MERIDIAN CRITIC No. 1 / 2015 (Volume 24)

« L'écriture sociale » du vêtement dans le décor balzacien

Doina Mihaela POPA
Université « Gheorghe Asachi » de Iași, Roumanie

Abstract: In the *Comédie Humaine*, description holds a privileged role, due to both its importance in the scheme of the work and the functions it accomplishes. The profusion of descriptive elements is often regarded as a lack of style, a disdain for the artistic rules of the novel: the critics reject this accumulation of heterogeneous elements, apparently impossible to assimilate by the structure of the plot, this descriptive meticulousness, this baroque narrative lacework which invades half of the story. At Balzac, the "painting" is the object of a "double diversion", both a metaphorical and a psychological one: there is a whole semantic field, concerning the body and its accessories, object and subject of the descriptive discourse. The descriptions concerned with the setting, the physical appearance, or the clothes ensure the character's psychological coherence and represent auxiliary instruments in his/her characterisation.
Keywords: description, narrative context, semantic opposition, body, social writing, accessory.

I. Balzac et la description

Balzac dédie à la description une place privilégiée; son regard de peintre amoureux des choses et des êtres peuple ses cadres romanesques de meubles et de tapis, de vêtements et de décors qu'il décrit à son aise, parfois sur une centaine de pages. En tant que matérialisation d'une entreprise descriptive dirigée vers l'extérieur et visant les corps et les décors dans leur immobilité provisoire, la description balzacienne se confond avec l'essence même de l'art : elle re-présente, elle propose, donc, une nouvelle perspective, une nouvelle vue, différente de la réalité référentielle. Elle ne photographie pas, elle *crée*.

Selon Eric Bordas (2003), la peinture est l'objet d'un double détournement et, transfigurée par l'écriture qui se l'approprie, elle se substitue au discours même, pour servir une réflexion poétique et existentielle ; « *ut pictura poesis* », on peut donc définir la description littéraire dans les mêmes termes. En tant que procédé artistique, la description naît avec l'apparition même de l'écriture symbolique des

BDD-A21037 © 2015 Editura Universităţii din Suceava
Provided by Diacronia.ro for IP 216.73.217.42 (2026-11-16 16:58:12 UTC)

anciens Egyptiens, les hiéroglyphes n'étant qu'une *in-scription* (traduction ?) de la réalité dans des signes plus ou moins arbitraires. Les premières civilisations semblent avoir rudement décrit les choses, les situations, les états, afin de (se) *communiquer ;* en tant qu'instrument de communication, la description unifie l'espace entre le destinateur et le destinataire, en remplissant une *double fonction*: *référentielle* et *poétique*. Dans la littérature, la description est présente dès les premières productions narratives jusqu'au Nouveau Roman, en traversant les siècles, sans enregistrer des révolutions formelles révélatrices :

> La rhétorique classique ne nous aide guerre à définir les descriptions, préoccupée qu'elle était avant tout (surtout chez les classiques et les néoclassiques français) de répertorier des figures ou des tropes de dimension microscopique (métaphore, métonymie, synecdoque, zeugma, oxymoron etc.). Dumarsais n'en parle pas nommément. (Hamon, 1972b, p. 466)

Il est vrai qu'en parcourant le livre de Du Marsais, *Des Tropes ou des différents sens dans lesquels on peut prendre un même mot dans une même langue,* on ne trouve aucune allusion à la description en tant que figure indépendante, à l'exception d'une faible relation entre la métonymie et la description, dans le chapitre dédié à l'hypotypose : « Hypotypose est un mot grec, qui signifie image, tableau ; on le rencontre dans les descriptions, lorsque les faits dont on parle sont peints comme s'ils se trouveraient devant nos yeux.» (Du Marsais, 1981) C'est de la même hypotypose que parle Fontanier, dans *Figures du discours,* lorsqu'il définit la description comme étant l'exposition d'un objet aux yeux du spectateur, pour le faire connaître par détail[1].

