "fer-blanc des laitiers" comme un signe de l'assujettissement des roturiers à l'aristocratie.

Il faut cependant attendre la seconde occurrence du mot dans le roman (chap. 8 "L'Œuvre de Bethléem") pour que la dénonciation soit flagrante. En effet au cours du récit l'on apprend que le Nabab, *alias* Jansoulet, est le nom d'un aventurier de basse extraction, fortuné, que Jenkins a convaincu de financer une fondation qui lui a valu la croix. Mais cette "nourricerie modèle n'était qu'une vaste infirmerie", laquelle semble impuissante à guérir la maladie :

**"On a été obligé d'installer la nursery dans cet endroit insalubre à cause des nourrices champêtres et capricieuses habituées au sans-gêne de l'étable; il n'y a qu'à voir les mares de lait [...] cette vaste salle a des berceaux espacés, tendus de rideaux floconneux<sup>19</sup> et blancs comme des nuées. Des femmes vont et viennent dans la large travée du milieu, des piles de linge sur les bras, des clés à la main, surveillantes ou "remueuses". Ici l'on a voulu trop bien faire, et la première impression des visiteurs est mauvaise. Toutes ces blancheurs de MOUSSELINE, ce parquet ciré où la lumière s'étale sans se fondre, la netteté des vitres reflétant le ciel tout triste de voir ces choses, font mieux ressortir la maigreur, la pâleur malsaine de ces petits moribonds couleur de suaire... Hélas! les plus âgés n'ont que six mois, les plus jeunes quinze jours à peine, et déjà il y a sur tous ces visages, ces embryons de visages, une expression chagrine, des airs renfrognés et vieillots, une précocité souffrante, visible dans les plis nombreux de ces petits fronts chauves, engoncés de béguins festonnés de maigres dentelles d'hospice."**

Avec le syntagme "rideaux floconneux et blancs comme des nuées", où, de façon révélatrice, le textile n'est plus le comparant mais le comparé de la nature céleste, d'autant que les nourrissons sont appelés non sans ironie amère "chérubins" et "anges", les cooccurrences lexicales manifestent la paraphrase du premier extrait, mais ici dans une ambiance où /mort/ ("tristes blancheurs du suaire"<sup>20</sup> et des corps "moribonds") le dispute à /pathologie/ (du manque d'hygiène auquel sont assujetties les donneuses de lait roturières, par assimilation avec les laitiers précédents). Quant au point de vue du simple "visiteur" choqué par cette ambiance délétère, il le cède au narrateur omniscient qui dénonce de façon zolienne la maladie, en tant qu'elle illustre ce double déterminisme pesant sur les nourrissons : "Fruit du vice et de la misère, ils apportent, en naissant, de hideux phénomènes d'hérédité" (*ibid.*).

<sup>19</sup> Outre les "flocons d'écume" et "de cheveux", Balzac peignait ainsi un paysage : "Quelques nuages couraient parmi les rochers en en voilant, en en découvrant tour à tour les cimes grisâtres, souvent aussi vaporeuses que les nuées dont les moelleux flocons s'y déchiraient." (*Le médecin de campagne*)

<sup>20</sup> Cf. *Les Contemplations* (1856) où le sème /liquide/ de 'étang' favorise la connexion de son comparant dysphorique du froid 'suaire' avec l'ondulation de l'étoffe euphorique : "**L'étang mystérieux, suaire aux blanches moires, \ Frissonne ; au fond du bois, la clairière apparaît ; \ Les arbres sont profonds et les branches sont noires ; \ Avez-vous vu Vénus à travers la forêt ? \ Avez-vous vu Vénus au sommet des collines ? \ Vous qui passez dans l'ombre, êtes-vous des amants ? \ Les sentiers bruns sont pleins de blanches mousselines ; \ L'herbe s'éveille et parle aux sépulcres dormants.**" Variation thématique intéressante : si la cohésion avec l'écume de Jersey des *Châtiments* (*infra*) repose sur le syntagme à la rime réitéré "au sommet des collines", elle s'en dissocie par l'absence du blanc pelage animal ("agneau, cheval"; cf. Zola : "De grands dos verdâtres, aux crinières d'écume, moutonnaient à l'infini", *La Joie de vivre*).

Dans le même genre, citons le quatrain "**Pas de suaire en toile fine, \ Mais drapez-moi dans les plis blancs \ De ma robe de mousseline, \ De ma robe à treize volants**", extrait du poème de Gautier *Coquetterie Posthume* dont l'alliance de mots du titre traduit bien l'humour et le détachement, de même que le rythme alerte des octosyllabes en décalage avec le thème macabre, soit une ambiance ludique totalement étrangère à la précédente, empreinte de gravité lyrique. Plus d'une fois on a songé au cours de cet exposé à la *Symphonie en Blanc Majeur* extraite du même recueil, *Emaux et Camées* (1852) : ici l'étoffe n'est cependant lexicalisée que par le satin ou les dentelles de ces "femmes-cygnés", au "plumage d'hiver" dont "l'implacable blancheur" est motivée par "la neige de leur duvet", le "givre", la "glace", "l'albâtre", la "laiteuse opale", le "marbre de Paros".

g) ZOLA

Par un apparent paradoxe, bien des volumes de la saga réaliste des *Rougon-Macquart*, outre *Une Page d'amour* vu ci-dessus, n'échappent pas à l'idéalisation. En effet, si *Au Bonheur des Dames* (1883) se laisse résumer ainsi : "Octave Mouret, le personnage principal, va devenir le pivot d'un long poème de l'activité moderne, au ton lyrique" (*D.O.L.F.*), c'est qu'il insère, notamment au dernier et très long chapitre, devenant ainsi une éclatante péroraison, dans des énumérations interminables de tissus stockés dans le grand magasin, des comparants naturels hyperboliques ("l'infini des steppes, montagne, glaciers, éboulements de neige, coulaient à flots, pyramides, floraison jaillissante, bouquet énorme"). La matière textile, ainsi comparée, acquiert une portée médiatrice. Elle a pour effet, sinon pour fonction, de commettre une entorse au dogme matérialiste du naturalisme (cf. "firmament du rêve", "envolée de cygnes" qui renoue avec le romantisme de Dumas et Sand, *supra*), par la remontée du terrestre au céleste, par la poétisation religieuse et merveilleuse de tels objets, due à un point de vue contemplatif d'une telle profusion. Pareille "blancheur éblouissante d'un paradis" a pour fonction de célébrer, dans ce chapitre final, le triomphe capitaliste de Mouret, puisqu'il agit de "fêter l'inauguration" du grand magasin (on retrouve la paire d'isotopies /inchoatif/ + /euphorie/ vue *passim*). De sorte que la répétition, obsessionnelle, à neuf reprises du mot vedette localisé dans ce seul chap. 14, au niveau lexical, constitue le point d'orgue du niveau narratif. Sept occurrences sont vraiment pertinentes dans un morceau de bravoure les regroupant, dont Zola est coutumier (songeons par exemple à l'accumulation des fromages puants, aux comparants baroques, dans *Le Ventre de paris*) :

"Ce qui arrêtaient ces dames, c'était le spectacle prodigieux de la grande exposition de blanc. [...] les galeries s'enfonçaient, dans une blancheur éclatante, une échappée boréale, toute une contrée de neige, déroulant l'infini des steppes tendues d'hermine, l'entassement des glaciers allumés sous le soleil. <sup>21</sup> [...] Les comptoirs disparaissaient sous le blanc des soies et des rubans, des gants et des fichus. Autour des colonnettes de fer, s'élevaient des bouillonnés de MOUSSELINE blanche, noués de place en place par des foulards blancs. Les escaliers étaient garnis de draperies blanches, des draperies de piqué et de basin alternées, qui filaient le long des rampes, entouraient les halls, jusqu'au second étage; et cette montée du blanc prenait des ailes, se pressait et se perdait, comme une envolée de cygnes. Puis, le blanc retombait des voûtes, une tombée de duvet, une nappe neigeuse en larges flocons : des couvertures blanches, des couvre-pieds blancs, battaient l'air, accrochés, pareils à des bannières d'église; de longs jets de guipure traversaient, semblaient suspendre des essaims de papillons blancs, au bourdonnement immobile; des dentelles frissonnaient de toutes parts <sup>22</sup>, flottaient comme des fils de la Vierge par un ciel d'été, emplissaient l'air de leur haleine blanche. Et la merveille, l'autel de cette religion du blanc, était, au-dessus du comptoir des soieries, dans le grand hall, une tente faite de rideaux blancs, qui descendaient du vitrage. Les MOUSSELINES, les gazes, les guipures d'art, coulaient à flots légers, pendant que des tulles bordés, très riches, et des pièces de soie orientale, lamées d'argent, servaient de fond à cette décoration géante, qui tenait du tabernacle et de l'alcôve. On aurait dit un grand lit blanc, dont l'énormité virginale attendait, comme dans les légendes, la princesse blanche, celle qui devait venir un jour, toute-puissante, avec le voile blanc des épousées. [...] et le blanc s'envolait avec la transparence des rideaux, devenait de la clarté libre avec les MOUSSELINES,

<sup>21</sup> Il semble fort que la *Symphonie en Blanc Majeur* persiste à hanter ce type de description, comme en témoignent les cooccurrences lexicales de ces quelques vers : "Sur les glaciers dans les cieus froids; \ Conviant la vue enivrée \ De sa boréale fraîcheur \ A des régals de chair nacrée, \ Des débauches de blancheur!"