II. La relation personnage-cadre

Ph. Hamon (1972a, p. 87) analyse le statut du personnage romanesque, en tant que « *signe intégré au message »;* il repère, parmi les procédés de caractérisation indirecte, le procédé du décor en accord *vs* désaccord avec les sentiments ou les pensées des personnages ; personnage heureux situé dans un « *locus amoenus* », personnage malheureux, dans un lieu angoissant. Il s'agit ici d'une métonymie narrative : le tout caractérise la partie, le décor suggère le personnage, l'habitat détermine l'habitant, règles qui sont propres, généralement, aux auteurs réalistes (Balzac, Zola etc.), en apportant au premier plan le statut de la description et ses rapports avec la narration. On engendre toute une philosophie spécifique, celle de l'interaction milieu-vivant, doctrine de l'école naturaliste, illustrée aussi par Balzac. Les descriptions du décor, du physique ou du vêtement assurent la cohérence psychologique du personnage et constituent des auxiliaires dans sa caractérisation : « Au niveau de l'action, dans la chaîne horizontale du récit, décors et choses ne

[1] *Cf.* notre contribution, « L'huître et son rocher : le personnage dans le décor romanesque balzacien », in *Etic şi estetic : Modalităţi interpretative, contraste şi controverse,* volume collectif coordonné par M. Rusu, Iaşi, Ed. Ars Longa, 2015, pp. 278-287.

BDD-A21037 © 2015 Editura Universităţii din Suceava
Provided by Diacronia.ro for IP 216.73.217.42 (2026-11-16 16:58:12 UTC)

sauraient être isolés comme des éléments autonomes, ils doivent d'abord être considérés dans les unités narratives qui les comprennent (…) Décors et choses constituent autour des personnages l'espace où ils peuvent communiquer ». (Lafon, 1973, p. 114) Il semble donc que les choses, le contexte en général, contribuent à l'organisation concentrique de l'intimité entre les personnages, l'auteur et le lecteur.

D'ailleurs, dans toute description romanesque, les objets peuvent ainsi acquérir des fonctions plus ou moins ambivalentes : de *remplacement/substitution* et, simultanément, de *prolongement ;* ils remplacent, de la sorte, une partie de la conversation, en peuplant le silence des héros, lorsque leur usage ou présence est symbolique ou nécessite une décodification, ou prolongent le geste, la mimique, la parole. L'objet, comme référent, peut lier ou séparer deux personnages : « Bosquet, carrosse, boudoir, le décor protège pour un temps les personnages, mais sans les isoler… A l'intérieur de cette cellule close, les objets ne constituent nullement un obstacle. Ce sont là, finalement, des **objets complices** ». (Lafon, 1973, p. 117) Rappelons-nous le fiacre où Emma Bovary et Léon font l'amour :

> Et sur le port, au milieu des camions et des barriques, et dans les rues, au coin des bornes, les bourgeois ouvraient de grands yeux ébahis devant cette chose si extraordinaire en province, une voiture à stores tendus, et qui apparaissait ainsi continuellement, plus close qu'un tombeau et ballottée comme un navire. (Flaubert, *Madame Bovary*, p. 327)

ou, par contre, la lettre d'adieu écrite par Rodolphe à Emma ; maître du portrait, Flaubert s'apparente à Balzac par le réalisme avec lequel il décrit tantôt quelque tableau de soirée luxueuse (comme le bal de Vaubyessard), tantôt un intérieur sordide.

Plus tard, Marcel Proust reliera définitivement le corps à ses accessoires (robe, bijoux, parasol etc.), en renversant parfois, métonymiquement, l'équation ; le contexte se substitue au message :

> […] quant à son corps qui était admirablement fait, il était difficile d'en apercevoir la continuité (à cause des modes de l'époque et quoiqu'elle fût une des dames de Paris qui s'habillaient le mieux), tant le corsage, s'avançant en saillie comme sur un ventre imaginaire et finissant brusquement, en pointe, pendant que par en dessous commençait à s'enfler le ballon des doubles jupes, donnant à la femme l'air d'être composée de pièces différentes mal emmanchées les unes dans les autres ; tant les ruchées, les volants, le gilet suivaient en toute indépendance, selon la fantaisie de leur dessin ou la consistance de leur étoffe, la ligne qui les conduisaient au nœuds, aux bouillons de dentelle, aux effilés de jais perpendiculaires, ou qui les dirigeaient le long du busc, mais ne s'attachaient nullement à l'être vivant, qui selon que l'architecture de ces fanfreluches se rapprochait ou s'écartait trop de la sienne, s'y trouvait engoncé ou perdu. (Proust, *Du côté de chez Swann,* Paris, pp. 201-202)