<sup>22</sup> Le froissement textile s'est fait frisson, sans que le froid de la neige soit requis comme chez Baudelaire (*supra*) ; cf. dans le même roman "les étoffes vivaient, dans cette passion du trottoir : les dentelles avaient un frisson" ou dans *Le Rêve* (1888) : "la rue était pleine d'un grand frissonnement de mousseline, les ailes envolées des surplis [...] - Oh! sainte Agnès! murmura Angélique", et déjà Dumas : "Lorenza s'habillait plutôt comme une femme d'orient que comme une Européenne, c'est-à-dire toujours amplement, toujours somptueusement, ressemblant bien peu à ces charmantes poupées serrées comme des guêpes dans un long corsage et toutes frissonnantes de soie et de mousseline, sous lesquelles on cherchait presque inutilement un corps, tant leur ambition était de paraître immatérielles." (*Joseph Balsamo*, 1846, où on peut aussi lire, lors de la visite inquiète d'une chambre, qu'un "rideau de mousseline flottait").

les guipures, les dentelles, les tulles surtout, si légers, qu'ils étaient comme la note extrême et perdue; tandis que l'argent des pièces de soie orientale chantait le plus haut, au fond de l'alcôve géante. [...]Le rayon des soieries était comme une grande chambre d'amour, drapée de blanc par un caprice d'amoureuse à la nudité de neige, voulant lutter de blancheur. Toutes les pâleurs laiteuses d'un corps adoré se retrouvaient là [...]. Mais la nef centrale surtout chantait le blanc trempé de flammes : les bouillonnés de *MOUSSELINE* blanche autour des colonnes, les couvertures blanches accrochées comme des bannières, les guipures et les dentelles blanches volant dans l'air, ouvraient un firmament du rêve, une trouée sur la blancheur éblouissante d'un paradis, où l'on célébrait les noces de la reine inconnue. La tente du hall des soieries en était l'alcôve géante, avec ses rideaux blancs, ses gazes blanches, ses tulles blancs, dont l'éclat défendait contre les regards la nudité blanche de l'épousée. Il n'y avait plus que cet aveuglement, un blanc de lumière où tous les blancs se fondaient, une poussière d'étoiles neigeant dans la clarté blanche. [...] Rien que du blanc, un trousseau complet et une montagne de draps de lit à gauche, des rideaux en chapelle et des pyramides de mouchoirs à droite, fatiguaient le regard ; et, entre les "pendus" de la porte, des pièces de toile, de calicot, de *MOUSSELINE*, tombant en nappe, pareilles à des éboulements de neige, étaient plantées debout des gravures habillées, des feuilles de carton bleuâtre, où une jeune mariée et une dame en toilette de bal, toutes deux de grandeur naturelle, vêtues de vraies étoffes, dentelle et soie, souriaient de leurs figures peintes. [...] Au milieu, pour le décor et bien que la saison ne fût pas venue, se trouvait un étalage de costumes de première communion, la robe et le voile de *MOUSSELINE* blanche, les souliers de satin blanc, une floraison jaillissante, légère, qui plantait là comme un bouquet énorme d'innocence et de ravissement candide. [...] Et les fleurs montaient toujours, de grands lis mystiques, des branches de pommier printanières, des bottes de lilas embaumé, un épanouissement continu que surmontaient, à la hauteur du premier étage, des panaches de plumes d'autruche, des plumes blanches qui étaient comme le souffle envolé de ce peuple de fleurs blanches. Tout un coin étalait des garnitures et des couronnes de fleurs d'oranger. Il y avait des fleurs métalliques, des chardons d'argent, des épis d'argent. Dans les feuillages et dans les corolles, au milieu de cette *MOUSSELINE*, de cette soie et de ce velours, où des gouttes de gomme faisaient des gouttes de rosée, volaient des oiseaux des Iles pour chapeaux".

On songe au zeugma-attelage de Hugo "vêtu de probité candide et de lin blanc", alexandrin célèbre de *Booz endormi*, devant un tel passage du matériel au spirituel, *via* l'habit de cérémonie (dont le "virginal" est aussi bien celui de "la princesse blanche en toilette de bal" que de la "jeune mariée" et des "costumes de première communion"). En outre, sa sacralité est accrue par l'audition musicale entremêlée au visuel, comme dans *Spirite* (cf. ici "note, chantait, célébrait" dans la "phrase harmonique" de la "chanson du blanc"). Avec le sourire et le ravissement, la figure de rhétorique la plus évidente est la syllepse qui se crée sur le sémème 'Bonheur' : il ne s'agit plus seulement d'une enseigne, mais d'une félicité religieuse, d'une plénitude à la fois d'objets palpables et de sentiments qu'ils suscitent.

La parure céleste et immaculée ainsi que la métaphore végétale favorisent le rapprochement avec la virginité du roman religieux *La Faute de l'Abbé Mouret* (1875), où l'on pouvait lire :

"Le prêtre s'arrêta, attendant que la Vierge abaissât ses yeux bleus, l'effleurât au front du bord de son voile. La Vierge restait enveloppée dans la *MOUSSELINE* jusqu'au cou, jusqu'aux ongles, jusqu'aux chevilles, tout entière au ciel, avec cet élancement du corps qui la rendait fluette, déagée déjà de la terre. [...] Vierge vénérable, donnez-moi la mort de tout! Je vous aimerai dans la mort de mon corps, dans la mort de ce qui vit et de ce qui se multiplie. Je consommerai avec vous l'unique mariage dont veuille mon cœur. (I, chap. 17)  
Autour d'eux [l'abbé Serge Mouret et Albine, son amante, "grande rose"], les rosiers fleurissaient. Les fleurs vivantes s'ouvraient comme des nudités, comme des corsages laissant voir les trésors des poitrines. [...] Puis, les chairs s'attendrissaient, les roses thé prenaient des moiteurs adorables, étalaient des pudeurs cachées, des coins de corps qu'on ne montre pas, d'une finesse de soie, légèrement bleuis par le réseau des veines. [...] Et les rosiers grimpants, les grands rosiers à pluie de fleurs blanches<sup>23</sup>, habillaient tous ces roses, toutes ces chairs, de la dentelle de

<sup>23</sup> Ainsi déjà qualifiée : "des rayons d'astres coulaient, assoupis, pareils à cette pluie laiteuse" (I, 14), épithète récurrente dans les *Rougon-Macquart* pour la nébulosité : "Un plein jour blafard passait librement dans la buée chaude suspendue comme un brouillard laiteux" (*L'Assommoir*), "la voie apparaissait sous une sorte de brouillard laiteux" (*La Bête humaine*), "le ciel, sans se découvrir, s'était comme fondu en un brouillard laiteux"

leurs grappes, de l'innocence de leur *MOUSSELINE* légère; tandis que, çà et là, des roses lie-de-vin, presque noires, saignantes, trouaient cette pureté d'épousée d'une blessure de passion. Noces du bois odorant, menant les virginités de mai aux fécondités de juillet et d'août" (II, chap. 6).