BDD-A21037 © 2015 Editura Universităţii din Suceava
Provided by Diacronia.ro for IP 216.73.217.42 (2026-11-16 16:58:12 UTC)

Tout en évoquant la *simulation comportementale* (le maquillage, les coiffures et les vêtements y faisant partie) comme « *faux engagement* », E. Goffman (1974) fait l'inventaire des gestes socialement codifiés, dont le potentiel communicatif (latent ou manifeste) quasi-inconscient constitue un « *dialecte corporel* », un symbolisme d'attitudes mutuellement partageables par les membres d'une même société; les gestes, les postures corporelles, l'habit, le timbre de la voix, les signes des mains, le maquillage ou l'expression affective du visage etc., donc l'association du non verbal et du paraverbal, sont-ils, de la sorte, susceptibles de devenir l'objet des règles cérémoniales universelles, ayant une signification interculturellement commune, profondément intériorisée et mutuellement partagée. Toute discordance, observe l'auteur, détectable dans ce message corporel muet serait promptement perçue et sanctionnée, même en l'absence d'une décodification consciente du contenu communicatif réceptionné. Goffman délimite l'*interaction directe* (entre deux locuteurs détenant les positions classiques *émetteur / récepteur)* de l'*interaction diffuse* (concernant un nombre indéfini de participants, dont personne n'est officiellement le centre d'attraction); dans ce deuxième cas, même si un individu accorde une attention particulière à un autre membre du groupe – le cas de la Princesse de Clèves, utilisant la couleur préférée de son bien aimé, le jaune, pour lui communiquer son émotion – une telle attitude sera décodifiée par les autres comme étant destinée à tout l'entourage. Les accessoires corporels (*l'habit,* le *parfum,* les *bijoux, le maquillage, la coiffure etc.*) se substituent à l'énoncé verbal et jouent le rôle d'une conversation; le spécifique normatif du langage non verbal lui assure un rôle de coagulant social, car « les règles de conduite qui relient les individus **sont le liant de la société** (n.s.) », souligne Goffman (1974).

Le mérite de Balzac est justement celui d'introduire, avec *La Comédie Humaine*, la description massive du cadre intérieur, scène privilégiée du portrait détaillé des personnages:

> La nouveauté est ici d'intégrer au roman des descriptions urbaines et prosaïques, jusqu'alors monopole des articles pour journaux ou petites choses du genre romans de Jony ou de Legrand d'Haussy. Balzac charge également la description d'une mission nouvelle : **le contenant explique le contenu et s'explique par lui** (n. s.). (Barbéris, 1973, p. 155)

Afin de justifier « les longueurs tant blâmées par les critiques », l'écrivain soutient que les historiens du cœur humain doivent, « pour rendre le vrai vraisemblable, donner toutes les racines d'un fruit ». A propos de son fameux personnage Gobseck, il écrit : « Sa maison et lui se ressemblaient. Vous eussiez dit l'huître et son rocher ».

Cette théorie des milieux (dont le point de départ est la thèse Geoffroy Saint-Hilaire, selon laquelle l'influence du milieu explique les différences entre les espèces zoologiques) est bien étendue par le romancier aux « espèces » sociales dont il

BDD-A21037 © 2015 Editura Universităţii din Suceava
Provided by Diacronia.ro for IP 216.73.217.42 (2026-11-16 16:58:12 UTC)

entreprend la description et la classification. Parce que l'espace clos porte la marque de l'être humain qui l'utilise, la théorie fonctionne aussi en sens inverse : « L'homme tend à représenter ses mœurs, sa pensée, sa vie, dans tout ce qu'il approprie à ses besoins », dit Balzac. Ce n'est plus un espace fluide, comme chez Flaubert, où l'effacement des frontières entre l'objectif et le subjectif est toujours corrélé avec une structure discontinue ; « dans le roman balzacien, considéré comme étant le prototype opposé, le démarquage entre le subjectif et l'objectif est net. Balzac représente un monde qu'il saisit en tant que présence extérieure et objective. Les personnages sont représentés objectivement dans leurs manifestations subjectives, dans le sens qu'ils sont vus, invariablement, par le même observateur privilégié qui est le centre, toujours fixe, du roman » (Mavrodin, 1981, p. 139). Innovation balzacienne, la peinture détaillée du cadre strictement délimité dans l'espace est appliquée à presque chaque personnage ; dans *Le Père Goriot,* la description de la pension l'emporte sur celle des pensionnaires : l'œil du narrateur omniscient pénètre dans chacune des pièces pour faire minutieusement l'inventaire des corps et de l'ameublement. Balzac lui-même se complaît à ces amplifications, quoiqu'il avoue au lecteur :

> Pour expliquer combien ce mobilier est vieux, crevassé, pourri, tremblant, rongé, borgne, invalide, expirant, il faudrait en faire une description qui retarderait trop l'intérêt de cette histoire et que les gens pressés ne pardonneraient pas. (Balzac, *Le Père Goriot,* p. 27)

III. **Le portrait dans le récit balzacien.**

Dans la dialectique du processus narratif-descriptif balzacien on repère quatre types d'oppositions sémantiques partiellement substituables l'une à l'autre : +*humain* vs –*humain, culture* vs *nature* (avec la variante *artificiel* vs *naturel*)*, intérieur* vs *extérieur, statique* vs *mobile*. Dans la première catégorie, celle des objets focalisés marqués du trait +*humain*, on retrouve, à côté du portrait physique, le vêtement et ses accessoires. Il y a, de la sorte, tout un champ sémantique concernant les parties du corps (le visage, en particulier) décrites par l'auteur.

> Si le portrait, comme énoncé, est nécessaire au récit, les traits requis sont naturellement choisis en fonction de ce rôle : un protagoniste identifie l'inconnu avec lequel il a rendez-vous, ou il reconnaît le personnage dont on lui a parlé, selon la description qui lui en a été faite. Outre le sexe et l'âge, il suffirait, à vrai dire, à défaut d'un signe particulier, que soient mentionnées la taille, la couleur des cheveux ou des yeux, ou, tout simplement**, l'habit** (n. s.). (Vannier, 1972, p. 24)

Lorsqu'il s'agit d'un personnage central, une femme surtout, le regard du narrateur devient minutieux, comparatif, possessif, presque invasif :

BDD-A21037 © 2015 Editura Universităţii din Suceava
Provided by Diacronia.ro for IP 216.73.217.42 (2026-11-16 16:58:12 UTC)

> Par une circonstance rare, ses mains d'une incomparable noblesse, étaient molles, transparentes et blanches. […] Elle avait exactement le pied et les cheveux si justement célèbres de la duchesse de Barri, des cheveux qu'aucune main de coiffeur ne pouvait tenir, tant ils étaient abondants, et si longs qu'en tombant à terre y formaient des anneaux, car Esther possédait cette moyenne taille qui permet de faire d'une femme une sorte de joujou. Sa peau fine comme du papier de Chine […] était luisante sans sécheresse, douce sans moiteur. L'excessive tendresse de son regard pouvait seule en adoucir l'éclat. (Balzac, *Splendeurs et misères des courtisanes,* p. 51)

Les détails décrits varient selon la position du personnage dans le récit, le choix des traits-supports étant arbitraire ; le portrait balzacien modifie son combinatoire selon le rôle principal ou secondaire du héros décrit, selon son âge, sa position sociale ou son sexe. Ainsi, la jeunesse connote-t-elle la beauté, tandis que la vieillesse est toujours marquée par la laideur et la méchanceté (ce qui est le cas dans la plupart des contes de fées, le stéréotype de la beauté étant excessivement stable et persistent). La beauté féminine (thématique ancienne et particulièrement picturale) est un motif de s'attarder voluptueusement sur les détails du corps chéri, dans un élan d'identification possessive ; le discours habille et déshabille à la fois :

> Je puis vous crayonner les traits principaux qui partout eussent signalé la comtesse aux regards ; mais le dessin le plus correct, la couleur la plus chaude n'en exprimeraient rien encore. Sa figure est une de celles dont la ressemblance exige l'introuvable artiste de qui la main sait peindre le reflet des feux intérieurs, et sait rendre cette vapeur lumineuse qui nie la science. (Balzac, *Le Lys dans la vallée*, p. 41)

Pour signifier la beauté requise par le récit, le portrait balzacien doit la dire, par tautologie, la suggérer, par la comparaison, ou simplement avouer son impuissance : il ne peut jamais la montrer. On a essayé une taxonomie possible des qualifications et des termes purement descriptifs, suffisant à signifier la Beauté : « yeux bleu », « cheveux blonds », « petite main », « teint blanc » etc.