On constate que l'étoffe comparante entre dans une antithèse religieuse avec le corps qu'elle recouvre et voile de façon pudique. De sorte que par opposition avec la chair, elle se rapproche du cœur et de l'âme, selon une dualité amoureuse culturelle, dont la lexicalisation régulière et remarquable commence par une antithèse chromatique :

<i>blanc (en pluie) et bleu – pureté virginale spiritualité – céleste – cœur – printanier - frais innocence et sacrement chrétien (mariage)</i>	<i>rose et sang – impureté charnelle matérialité – terrestre – corps – estival – chaud passion, fécondation et union païenne</i>
---	--

N. B. : Comme le végétal, la couleur bleue fait la médiation entre le corporel d'ici-bas ("bleuis par le réseau des veines") et le spirituel céleste ("yeux bleus" de la Vierge), entre les deux types d'amour complémentaires, le platonique et celui qui requiert la chair sexualisée.<sup>24</sup>

Un tel dualisme affecte aussi l'isotopie /liquidité/. En effet "les roses pleuvaient, de larges pétales tendres, ayant la rondeur exquise, la pureté à peine rougissante d'un sein de vierge", ce qui engendre la relation charnelle avec la jeune fille : "je bois ta vie" lui dit l'abbé, en "pressant les boucles sur ses lèvres pour en faire sortir tout le sang d'Albine". Or ce rouge chaud s'oppose au "pavillon blanc" des lis "sous le toit de neige de leurs calices" (II, 7), lis qui ne diffèrent alors plus des roses, comparées à "une tombée de neige vivante" (II, 6), lesquelles, par leur blanche descente céleste, renvoient à la prière à la Vierge :

"Marie conçue sans péché, anéantissez-moi au fond de la neige immaculée tombant de chacun de vos membres. [...] Tout ce qu'il y a de blanc, les aurores, la neige des sommets inaccessibles, les lis à peine éclos, l'eau des sources ignorées, le lait des plantes respectées du soleil, les sourires des vierges, les âmes des enfants morts au berceau, pleuvent sur vos pieds blancs." (I, 17)<sup>25</sup>

D'autre part, un tel dualisme, qui engendre un sentiment partagé, diffère profondément de l'apothéose précédente, avec son blanc unique et pléonastique. Il est réitéré dans *La Curée* (1872), où le corps dénudé de Renée se fond dans le décor bourgeois :

**"Mais la merveille de l'appartement, la pièce dont parlait tout Paris, c'était le cabinet de toilette. On disait : Le cabinet de toilette de la belle Mme Saccard, [...] Cette baignoire rose, ces tables et**

(*Nana*), "la lune peu à peu montante, cachée derrière le voile de vapeurs chaudes, les blanchissait d'une transparence laiteuse" (*Le Rêve*), (outre la "buée légère laiteuse" *supra* dans *Une Page d'amour*).

<sup>24</sup> Cf. cette note rapportant l'antithèse au plan philosophique : "Doit-on exalter la pureté et comprendre l'amour comme une chute, une "faute", pour reprendre le titre de Zola ? On est alors dans le modèle chrétien qui ne voit que le mal dans les pulsions et les désirs. Mais on peut aussi inverser les valeurs et l'amour devient alors la manifestation d'une inévitable énergie vitale, la chasteté n'est plus qu'un manque ou une torture qui conduisent à la névrose, à la sublimation douteuse d'une virginité prétendument divine. Dès lors, la sexualité est participation euphorique aux grands rythmes de la nature. Le combat est donc entre Vénus et la Vierge, entre l'acceptation de la sexualité et son refus antinaturel. Par là, on en arrive à ce qu'on peut appeler la philosophie zolienne de la nature, peut-être aux fondements du naturalisme en tant que doctrine morale ou métaphysique." (*D.O.L.F.*) Ajoutons du point de vue de l'enquête lexicale que l'unique occurrence de la forme "aphrodi-" (hapax) dans *Les Rougon-Macquart* se situe dans ce même roman où Serge Mouret commet sa Faute avec Albine, toujours dans un contexte végétal : "Ils écrasaient des herbes puantes: l'absinthe, d'une griserie amère; la rue, d'une odeur de chair fétide; la valériane, brûlante, toute trempée de sa sueur aphrodisiaque." (II, 12)

Or si l'on en revient maintenant au magasin d'Octave Mouret (ci-dessus), on s'aperçoit que la couleur qui s'oppose au blanc immaculé n'est pas le rose charnel – bien qu'il soit question d'amour avec Denise – mais l'or du profit, l'impudeur matérielle se substituant ici à la corporelle. Dans les deux cas, tentation de la chair et cupidité, sexe et argent, ne sont des "péchés" que selon des normes sociales; elles sont en revanche légitimées par référence aux lois respectives de la Nature et du Progrès (de la société de consommation), que défend Zola. Cf. aussi chez Gautier *infra*, où "les torsades d'or fluide" de la Vénus complètent son "col de neige du cygne".

<sup>25</sup> Cf. encore *Au Bonheur des Dames* (chap. 1) : "un ruissellement de toutes les dentelles, les marines, les valenciennes, les applications de Bruxelles, les points de Venise, comme une tombée de neige. [...] Les vitrines se noyaient, on ne distinguait plus, en face, que la neige des dentelles".

**ces cuvettes roses, cette MOUSSELINE du plafond et des murs, sous laquelle on croyait voir couler un sang rose, prenaient des rondeurs de chair, des rondeurs d'épaules et de seins ; et, selon l'heure de la journée, on eût dit la peau neigeuse d'une enfant ou la peau chaude d'une femme. C'était une grande nudité."**

Sémantiquement, c'est la comparaison avec la neige qui active le sème /blanc/ dans l'étoffe. Du fait que ce sème est lié à /sensualité/, sa couleur n'est plus antithétique du rose chair, comme cela était le cas ci-dessus avec la neige florale, la pure virginité, l'âme céleste. Il relève bel et bien de la dimension matérielle.

Au finale de *L'Assommoir* (chap. 12), Gervaise ne peut endiguer le flot de malheur qui la submerge. Si bien que, comme dans les *Chouans*, le tissu festif et nuptial sert de comparant à la météorologie, mais par contraste avec le romantisme euphorique et candide, il est employé de façon antiphrastique et ironique pour montrer le décalage grinçant entre la parure céleste, symbolisant la fatalité implacable qui s'abat sur l'héroïne, et le triste sort terrestre de celle-ci, résignée. La blancheur esthétique est déjà celle qui sera intimement liée à la mort glaciale qui pétrifiera "le vierge et le vivace" de Mallarmé (en 1885; on a donc ici un passage parallèle de plus entre roman naturaliste et poésie lyrique symboliste) :

**"Le ciel restait d'une vilaine couleur de plomb, et la neige, amassée là-haut, coiffait le quartier d'une calotte de glace. Rien ne tombait, mais il y avait un gros silence en l'air, qui apprêtait pour Paris un déguisement complet, une jolie robe de bal, blanche et neuve. Gervaise levait le nez, en priant le bon Dieu de ne pas lâcher sa MOUSSELINE tout de suite."**

Cette isotopie /macabre/ (cf. la menace qui plane dans "un gros silence en l'air") est motivée par métonymie, en quelque sorte, dans la mesure où quelques lignes auparavant Gervaise vient de recouvrir le corps battu à mort de la jeune Lalie, avant de succomber elle-même, au chapitre suivant, par misère.

#### h) ELUARD

Quant aux comparaisons surréalistes, elles concluent le poème *Boire* par un érotisme moins édulcoré que l'évocation hugolienne de Vénus et des amants (cf. *supra* les *Contemplations*) :

**"Ce verre plein d'un vin éclatant n'a pas pour argument la pudeur mais l'ivresse tranchante.  
Il est comme un glacier rajeuni par les lents troupeaux du soleil,<sup>26</sup>  
Comme un œil sûr de sa flamme,  
Comme une MOUSSELINE couvrant les seins en rut d'une jeune fille."**

Dans cette coexistence des contraires – où la rhétorique peut déceler un adynaton – /chaleur intense/ ('soleil', 'flamme', 'seins en rut', 'ivresse') permet par antithèse à 'glacier' de propager son sème inhérent /froideur intense/ à 'œil' (par assimilation avec /brillance/; cf. ce "vin éclatant") mais aussi à 'mousseline' (par assimilation avec /blancheur/ ainsi que /étendue/ : 'couvrant'). Si cet appel à la nature dans la relation amoureuse repose sur les topoï *le vin et l'ivresse brisent la glace, fondre comme neige au soleil* qui assurent la cohésion textuelle, la blanche étoffe semble une apparence fugace, dont la douceur n'est qu'illusoire.

#### i) DUMAS

Revenons au roman. Avec *Isaac Laquedem* (1852), type du Juif-Errant, c'est le monde de l'antiquité grecque qui ressurgit. Cela se manifeste localement par le retour de l'esthétique sculpturale (Paros) qui sert de comparant au physique de la phénicienne Meroë, dont la froide blancheur nocturne se traduit par sa résistance temporaire aux avances du séducteur Clinias :

**"on eût dit que, pareille à ces fleurs dont le parfum se répand plus suave dans les ténèbres, et qui ferment leur calice au retour de la lumière, Meroë désirait retrouver dans l'intérieur de ses**

<sup>26</sup> Variation sur ces vers de Baudelaire : "Comme un flot grossi par la fonte \ Des glaciers grondants \ [...] Je crois boire un vin de Bohême \ Amer et vainqueur" (pour une analyse, cf. Rastier 1987, *op. cit.* pp. 200-201)

appartements fermés l'ombre qu'emportait avec elle la robe traînante de la nuit; son regard semblait fixé avec inquiétude sur la clarté grandissante du jour, et, de même qu'elle avait tiré son voile sur son visage pâle, elle tirait ses manches de *MOUSSELINE* sur ses bras et ses mains, d'une blancheur si glacée, qu'ils paraissaient empruntés à quelque statue de marbre de Paros <sup>27</sup>. Je voulus prendre une de ses mains, elle la retira vivement. [...] Oh ! c'est donc une bien irrésistible passion que celle de l'amour ! [...] Deux heures après, Corinthe tout entière savait la grande nouvelle : Clinias, disciple du philosophe Apollonius de Tyane, épousait la belle Meroë ."