> Ces qualificatifs ne peuvent pas tromper sur leur absolue neutralité. C'est seulement par effacement de leur qualité descriptive au profit de leur connotation qu'ils peuvent indexer la beauté. À la limite, cette connotation est rigoureusement codifiée, et il suffit de puiser dans la réserve des signes de beauté : longs cheveux blonds, front blanc et uni, yeux brillants, petite bouche, lèvres rouges, long cou, tels sont quelques-unes des épithètes qu'A. Colly retrouve toujours chez Chrétien de Troyes pour caractériser la beauté idéale. Le référent se réduit donc au modèle littéraire. Le code est, sans doute, moins rigoureux chez Balzac, la beauté idéale n'en reste pas moins fort proche de celle du XV^{e} siècle. (Vannier, 1972, p. 137)

BDD-A21037 © 2015 Editura Universităţii din Suceava
Provided by Diacronia.ro for IP 216.73.217.42 (2026-11-16 16:58:12 UTC)

Ce n'est pas seulement la femme qui est envisagée en tant qu'objet d'étude esthétique, mais également l'homme, surtout le jeune homme, tel Felix de Vendenesse, Eugène de Rastignac ou Lucien de Rubempré :

> Lucien se tenait dans la pose gracieuse trouvée par les sculpteurs pour le Bacchus indien. Son visage avait la distinction des lignes de la beauté antique : un front et un nez grecs, la blancheur veloutée des femmes, des yeux noirs tant qu'ils étaient bleus, des yeux pleins d'amour… Le long des joues brillait un duvet soyeux dont la couleur s'harmonisait à celle d'une blonde chevelure naturellement bouclée. (Balzac, *Illusions perdues,* p. 30)

Si la beauté est parée de tous les attributs désirables de la vie (amour, jeunesse, richesse), la laideur apparaît chez Balzac comme signe de la Mort; à la différence des portraits peints sous l'ivresse de l'amour, les épithètes suggestives de la laideur sont plus précises et descriptives, connotant la méchanceté et le vice :

> Asie […] offrait au regard, pour l'épouvanter, ce visage cuivré particulier au Malais, plat comme une planche, et où le nez semblait avoir été rentré par une compression violente. L'étrange disposition des os maxillaires donnait à cette figure une ressemblance avec la face des singes de la grande espèce […] (Balzac, *Splendeurs et misères des courtisanes,* p. 76)

ou la pauvreté et la vieillesse, cette fois-ci le portrait remplaçant aussi les éléments naturels par ceux artificiels, anticipateurs de la suprême déchéance de la mort :

> La vieille demoiselle Michonneau gardait sur ses yeux fatigués un crasseux abat-jour en taffetas vert, cerclé par du fil d'archal qui aurait effarouché l'ange de la Pitié. Son châle à franges maigres et pleurardes semblait couvrir un squelette, tant les formes qu'il cachait étaient anguleuses. Quel acide avait dépouillé cette créature de ses formes féminines ? (Balzac, *Le Père Goriot,* p. 31)

IV. L'habit, en tant que prolongement du corps

Chez Balzac, le vêtement est ainsi perçu comme un *prolongement du corps*, véritable « *écriture sociale », son parfum* conservant – en l'absence provisoire de l'émetteur – la **relation de communication** momentanément annulée (*Cf.* Richard, 1970). Les accessoires corporels, l'habit surtout, dont la fonction serait, selon R. Kempf, celle d'une « *écriture sociale »,* sont placés par Balzac dans le même ordre d'importance que le portrait physique. J.-P. Richard (1970) analyse le rapport *corps/habit*, illustrant sa théorie par le portrait presque proustien de Madame Mortsauf, créature « aérienne tout autant que liquide », qui ne se distingue pas de ses diverses « enveloppes volatiles » :

BDD-A21037 © 2015 Editura Universităţii din Suceava
Provided by Diacronia.ro for IP 216.73.217.42 (2026-11-16 16:58:12 UTC)

> Quand elle me quittait pour un moment, elle semblait laisser à l'air le soin de me parler d'elle, les plis de sa robe, quand elle s'en allait, s'adressaient à mes yeux. Comme leur bruit onduleux arrivait joyeusement à mon oreille, quand elle revenait ! (Balzac, *Le Lys dans la vallée*, p. 218).