Dans ce conte merveilleux d'un inlassable voyage dans l'Histoire, peuplé de rencontres, mystère et surnaturel auréolent la femme-statue antique.

## j) PROUST

Au rebours de la froideur rigide, c'est la fluidité vestimentaire et aristocratique des héroïnes de *La Recherche* qui constitue l'une de leurs particularités remarquables,

- telle Odette Swann, que le jeune Marcel prend plaisir à côtoyer, après sa fille Gilberte dans *A l'ombre des jeunes filles en fleurs I* :

"Les jours où Mme Swann n'était pas sortie du tout, on la trouvait dans une robe de chambre de crêpe de Chine, blanche comme une première neige, parfois aussi dans un de ces longs tuyautages de *MOUSSELINE* de soie, qui ne semblent qu'une jonchée de pétales roses ou blancs et qu'on trouverait aujourd'hui peu appropriés à l'hiver, et bien à tort." (Pléiade I, p. 584)

Rétrospectivement, le narrateur plaide pour "ce charme" – dont la poéticité provient des comparants naturels – "que nous retrouvons aujourd'hui dans le souvenir de ces robes déjà démodées alors, que Mme Swann était peut-être la seule à ne pas avoir encore abandonnées" (*ibid.* p. 585). Le tissu comporte ainsi les sèmes récurrents /spiritualité/ et /exception/, voire /prétention/, requises pour justifier l'isotopie globale du portrait, à savoir /snobisme/.

Quant à la citation suivante, elle témoigne du procédé de paraphrase dont Proust est adepte, où le nom de l'étoffe disparaît au profit de parasyonymes :

"Maintenant c'était plus rarement dans des robes de chambre japonaises qu'Odette recevait ses intimes, mais plutôt dans des soies claires et mousseuses de peignoirs Watteau desquelles elle faisait le geste de caresser sur ses seins l'écume fleurie et dans lesquelles elle se baignait [...]" (*ibid.* p. 605). "On sentait que Mme Swann ne s'habillait pas seulement pour la commodité ou la parure de son corps; elle était entourée de sa toilette comme de l'appareil délicat et spiritualisé d'une civilisation." (*ibid.* p. 609)

- telles aussi les deux cousines Guermantes (la princesse germanique et la duchesse Oriane) qui apparaissent à Marcel dans une métamorphose de cygne, lors de la soirée à l'opéra du *Côté de Guermantes I*. L'entrée de l'héroïne est rendue spectaculaire par l'amplification de la période, à éléments retardants étudiés par Spitzer, dans ses *Etudes de style*, et dont la chute met en relief le noble tissu, inséparable de la blondeur (féminine, mais aussi du jeune homme anonyme) :

"Cette princesse, par un mouvement générateur d'une ligne délicieuse que mon esprit poursuivait dans le vide, venait de tourner la tête vers le fond de sa baignoire; les invités étaient debout, tournés aussi vers la porte, et entre la double haie qu'ils faisaient, dans son assurance victorieuse et sa grandeur de déesse, mais avec une douceur inconnue due à la feinte et souriante confusion d'arriver si tard et de faire lever tout le monde au milieu de la représentation, entra, tout enveloppée de blanches *MOUSSELINES*, la duchesse de Guermantes. Elle alla droit vers sa cousine, fit une profonde révérence à un jeune homme blond qui était assis au premier rang [...] On eût dit que la duchesse avait deviné que sa cousine dont elle raillait, disait-on, ce qu'elle

<sup>27</sup> Intertextuellement, outre le renvoi réitéré à la *Symphonie en Blanc Majeur*, ce passage est fortement cohésif avec le poème d'Hugo interpellant ainsi "la Vénus nouvelle" dans *La Légende des siècles* (1877) : "Viens montrer à ce ciel de Grèce ton éclair, \ Viens montrer à Paros le marbre de ta chair ; \ [...] L'art de la transparence enivrante, et câline \ Mes yeux ardents avec la blanche *mousseline*". Or chez Dumas il s'agit de la Vénus antique et de l'esthétique supérieure qu'elle implique – très proches des modèles de Gautier (cf. *Avatar*), mais aussi de Balzac, avec Mlle de Verneuil en "tunique grecque" de "prêtresse païenne" impudique, *supra*.

appelait les exagérations, (nom que de son point de vue spirituellement français et tout modéré prenaient vite la poésie et l'enthousiasme germaniques) aurait ce soir une de ces toilettes où la duchesse la trouvait "costumée", et qu'elle avait voulu lui donner une leçon de goût. Au lieu des merveilleux et doux plumages qui de la tête de la princesse descendaient jusqu'à son cou, au lieu de sa résille de coquillages et de perles, la duchesse n'avait dans les cheveux qu'une simple aigrette qui, dominant son nez busqué et ses yeux à fleur de tête, avait l'air de l'aigrette d'un oiseau. Son cou et ses épaules sortaient d'un flot neigeux de MOUSSELINE sur lequel venait battre un éventail en plumes de cygne, mais ensuite la robe, dont le corsage avait pour seul ornement, d'innombrables paillettes soit de métal, en baguettes et en grains, soit de brillants, moulaient son corps avec une précision toute britannique" et avec "dans cette stricte sobriété un raffinement exquis" (Pléiade II, pp. 352-3).

Dans cette description d'une grâce toute baroque, où la neige se trouve justifiée relativement aux "brillants", on décèle le modèle balzacien qui lexicalisait la métaphore hyperbolique de la liquéfaction dans ce passage du *Père Goriot* :

"Il trouva Delphine étendue sur sa causeuse, au coin du feu, fraîche, reposée. A la voir ainsi étalée sur des flots de MOUSSELINE, il était impossible de ne pas la comparer à ces belles plantes de l'Inde dont le fruit vient dans la fleur."

Cependant l'orientalisme fait place chez Proust à un autre exotisme, tout aussi mélioratif, qui repose sur l'animalisation mythologique, caractéristique de la famille Guermantes – essentiellement de type oiseau et serpent dans leur physique et leur comportement mondain. La beauté de la parure provient certes du physique qu'elle rend vaporeux, mais aussi du mental qu'elle indique dans la mesure où sa douceur intense sera bientôt celle de la protectrice mondaine de Marcel. De sorte que cette robe neigeuse est loin d'être un détail insignifiant, à seul effet de merveilleux romantique. Elle a une portée non seulement dans la cohésion textuelle – en anticipant le caractère et le comportement d'Oriane – mais aussi symbolique, comme en témoigne cette première version du passage :

"Au lieu des magnifiques plumages qui s'élevaient sur la tête de la princesse et redescendaient jusqu'à son épaule, au lieu de son diadème de perles, la duchesse avait un simple petit pompon de plumes dans les cheveux. [...] Seules ses épaules et son cou sortaient d'un flot de MOUSSELINE aussi écumeux que celui d'où naquit Aphrodite, et que venait caresser l'immense aile blanche d'un éventail en plume d'autruche." (Pléiade II, p. 1100)

Comme pour les peignoirs de Mme Swann ci-dessus, on constate que la neige le cède à l'écume, plus ouvertement mythologique, ce qui traduit une équivalence, dans la genèse textuelle, entre les deux blancheurs, montagnarde et marine. Elle sera confirmée par l'Aphrodite-Vénus<sup>28</sup> de Gautier (*alias* Prascovie Labinska, *infra*). Description romanesque qui trouve un ancrage poétique chez Hugo notamment (*supra* et *infra*). Bref, sans soute est-ce dans cette topique romantique que l'on peut déceler l'origine de la tenue aristocratique des deux héroïnes de *La Recherche*. La version définitive a localement gommé le modèle de la divinité grecque, de même qu'elle a substitué le cygne à l'autruche, laquelle était non seulement moins valorisante, mais aussi moins cohésive par rapport à la blancheur intense.

Retenons que le doux bain d'écume, ultérieurement restreint à la neige, florale de Mme Swann, et animale de Mme de Guermantes, fait paradoxalement le lien entre les deux héroïnes antinomiques, dès les brouillons. Cela tend à les unifier, quel que soit le constant mépris de la duchesse envers la "cocotte". Les brouillons montrent d'ailleurs qu'elles sortent d'un même moule, comme le prouve le seul niveau vestimentaire (plus exactement le taxème

<sup>28</sup> Sa version zolienne confirme la corrélation lexicale : dans *L'Oeuvre* il s'agit de "voir cette Vénus naître de l'écume de la Seine", alors que dans *Nana* le mot devient comparant vestimentaire érotique: "Vénus arrivait. Un frisson remua la salle. Nana était nue. Elle était nue avec une tranquille audace, certaine de la toute-puissance de sa chair. Une simple gaze l'enveloppait; ses épaules rondes, sa gorge d'amazone dont les pointes roses se tenaient levées et rigides comme des lances, ses larges hanches qui roulaient dans un balancement voluptueux, ses cuisses de blonde grasse, tout son corps se devinait, se voyait sous le tissu léger, d'une blancheur d'écume."

//tenues raffinées//, qui inclut le précédent //vêtements de cérémonie//). Si la noble Oriane de Guermantes se distingue d'Odette par sa robe de velours rouge, "mystique", sur laquelle contraste sa "lumière blonde, intime, souriante" (Pléiade II, p. 1124), ainsi que "sa jupe de pékin bleu" toujours sur fond de "cheveux blonds" (Pléiade II, p. 1192), les mêmes esquisses rédactionnelles témoignent d'une troublante identité<sup>29</sup> due au transfert de la garde-robe mythologique de la duchesse à Mme Swann. D'où l'impression que les deux personnages sont nés, textuellement, à partir de ce moment-là, par scissiparité. En effet on lit d'une part : "je croisais et saluais Mme de Guermantes en robe de satin rose [...] dans ce corsage comme dans une coquille entre deux valves de nacre rose" (Pléiade II, p. 1121), "Mme de Guermantes portait cette robe qui dans ses deux valves de satin rose contenait la vie du faubourg Saint-Germain" (Pléiade II, p. 1229); et d'autre part cette fois dans la famille de Marcel : "En face de mon oncle, une jeune femme blonde en robe de chambre de satin rose était assise" (Pléiade I, p. 771), avec "son corps si doux, ses perles, sa robe de soie rose" (p. 772); aussi mystérieuse que la précédente, cette fameuse "dame en rose" est identifiée à Odette, dont la vénusté, ainsi migratoire, ne fait ici non plus aucun doute. Les "deux côtés" Guermantes et Swann procèdent bien, de ce point de vue, de la même unité thématique.

N. B. 1 : Un lecteur adepte de génétique textuelle chez Proust sera intéressé par la première ébauche de cette duchesse telle qu'elle apparaissait à travers le portrait d'Hippolyta dans *Les Plaisirs et les Jours* (1896) : "[...] les profils les plus purs me laissent froid auprès de la ligne de son nez trop busquée à votre avis, pour moi si émouvante et qui rappelle l'oiseau. Sa tête aussi est un peu d'un oiseau, si longue du front à la nuque blonde, plus encore ses yeux perçants et doux. Souvent, au théâtre, elle est accoudée à l'appui de sa loge; son bras ganté de blanc jaillit tout droit, jusqu'au menton, appuyé sur les phalanges de la main. Son corps parfait enflé ses coutumières gazes blanches comme des ailes reployées. On pense à un oiseau qui rêve sur une patte élégante et grêle. Il est charmant aussi de voir son éventail de plume palpiter près d'elle et battre de son aile blanche<sup>30</sup> [...] en reconnaissant sa race sans doute issue d'une déesse et d'un oiseau. À travers la métamorphose qui enchaîne aujourd'hui quelque désir ailé à cette forme de femme, je reconnais la petite tête royale du paon, derrière qui ne ruisselle plus [...] l'écume de son plumage mythologique. Elle donne l'idée du fabuleux avec le frisson de la beauté."

À travers les reprises lexicales et la paraphrase, les similitudes sont frappantes, même si les "coutumières gazes blanches" n'ont pas encore été remplacées par la mousseline (cf. *infra Avatar*), unique et exceptionnelle, comme le sera l'apparition spectaculaire d'Oriane.

N. B. 2 : Si comme on l'a vu au cours du relevé les intertextes balzacien ont pu inspirer la thématique proustienne de la fine étoffe, il n'en va pas de même cependant du flot écumeux en tant que comparant de l'humain, avec l'acception péjorative de *rebut, lie* (Zola réitérera cette acception) :

- Dans *La Fille aux yeux d'or* : "les jeunes gens qui mènent une vie élégante [...] Le persiflage domine leurs changeants jargons; ils visent à la bizarrerie dans leurs toilettes, se font gloire de répéter les bêtises de tel ou tel acteur en vogue, et débentent avec qui que ce soit par le mépris ou l'impertinence pour avoir en quelque sorte la première manche à ce jeu [...] Ils ressemblent enfin bien tous à la jolie écume blanche qui couronne le flot des tempêtes. Ils s'habillent, dînent, dansent, s'amusent le jour de la bataille de Waterloo."
- Dans *Splendeurs et Misères des courtisanes* : "Contenson, un des plus curieux produits de l'écume qui surnage aux bouillonnements de la cuve parisienne, où tout est en fermentation [...]"

Si l'on en reste aux "avant-textes", on s'aperçoit dans un brouillon destiné à décrire la chambre de la tante Léonie à Combray que la liquéfaction proustienne, due à la métaphore clichée du bain lumineux, s'accompagne d'une transmutation de type merveilleux où la blancheur de l'étoffe le cède à un doux et précieux jaunissement :

**"Le matin le soleil chauffait la baie de l'entrée comme un réservoir, comme un golfe d'or et suspendait au mur de blanches MOUSSELINES."** (Pléiade I, p. 725)

Néanmoins le résultat de l'action solaire métamorphosante, conjuguée à la finesse du travail artistique d'intercalation (dans le domaine de la passementerie), aboutit à de l'insaisissable,

<sup>29</sup> Remarquablement montrée, dans la genèse textuelle, par E. Marantz (*Bull. Inf. Proust*, 21, 1990, p. 28).

<sup>30</sup> Cf. déjà dans *Au Bonheur des Dames* : "des vols de dentelles, des palpitations de mousseline" (chap. 9).

qui est à rapporter à la "dissipation de la matière"<sup>31</sup>. On citera ainsi, cette fois dans la version définitive, l'intégralité de la période qui se situe à la fin du *Côté de Guermantes*, I :

**"Le soleil changeant de place intercalait çà et là dans la solidité rompue du balcon ses inconsistantes MOUSSELINES et donnait à la pierre de taille un tiède épiderme, un halo d'or imprécis."** (Pléiade II, p. 604)

Notons que le processus d'amollissement, qui converge avec le contexte immédiat où la grand-mère malade de Marcel "allait retomber dans sa faiblesse nerveuse", est dominé par l'isotopie aspectuelle /itératif/ (imparfaits, 'changeant', 'çà et là').

Quant au volume *La Prisonnière*, à propos duquel le *D.O.L.F.* nous informe que "Marcel s'apprête à rompre avec Albertine mais, subitement sûr de ses attirances gomorrhéennes, il décide de rentrer avec elle à Paris et parvient à la résoudre à la vie commune chez lui", il présente un narrateur qui se remémore une transfiguration céleste affectant son appartement d'abord péjoratif, et destinée à adoucir ses matinées, prosaïques et ternes :

**"Les fenêtres de nos deux salles de bains, pour qu'on ne pût nous voir du dehors, n'étaient pas lisses, mais toutes froncées d'un givre artificiel et démodé. Le soleil tout à coup jaunissait cette MOUSSELINE de verre<sup>32</sup>, la dorait et, découvrant doucement en moi un jeune homme plus ancien qu'avait caché longtemps l'habitude, me grisait de souvenirs, comme si j'eusse été en pleine nature devant des feuillages dorés, où ne manquait même pas la présence d'un oiseau."** (Pléiade III, p. 521)

Il s'agit là en termes de sémantique textuelle d'une *inversion dialectique* (cf. Rastier, 1989 *op. cit.*) qui affecte la modalité non seulement évaluative – par l'amélioration dont témoigne la dorure – mais aussi aspectuelle puisque la paire d'isotopies /dynamisme/ + /ponctuel/ qu'introduit "tout à coup" se substitue à /statisme/ + /duratif/ du givre blanchâtre initial, mais aussi final, car peu après "Une nuée passait, elle éclipsait le soleil, je voyais s'éteindre et rentrer dans une grisaille le pudique et feuillu rideau de verre."