Entre l'air et le corps s'établit une sorte de complicité, presque une continuité, et le regard investit le corps aimé d'attributs angéliques, en le dissociant du monde contingent ; le vêtement (et surtout la robe, essentiellement féminine) purifie le corps de toute « intonation charnelle », en remplissant une première fonction de l'habit dans la description romanesque de Balzac : la continuité, voire *identification : corps/vêtement*, le prolongement heureux entre le tissu et la peau, en tant qu'objet du désir. Une deuxième fonction est identifiée par J.-P. Richard : « aménager le jeu érotique du cache-montre », d'un voilement qui déshabille ; selon Balzac lui-même, psychologue excellent de l'âme féminine, « une femme nue serait moins dangereuse que ne l'est une jupe si savamment étalée, qui couvre tout et met tout en lumière à la fois ». (Balzac, *Splendeurs et misères des courtisanes,* p. 196) Richard distingue, également, une troisième fonction, celle de « la dissipation » : le vêtement féminin obéit à un vœu de ventilation à la fois pudique et sensuelle, il forme alors un « prolongement flou de l'épiderme » ; d'où le goût de Balzac pour les dentelles, les tulles, les « voluptueuses mousselines », à travers lesquelles la femme se dessine vaguement, « comme un ange dans son nuage » :

> Elle était vêtue avec une magnificence pleine de charme et d'élégance. La mousseline des Indes faisait tous les frais de sa toilette. (Balzac, *La femme de trente ans*, p. 262)

L'écharpe est, chez Balzac, un accessoire presque obligatoire de l'habit féminin ; elle recouvre les deux fonctions, *prolongement* et *dissipation*, appartenant simultanément au corps (élément terrestre) et à l'air :

> En ce moment, Madame de Bargeton se montra dans tout l'éclat d'une toilette étudiée. Elle portait un turban juif enrichi d'une agrafe orientale ; une écharpe de gaze sous laquelle brillaient les camées d'un collier était gracieusement tournée à son cou. Sa robe de mousseline peinte, à manches courtes, lui permettait de montrer plusieurs bracelets étagés sur ses beaux bras blancs. (Balzac, *Illusions perdues*, p. 85)

De tous ces tissus vaporeux et fluides, où le corps doit s'enfuir pour être découvert, décrit, désiré, Balzac préfère les *dentelles :*

> Elle portait un charmant bonnet de dentelle et de fleurs, négligemment attaché par une épingle à tête de diamant. Ses épaules, couvertes d'un fichu de blonde, étaient à peine visibles sous une écharpe de gaze. (Balzac, *Illusions perdues*, p. 662)

BDD-A21037 © 2015 Editura Universităţii din Suceava
Provided by Diacronia.ro for IP 216.73.217.42 (2026-11-16 16:58:12 UTC)

Ces tissus sont à la fois obstacle et objet du désir amoureux, espace ultime à travers lequel la chair semble se diluer en l'air :

> Elle fit quelques pas légers comme pour aérer sa blanche toilette, pour livrer au zéphire ses ruches de tulle nageuses, ses manches flottants, ses rubans frais, sa pèlerine et les boucles fluides de sa coiffure. (Balzac, *Le Lys dans la vallée*, p. 317)

Chez Madame de Bauderaye, la chair semble se gonfler en bulles de cristal : « […] un collier de perles ressemblait sur sa poitrine à des soufflures sur la neige », tandis que, dans *La Duchesse de Langeais,* le romancier évoque un véritable « envol » des « formes frêles devenues toutes aériennes » de la femme amoureuse. Les verbes *voler* et *glisser* font transgresser l'être humain dans une catégorie plus pure et plus abstraite des présences extra-sensoriellement percevables, mi-femme, mi-oiseau : « En glissant avec rapidité vers Armand, elle fit voler les deux bouts de l'écharpe qui pendait à ses côtés » (Balzac, *La Duchesse de Langeais*, p. 121); le geste ondoyant du vêtement anticipe, prolonge, remplace la tentation de la chair elle-même.