L'étoffe soyeuse comparante neutralise en outre les sèmes /dur/, /rigide/, /froid/, /incolore/, /matériel/ inhérents à 'verre', pour activer prioritairement /brillance/, en tant que lumière, éclat spirituels. Une telle parure adoucissante renoue avec l'univers provincial de Combray, dont tous les vitraux de l'église sont si anciens qu'ils montrent, "usée jusqu'à la corde la trame de leur douce tapisserie de verre, [...] tapis éblouissant et doré de myosotis en verre." (Pléiade I, pp. 59-60). Cette sacralité religieuse converge avec la symbolique néo-platonicienne du soleil considéré comme imprégnation de l'idée dans la matière, selon un dualisme ontologique. L'étoffe médiatrice par son mixte de végétal et de textile a ainsi un rôle vraisemblabilisant, comme si le roman proustien refusait l'utilisation de comparants non motivés et *a priori* contrefactuels.

Ajoutons que comme dans le contexte de la compassion de Marcel pour les souffrances de sa grand-mère, le mixte métaphorique synthétisant le tissu, la peau et la dorure révèle, comme ici la découverte du moi profond, l'isotopie /affectivité/ implicite de l'observateur descripteur; elle est donc afférente à cette accumulation de matières hétérogènes.

### 3. *Liquidité marine*

a) HUGO

Revenons aux *Châtiments* par lesquels on avait commencé l'enquête lexicale :

<sup>31</sup> Qu'évoquait le célèbre thématicien J.-P. Richard dans *Proust et le monde sensible* (Seuil, 1974, p. 114).

<sup>32</sup> S'il convient de distinguer cette expression du syntagme figé *verre mousseline* signifiant "verre de table très fin" (cf. *La Comtesse de Charny* : "un verre à pied de cristal de Venise fin comme de la mousseline"), acception ici contredite par l'épaisseur du givre opaque, elle hérite cependant de lui le sème / finesse esthétique/.

**"Oh! laissez! laissez-moi m'enfuir sur le rivage!  
Laissez-moi respirer l'odeur du flot sauvage!  
Jersey rit, terre libre, au sein des sombres mers;  
Les genêts sont en fleur, l'agneau paît les prés verts;  
L'écume jette aux rocs ses blanches MOUSSELINES;  
Par moments apparaît, au sommet des collines,  
Livrant ses crins épars au vent âpre et joyeux,  
Un cheval effaré qui hennit dans les cieux."**

Comme pour le givre des *Misérables*, *supra*, l'étoffe immaculée acquiert une valeur

- métaphorique, en étant attribué cette fois à "l'écume", ce qui permet ainsi un filage – si l'on peut dire – avec les "crins" des chevaux "au sommet des collines", unifiant ainsi les deux espaces marin et terrestre (selon un topos antique, actualisé par exemple dans *Pasteurs et troupeaux*, où "chacun des agneaux [...] laisse aux buissons [...] Un peu de sa toison, comme un flocon d'écume", et où la "rafale Disperse à tous les vents avec son souffle amer La laine des moutons sinistres de la mer." La *métaphore doublée d'une syllepse sur moutons* qu'y détecte à bon droit Rastier, peut aussi être inférée du tissu) ;
- antithétique, par contraste de la finesse du tissu avec la sauvagerie du flot ou la déchirure imperfective sur les rocs (cf. *supra* celle du brouillard mental d'Hélène dans *Une Page d'amour* où son statut de révélation à implication narrative – avec la prise de conscience de ses peines familiales – diffère fortement de celle de la poésie versifiée, dont l'optique purement esthétique se restreint au niveau descriptif – par le présent itératif-duratif dit « de vérité générale »).

#### b) MALLARME

Le *Billet à Whistler* (1899) relève en revanche d'une thématique plus innocente. Contrairement à Hugo, l'élément marin n'est plus le comparé, mais bien de comparant du "tutu" esthétique (cf. *supra* l'extrait d'*Indiana*):

**"une danseuse apparue \ Tourbillon de MOUSSELINE ou \ Fureur éparses en écumes \ Que soulève par son genou \ Celle même dont nous vécûmes".**

Si l'isotopie spécifique et dominante /dynamisme circulaire intense/ y est rendue très perceptible, l'association de cette danseuse à l'épithète "spirituelle", deux vers plus loin – au-delà de la syntaxe chaotique – reconduit le comparant au monde céleste. Le poète s'inscrit dans la veine de la divinisation des phénomènes naturels (par la mythologie, chez Hugo).

Ceux-ci, précisément, en tant qu'ils servent de comparant à la parure textile font la transition entre la poésie lyrique et le roman dit réaliste, comme le prouvent les extraits suivants (en revanche le genre théâtral n'offre aucun passage pertinent, comme s'il excluait, de fait, tout fragment descriptif – en témoigne l'absence d'occurrence dans la base Théâtre du logiciel *Hyperbase*). Plus généralement, la différence de traitement du contenu lexical en contexte, selon les deux genres traditionnellement opposés, justifie notre focalisation sur le mot choisi. Celui-ci oscille ainsi de *l'effet de réel* illustrant un milieu et une époque (roman réaliste) à ce que l'on pourrait appeler *l'effet onirique*, la parure textile reconduisant à un merveilleux en tant que projection d'un rêve (poésie lyrique).

#### c) VERLAINE

Dans *Parallèlement* (1889), la tonalité, pour être plus positive, n'en est pas moins complexe : "ce recueil contient des poèmes écrits durant le séjour de Verlaine en prison, de 1873 à 1875. L'inscription de l'ouvrage dans une tétralogie chrétienne procède sans doute de la volonté de conjurer une tentation charnelle" comme en témoigne *Per amica silentia* (Les Amies, III), qui "masque la scène amoureuse derrière de « longs rideaux de blanche mousseline » et n'en livre que les bruits" (*D.O.L.F.*). De sorte que l'isotopie /dissimulation/ dominante dans le

premier quatrain, et liée à /poéticité/ (cf. le comparant marin et l'antéposition de l'épithète de couleur, depuis Hugo) alterne avec /sensualité/ dans le second, laquelle figure l'interdit :

"Les longs rideaux de blanche *MOUSSELINE*  
Que la lueur pâle de la veilleuse  
Fait **fluor** comme une **vague** opaline  
Dans l'ombre mollement mystérieuse,  
Les grands rideaux du grand lit d'Adeline  
Ont entendu, Claire, ta voix rieuse,  
Ta douce voix argentine et câline  
Qu'une autre voix enlace, furieuse."

On note que 'câline' et 'enlace' dans le contexte de 'lit' et de 'rieuse' ne laissent que peu de doutes quant à la scène saphique qui est en train de se jouer, succédant à *Fille aux yeux d'or* (*supra*), et préfigurant l'univers proustien (Mlle Vinteuil, Albertine).

#### d) GAUTIER

Dans le corpus des contes fantastiques, enfin, *Spirite* (1865) accumule certes les matières précieuses lors du portrait de la mystérieuse jeune fille éponyme, dont le nom terrestre est Lavinia *alias* Psyché, une autre "morte amoureuse". Mais un syntagme hyperbolique comme "sans prendre aucune matérialité" (cf. aussi "plus fine mille fois") trahit la dominance des isotopies /surnaturalité/ et /exception/ pour évoquer cette pianiste à l'évanescence mystique, à quoi participe le sème /intense légèreté/ de l'étoffe ainsi rendue "spirituelle" :

"Ses doigts, d'une pâleur faiblement rosée, erraient sur le clavier d'ivoire comme des papillons blancs, ne faisant qu'effleurer les touches, mais évoquant le son par ce frêle contact qui n'eût pas courbé une barbe de plume. Les notes, sans avoir besoin d'être frappées, jaillissaient toutes seules lorsque les mains lumineuses flottaient au-dessus d'elles. Une longue robe blanche, d'une *MOUSSELINE* idéale plus fine mille fois que les tissus de l'Inde dont une pièce passe à travers une bague, retombait à plis abondants autour d'elle et bouillonnait <sup>33</sup> sur le bout de son pied en feston d'écume neigeuse. Sa tête, un peu penchée en avant, comme si une partition eût été ouverte sur le pupitre, faisait ressortir la nuque, où se tordaient, avec des frissons d'or, de légères boucles de cheveux follets, et la naissance d'épaules nacrées, opalines <sup>34</sup>, dont la blancheur se fondait dans celle de la robe. Parmi les bandeaux palpitants et gonflés comme par un souffle, luisait une bandelette étoilée aux bouts renoués sur le chignon."