C'est Balzac lui-même qui insiste sur la fonction de l'habit féminin, lorsqu'il écrit, dans *Une fille d'Eve :*

> La toilette, **cette magnifique poésie de la vie féminine** (n. s.) reparut douée d'une magie inaperçue jusqu'alors. La toilette devint tout à coup pour elle ce qu'elle est pour toutes les femmes, une manifestation constante de la pensée intime, **un langage, un symbole.** Combien de jouissances dans une parure méditée pour lui plaire, pour lui faire honneur ! Elle se livra très naïvement à ces adorables gentillesses qui occupent tant la vie des Parisiennes, et qui donnent d'amples significations à tout ce que vous voyez chez elles, en elles, sur elles. (Balzac, *Une fille d'Eve,* p. 107)

Psychanalyste *avant-la-lettre*, Balzac surprend le geste, le mouvement significatif du corps, le code des sourires, le vocabulaire tacite des postures, comme tant de messages envoyés aux destinataires secrets :

> Au milieu de cette belle assemblée, l'un et l'autre eurent donc pour tout plaisir ces sensations alors si profondément savourées que donnent les idées, les gestes, l'attitude d'une personne aimée […] On admire pendant une conversation le pied légèrement avancé, la main qui palpite, les doigts occupés à quelque bijou frappé, laissé, tourmenté d'une manière significative. **Ce n'est plus ni les idées, ni le langage, mais les choses qui parlent**. (Balzac, *Une fille d'Eve,* p. 115)

Dans le portrait masculin, plus elliptique, le visage et l'habit sont également liés, et, par cela, redondants :

BDD-A21037 © 2015 Editura Universităţii din Suceava
Provided by Diacronia.ro for IP 216.73.217.42 (2026-11-16 16:58:12 UTC)

> Ses vêtements semblent toujours avoir été tordus, fripés, recroquevillés exprès pour s'harmoniser à sa physionomie… Sa cravate est en un moment roulée sous les convulsions de ses mouvements de tête, qu'il a remarquablement brusques et vifs… Ses cheveux, mêlés entre le collet de son habit et sa cravate, luxuriants sur les épaules, graissent les places qu'ils caressent. Ses mains sèches ignorent les soins de la brosse à ongles. (Balzac, *Une fille d'Eve*, p. 67)

Le vêtement, plus que tout autre accessoire, est donc, par excellence, chez Balzac, le signe de la classe sociale. Il complète la peinture de l'intérieur et celle du visage – féminin ou masculin – décrit, constituant une pâte homogène, la matière-même de l'entreprise romanesque :

> Aussi le spectacle désolant que présentait l'intérieur de cette maison se répétait-il dans le costume de ses habitués, également délabrés. Les hommes portaient des redingotes dont la couleur était devenue problématique, des chaussures comme il s'en jette au coin des bornes dans les quartiers élégants, du linge élimé, des vêtements qui n'avaient plus que l'âme. Les femmes avaient des robes passées, reteintes, déteintes, de vieilles dentelles raccommodées, des gants glacés par l'usage, des collerettes toujours rousses et des fichus enraillés. Si tels étaient les habits, presque tous montraient des corps solidement charpentés. (Balzac, *Le Père Goriot*, p. 31)

La description de l'habit masculin est plus concise, plus neutre, plus indifférente au détail :

> Eugène de Rastignac avait un visage tout méridional, le teint blanc, des cheveux noirs, des yeux bleus (…) Ordinairement, il portait une vieille redingote, un mauvais gilet, la méchante cravate noire, flétrie, mal nouée d'étudiant, un pantalon à l'avenant et des bottes ressemelées. (Balzac, *Le Père Goriot,* p. 35)

Féminins ou masculins, les vêtements et les accessoires corporels décrits dans *La Comédie Humaine* hantent l'écrivain et relèvent son côté poétique ; fidèlement représentés, ceux-ci donnent une idée complète sur les mœurs et la mode de l'époque. Cette mode, l'écrivain la connaissait bien, son goût pour le détail exotique et luxueux se prolongeant dans sa propre vie ; lorsqu'il peint Lucien Rubempré, c'est son propre autoportrait qu'il trace, avec un brin de tendresse et de narcissisme :

> Lucien, vêtu d'une magnifique robe de chambre, ouverte, d'une chemise en toile de Frise et d'un pantalon rouge, un bonnet turc sur sa tête […] offrait une image divine. (Balzac, *Splendeurs et Misères des courtisanes*, p. 76)