Etrangement, ce contexte rassemble les divers comparants de la liquidité, hormis la nébulosité, pourtant doxal lors de l'évocation d'un fantôme. De même pour l'extrait suivant d'*Avatar* (1831), où l'orientalisme mâtiné de mythologie et de noblesse est prééminent. Prascovie Labinska, une lituanienne de naissance illustre et de grande fortune, se présentait

"à demi couchée sur le canapé de jonc; jamais elle ne m'avait paru si belle; son corps nonchalant, alangui par la chaleur, baignait comme celui d'une nymphe marine dans l'écume blanche d'un ample peignoir de *MOUSSELINE* des Indes que bordait du haut en bas une garniture bouillonnée comme la frange d'argent d'une vague. Les cheveux blonds de la comtesse, dont les bandeaux bouffants, comme s'ils eussent été soulevés par un souffle, découvraient son front pur et ses tempes transparentes, formaient comme un nimbe, où la lumière pétillait en étincelles d'or." <sup>35</sup>

<sup>33</sup> Dans un tel contexte, l'action de "faire de gros plis ronds pour une étoffe de parure ou d'ornement" retrouve bien sûr son sème inhérent /liquide/ (constitutif du sens dit "propre" de bouillonner).

<sup>34</sup> Cf. *ibid.* "une main diaphane, aux doigts effilés, aux ongles luisants comme de l'onyx, dont le dos laissait transparaître quelques veines d'azur semblables à ces reflets bleuâtres irisant la pâte laiteuse de l'opale".

<sup>35</sup> Plus loin, son portrait sera plus noblement brossé : "Un burnous de Tunis d'une finesse idéale, rubanné de raies bleues et blanches alternativement opaques et transparentes, l'enveloppait comme un nuage souple; la légère étoffe avait glissé sur le tissu satiné des épaules et laissait voir la naissance et les attaches d'un col qui eût fait paraître gris le col de neige du cygne. Dans l'interstice des plis bouillonnaient les dentelles d'un peignoir de batiste, parure nocturne que ne retenait aucune ceinture; les cheveux de la comtesse étaient défaits et s'allongeaient derrière elle en nappes opulentes comme le manteau d'une impératrice. – Certes, les torsades d'or fluide dont la Vénus Aphrodite exprimait des perles, agenouillée dans sa conque de nacre, lorsqu'elle sortit comme une fleur des mers de l'azur ionien, étaient moins blondes, moins épaisses, moins lourdes!"

Dans ce registre merveilleux, où le contrefactuel est accepté, l'isotopie /métamorphose marine/ provoque une noyade amoureuse chez son admirateur Octave, lequel n'est toutefois pas dépourvu de recul par rapport au portrait rétrospectif qu'il brosse : "Pardonnez, cher docteur, cette description de journal de mode à un amant pour qui ces menus souvenirs prennent une importance énorme." Elle inspirera sans doute la soirée à l'Opéra des nobles Guermentes (cf. Proust *infra*).

Mais l'exotisme oriental ne saurait se limiter à un simple effet esthétique ou à une notation de luxe (ce que Barthes, en narratologie, appelait un *indice*; il constitue aussi une *fonction*, comme la suite va le montrer). Il offre le remède au mal spirituel de l'amoureux éperdu. En effet le docteur confident revient de l'Inde où il a appris à maîtriser de telles "incarnations de Vishnou", éponymes du conte : "l'âme d'Octave occupa le corps du comte Labinski, l'âme du comte celui d'Octave : l'avatar était accompli." Cependant, comme l'indique ici son "nimbe" et sa tenue, la comtesse demeurera cet "ange blanc de Swedenborg foudroyant le mauvais esprit" (dont il est aussi question dans *Spirite*, mais aussi chez Balzac dans *Séraphîta* et *Louis Lambert*), celui de la "métempyscose" diabolique à laquelle elle fera échec.

Pour clore ce corpus fantastique, citons l'extrait de *Jettatura* (1857) où l'isotopie /exotisme/ indexant Alicia la napolitaine cède logiquement le pas à /songe/, typique du genre :

**"Il se rappela la robe blanche de MOUSSELINE des Indes, ornée d'un simple ruban, qu'Alicia, sortie la veille de pension, portait ce jour-là, et la branche de jasmin qui roulait dans la cascade de ses cheveux comme une fleur de la couronne d'Ophélie, emportée par le courant, et ses yeux d'un bleu de velours, et sa bouche un peu entrouverte, laissant entrevoir de petites dents de nacre..."**

N. B.: Le comparant introduit le nom d'une héroïne shakespearienne, assurément à la mode, puisque Rimbaud lui consacre un poème (1870). Ce faisant, il ajoute le pathétique à la liquidité qui, comme la cascade des cheveux, est contiguë et non attribuée au tissu : "Sur l'onde calme et noire où dorment les étoiles \ La blanche Ophélie flotte comme un grand lys, [...] Voici plus de mille ans que la triste Ophélie \ Passe, fantôme blanc, sur le long fleuve noir ; \ Ses grands voiles bercés mollement par les eaux ; \ Les saules frissonnants pleurent sur son épaule, \ O pâle Ophélie ! belle comme la neige ! \ Oui tu mourus, enfant, par un fleuve emporté !"

Par sa tenue indexée comme celle de Lavinia et de Prascovie à /fluidité intense/ (bien que nos corrélats ne soient pas lexicalisés), et par la fascination qu'elle exerce, elle active aussi l'isotopie /surnaturalité/, ainsi commune aux trois héroïnes, non seulement lorsque le "mauvais œil" éponyme frappe la jeune fille, mais lorsqu'elle devine en "ce spectre charmant drapé de mousseline" l'apparition de sa mère morte.

---

Dans *Spirite* (cf. *supra*), on pouvait aussi lire : "Au milieu de la pièce, s'étaient, assises dans des gazes, des tulle, des dentelles, des satins, des velours, dont les flots bouillonnants leur remontaient jusqu'aux épaules, des femmes, la plupart jeunes et belles, aux toilettes d'un caprice extravagant [...]" Or Malivert qui observe une jeune femme "mise avec un goût parfait, si fine, si spirituelle, si jolie, dont chaque mouvement a l'air d'être réglé par une flûte et soulève une écume de dentelles", n'y reconnaît pas son modèle surnaturel.

## CONCLUSIONS

Notre étude du contenu contextuel de la fine parure a été amenée à abolir la frontière non seulement entre prose et poésie versifiée, mais aussi, au sein du genre narratif, entre esthétiques romantique et réaliste-naturaliste. Elle aura en outre montré la continuité insoupçonnée entre les romans d'aventures (Dumas) et autobiographique (Proust), au niveau du détail descriptif constituant l'être psychologique et social du personnage (tels les peignoirs raffinés du premier, ou encore ceux des contes fantastiques de Gautier, ayant pu inspirer ceux d'Odette).

Rares sont les contextes où l'étoffe reste prisonnière de la réalité triviale du décor où elle s'insère. Même dans l'un des romans les plus noirs de Zola, la prière de Gervaise, au moment où elle est gelée et affamée, pour lui épargner cette *mousseline* qui va donner à Paris sa "jolie robe de bal, blanche et neuve" d'hiver (chap. 12), accentue le lyrisme de désespoir, par ironie amère. De sorte que le sens figuré, ici du tissu, en tant que comparant de la neige et de la glace redoutées, esquisse un mouvement vers la transcendance, lequel ne permet pas toutefois à l'héroïne de fuir le déterminisme des contingences empiriques. C'est d'ailleurs dans le roman réaliste-naturaliste que l'antithèse /spirituel/ vs /matériel/ est la plus perceptible, l'étoffe n'ayant pas comme dans l'esthétique romantique et/ou le registre fantastique la fonction essentielle de dissiper sa matérialité, déjà fine et légère, au profit d'une reconduction en quelque sorte néo-platonicienne – de Hugo et Gautier à Proust – au merveilleux. Car la matière blanche du tissu et de ses corrélats, oscille entre les deux termes du dualisme, pouvant être soit spiritualisée et divinisée (par la promotion que lui confèrent les comparants poétiques, dans la plupart des cas), soit matérialisée et sensualisée (notamment dans *La Curée*, chez Eluard et Verlaine où 'mousseline' rime avec 'câline').

Il convient cependant de relativiser la restriction initiale des occurrences, en précisant que ce n'est *que* dans le contexte des corrélats retenus par notre étude que l'étoffe s'avère luxueuse et précieuse, voire l'inaccessible attribut d'une divinité, de façon transgénérique, comme on l'a rappelé. Hormis ces co-occurents, celle-ci a un statut d'*effet de réel* et signifie simplement une forme de respectabilité sociale à laquelle accèdent les protagonistes, par exemple dans les 11 autres occurrences du mot dans *L'Assommoir*.