BDD-A21037 © 2015 Editura Universităţii din Suceava
Provided by Diacronia.ro for IP 216.73.217.42 (2026-11-16 16:58:12 UTC)

Conclusion

Dans une perspective barthésienne (persiflant toute tentative de taxonomie discursive), le texte balzacien – et le texte descriptif par excellence - aboutit à un rôle *référentiel* unique et stable :

> Le réel est réputé se suffire à lui-même […]. Il est assez fort pour démentir toute idée de fonction, que son énonciation n'a nul besoin d'être intégrée dans une structure et que l'avoir-été-là des choses est un principe suffisant à la parole […] Sémiotiquement, le détail concret est constitué par la collusion directe d'un référent et d'un signifiant : le signifié est expulsé du signe et avec lui […] la possibilité de développer une forme du signifié, c'est-à-dire…la structure narrative elle-même. (Barthes, 1968, p. 84)

Bibliographie

Auraix-Jonchière, Pascale, 2003, *Écrire la peinture entre XVIII^e et XIX^e siècles,* Paris, Presses Universitaires Blaise Pascal.

Barbéris, Pierre, 1973, *Le Père Goriot – écriture, structures, significations,* Paris, Larousse.

Barbéris, Pierre, 1971, *Balzac : une mythologie réaliste,* Paris, Laroussse.

Barthes, Roland, 1968, « L'Effet de Réel », in *Communications* N° 11/1968, pp. 84-89.

Bordas, Eric, 2003, *Balzac, discours et détours – Pour une stylistique de l'énonciation romanesque*, Paris, Presses Universitaires Mirail.

Du Marsais, Cesar-Chesneau, 1981, *Despre tropi*, traducere de Maria Carpov, Bucureşti, Ed. Univers.

Goffman, Erving, 1974, *Les rites d'interaction,* Paris, Ed. Minuit.

Hamon, Philippe, 1972a, « Pour un statut sémiologique du personnage », in *Littérature*, N° 6/1972, pp. 86-110.

Hamon, Philippe, 1972, « Qu'est-ce qu'une description ? », in *Poétique*, N° 12/1972, pp. 465-485.

Herschberg-Pierrot, Anne, 1998, *Balzac et le style,* Paris, SEDES.

Lafon, Henri 1973, « Les décors et les choses dans les romans de Crébillon », in *Poétique* N° 16/1973, pp. 455-463.

Mavrodin, Irina, 1981, *Modernii, precursori ai clasicilor,* Cluj, Ed. Dacia.

Proust, Marcel, 1954, *Contre Sainte-Beuve,* Paris, Gallimard.

Richard, Jean-Pierre, 1970, « Corps et décors balzaciens », in *Études sur le Romantisme,* Paris, Éd. du Seuil, pp. 5-139.

Taillandier, François, 2005, *Balzac*, Paris, Ed. Folio.

Vannier, Bernard, 1972, *L'inscription du corps. Pour une sémiotique du portrait balzacien*, Paris, Ed. Klincksiec.

Corpus

Balzac, Honoré de, 1958, *La femme de trente ans,* Paris, Librairies Gibert.

Balzac, Honoré de, 1961, *Illusions perdues,* Paris, Éd. Classiques Garnier.

Balzac, Honoré de, 1964, *Splendeurs et misères des courtisanes,* Paris, Éd. Classiques Garnier.

BDD-A21037 © 2015 Editura Universităţii din Suceava
Provided by Diacronia.ro for IP 216.73.217.42 (2026-11-16 16:58:12 UTC)

Balzac, Honoré de, 1965, *Une fille d'Eve,* Paris, Éd. Garnier Flammarion.
Balzac, Honoré de, 1966, *Le Lys dans la vallée*, Paris, Éd. Classiques Garnier.
Balzac, Honoré de, 1973, *Le Père Goriot,* Paris, Nouveaux Classiques Larousse.
Balzac, Honoré de, 1998, *La Duchesse de Langeais*, Le Livre de Poche.
Flaubert, Gustave, 2001, *Madame Bovary,* Paris, Éd. Gallimard.
Proust, Marcel, 1999, *Du côté de chez Swann,* Paris, Éd. Gallimard.

BDD-A21037 © 2015 Editura Universităţii din Suceava
Provided by Diacronia.ro for IP 216.73.217.42 (2026-11-16 16:58:12 UTC)