Il convient ensuite d'aborder le problème de la molécule sémique évoqué à l'introduction. Elle se compose tout d'abord de sèmes casuels. Voici ceux qui sont le plus souvent activés :

- *LOCATIF*, pour situer le corps féminin dans sa tenue
- *ATTRIBUTIF*, quand le tissu caractérise le vêtement, la personne qui le porte, ou la nature

mais aussi, dans une moindre mesure :

- *ACCUSATIF*, par exemple chez Hugo : "L'écume jette aux rocs..."
- *ERGATIF*, pour l'épanchement du tissu, indépendamment d'une action humaine<sup>36</sup>

Toujours au niveau actionnel, on précisera que les comparants fluides propagent leur sème /dynamisme/ au tissu (y compris pour la glace et le givre en inversion dialectique de fonte), qui voit ainsi son sème /statisme/ neutralisé. En revanche ils augmentent la saillance de son sème aspectuel /imperfectif/ (cf. le partitif "de la mousseline").

De telles constantes sémantiques s'enlèvent sur fond de variations thématiques, qu'il convient de ressaisir, dans une vue synoptique, en énumérant les principales afférences génériques<sup>37</sup> qui différencient les 40 attestations en contexte suivantes (globalement rapportées aux 15

<sup>36</sup> Alors qu'un *actant* est une "unité de l'énoncé pourvue d'un cas sémantique, l'*acteur*, lui, "se compose de deux ensembles de sèmes : sa molécule sémique, et ses sèmes casuels, tels qu'ils sont spécifiés dans l'inventaire de ses rôles relativement à d'autres acteurs et non *in abstracto*" (*Sens et textualité*, F. Rastier, Hachette, 1989, pp. 73 et 277). Insistons sur ce dernier point, car les quatre sèmes casuels sont intégrés aux rôles du tissu.

auteurs et classées par ordre chronologique, le corpus de poésie versifiée précédant le romanesque – bien qu'Hugo opère une synthèse). Elles sont systématiquement mélioratives, car même chez Daudet la triste nursery du *Nabab* matérialisée par la froideur du "suaire" et de la "neige" est atténuée par la douceur du "floconneux". Cette dissimulation contextuelle de la blancheur hivernale qui affecte l'étoffe (comparée ou comparante) est en revanche étrangère aux morceaux de bravoure, descriptifs, de Zola, où la paraphrase de la "pluie de fleurs blanches" par le "bouillonné" de la "floraison" neutralise l'évaluation /dysphorie/ afférente à la froideur des "glaciers" et de la "nappe neigeuse", cette fois par assimilation :

➤ HUGO

sous le **nuage blanc des molles mousselines** : /luxé/, /lutte des classes/

aérienne toilette de **mousseline**, beaux **givres éclatants**, ils **fondent** (Fantine) : /éphémère-fragile/, /poéticité/  
**l'écume jette aux rocs ses blanches mousselines** : /poéticité/, /féminisation/, /animalisation/ (cf. BLÉMONT :  
**légères mousselines, nuages, vagues félines**)

➤ LECONTE DE LISLE

sous un **nuage frais de claire mousseline** : /exotisme/

➤ BAUDELAIRE

la **mousseline pleut, elle s'épanche en cascades neigeuses** : /poéticité/, /spiritualisme/  
à moitié de **mousselines**, **frissonnante là-bas sous la neige et les grêles** : /exotisme/

➤ MALLARME

**Tourbillon de mousseline ou fureur en écumes** : /esthétique/, /dynamisme intense/, /poéticité/

➤ VERLAINE

blanche **mousseline** que la lueur **Fait fluier comme une vague** : /dissimulation/, /érotisme/, /dynamisme/

➤ ELUARD

comme un **glacier**, comme une **mousseline** couvrant les seins en **rut** : /éclat/, /érotisme/, /statisme/

➤ BALZAC

PC : ces voiles de voluptueuses **mousselines**, un ange dans son **nuage, neige** : /amour/, /céleste/

FY : **nuageuses** apparences de tuyaux de la **mousseline** : /dissimulation/, /décadence/, /spiritualité/

RA : un **nuage de mousselines** et de dentelles : /amour (conjugal)/ vs /science/; /passion/

PG : belle plante de l'Inde étalée sur des **flots de mousseline** : /douceur féminine/, /exotisme/

Ch : une **nappe de mousseline**, à blancheur de **neige** : /rêverie féminine/, /émancipation/

Ho : une robe de **mousseline** blanche, il y avait du feu sous cette **glace** : /adultère/, /émancipation/

➤ DUMAS

CR : d'un **nuage de mousseline** une main charmante : /histoire impériale/, /séduction/, /onirisme/, /mystère/

AJD : un caleçon de **mousseline** des Indes, **nuage brodé, flottant à grands plis** : /exotisme/, /ornithologie/

IL : manches de **mousseline**, d'une blancheur si **glacée** (Meroë) : /séduction/, /beauté antique/

➤ GAUTIER

**l'écume blanche de mousseline** (en feston d'**écume neigeuse**), garniture **bouillonnée** comme la frange  
d'**argent d'une vague** : /divinisation/, /harmonie supérieure/, /surnaturalité/ (cf. *Avatar*, la métépsychose)

➤ G. SAND

des épaules de **neige**, des corsages souples emprisonnés dans la **mousseline** : /festivité/, /exotisme/

➤ DAUDET

**vapeur de neige, floconnements de ouate, une mousseline blanche** : /poéticité/, /luxé/, /conservatisme/

**rideaux floconneux, nuées, ces blancheurs de mousseline de suaire** : /maternité/, /dysphorie/, /indignation/

➤ ZOLA

PA : Marguerite Tissot, dans son **nuage de mousseline de neige** : /obsèques/, /pathétique/, /angélisme/

PA : cette **mousseline flottante, nuage, vapeur** (sur la Seine, paysage intériorisé) : /rêverie féminine/

Dé : les **vapeurs** de la Meuse en lambeaux de fine **mousseline** : /pacifisme féminin/ vs /bellicisme masculin/

ABD et FAM : **neige, glaciers, bouillonnés de mousseline blanche, flocons, des dentelles frissonnaient, flottaient**, première communion, une floraison jaillissante; la Vierge restait enveloppée dans la

<sup>37</sup> Et distinctives, au-delà de leur afférence commune /chic féminin/, telle que la lexicalise par exemple ce passage de *La Dame aux Camélias* : "Elle était élégamment vêtue; elle portait une robe de mousseline toute entourée de volants, un châle de l'Inde carré aux coins brodés d'or et de fleurs de soie". De là un cinquième cas stéréotypé, *INSTRUMENTAL*, pour la recherche d'élégance et/ou d'émotion esthétique, plus ou moins spiritualisée.

**mousseline de neige, l'innocence de leur mousseline légère** : /sacralité/ (la fête païenne le disputant à la chrétienne), /apothéose/ vs /matérialité/, /amour charnel/

Ass: **Gervaise priant le bon Dieu de ne pas lâcher sa mousseline neige** : /fatalisme/, /festivité/, /dérision/

Cu : **mousseline du plafond et des murs, sang rose sous peau neigeuse** : /sensualité/, /corps féminin/

➤ BARBEY d'AUREVILLY

**une mousseline des Indes transparente, une nuée, une vapeur** : /volupté/, /exotisme/, /mythologie/

➤ VILLIERS de l'ISLE-ADAM

**un déshabillé de mousseline où bougeait de la neige, sans cesser d'attiser** (feu) : /provocation sensuelle/

**une robe de mousseline blanche, une ceinture bleue ont flotté** : /religiosité/, /candeur/ (/ironie/)

➤ PROUST

**un nuage de mousseline, aubépines vaporeuses** : /religiosité/ (fête chrétienne), /solemnité/, /personnification/

**une première neige, parfois aussi dans un de ces longs tuyautages de mousseline de soie** : /snobisme/

**un flot neigeux de mousseline sur lequel venait battre un éventail en plumes de cygne ; un flot de**

**mousseline aussi écumeux que celui d'où naquit Aphrodite** : /spectacle/ (opéra, baignoires), /mythologie/

**fenêtres d'un givre artificiel et démodé, mousseline de verre** : /métamorphose/, /révélation/

De telles afférences contextuelles qui pour le lexicologue ou le lexicographe sont contingentes et superflues par rapport à la définition du tissu, constituée d'un noyau sémique stable (dont l'élargissement peut aller, pour le mieux, jusqu'à la prise en compte de la paire fonctionnelle /instrumental/ + /chic féminin/, qui forme un rôle socio-culturellement normé), sont en revanche essentielles du point de vue de l'analyse littéraire. Elles y sont actualisées en tant qu'isotopies représentatives, à l'échelle globale, de l'univers sémantique de la nouvelle, du roman ou du poème, qui précisément a permis de les propager localement à l'étoffe. Elles jouent ainsi un rôle distinctif, et une nette opposition se dessine par exemple entre le "flot neigeux" d'Oriane, du côté de *Guermantes*, et le "tuyautage" d'Odette, du côté de *chez Swann*, sur l'axe /merveilleux/ (réalisme transcendant) vs /coquetterie/ (réalisme empirique).