



HAL
open science

Entre réalités et apparences, les formes de la prostitution féminine chez Balzac, Dickens et Dostoïevski

Liliia Androsenko

► To cite this version:

Liliia Androsenko. Entre réalités et apparences, les formes de la prostitution féminine chez Balzac, Dickens et Dostoïevski. Littératures. Université Bourgogne Franche-Comté, 2022. Français. NNT : 2022UBFCC029 . tel-04114661

HAL Id: tel-04114661

<https://theses.hal.science/tel-04114661v1>

Submitted on 2 Jun 2023

HAL is a multi-disciplinary open access archive for the deposit and dissemination of scientific research documents, whether they are published or not. The documents may come from teaching and research institutions in France or abroad, or from public or private research centers.

L'archive ouverte pluridisciplinaire **HAL**, est destinée au dépôt et à la diffusion de documents scientifiques de niveau recherche, publiés ou non, émanant des établissements d'enseignement et de recherche français ou étrangers, des laboratoires publics ou privés.

**THÈSE DE DOCTORAT DE L'ÉTABLISSEMENT UNIVERSITÉ BOURGOGNE
FRANCHE-COMTÉ**

Préparée à l'Université de Franche-Comté

UFR SLHS – Sciences du langage, de l'homme et de la société

CRIT - Centre de recherches interdisciplinaires et transculturelles EA 3224

École doctorale n° 592

LECLA - Lettres, Communication, Langues, Arts

Doctorat de littérature comparée

Présentée par

M^{me} ANDROSENKO Lilia

**Entre réalités et apparences, les formes de la prostitution féminine chez
Balzac, Dickens et Dostoïevski**

Thèse soutenue à Besançon le vendredi 25 novembre 2022

Composition du jury :

M^{me} ARAMBASIN Nella, Université de Franche-Comté – Directrice de thèse

M^{me} DESPRÉS Isabelle, Université Grenoble-Alpes - Rapportrice

M^{me} GILLESPIE Margaret, Université de Franche-Comté – Examinatrice

M^{me} SOLOMON Nathalie, Université de Perpignan - Rapportrice

M^{me} VANFASSE Nathalie, Université Aix-Marseille - Présidente du jury

REMERCIEMENTS

Étant l'aboutissement de plusieurs défis, ce travail de longue haleine arrive à son terme grâce à l'aide, la collaboration et le soutien de plusieurs personnes, auxquelles je souhaite témoigner ma reconnaissance la plus profonde.

Je tiens à remercier madame Nella Arambasin, qui m'a encadrée tout au long de cette thèse et qui m'a fait partager ses brillantes intuitions. Qu'elle soit aussi remerciée pour sa gentillesse, sa bienveillance, son soutien infatigable, sa disponibilité permanente et pour les nombreux encouragements qu'elle m'a prodigués.

J'exprime toute ma gratitude aux membres du jury, pour l'honneur qu'ils m'ont fait en acceptant d'être juges de cette thèse.

Je tiens à remercier chaleureusement les membres de mon comité de suivi de thèse, mesdames Marianne Camus et Margaret Gillespie, qui m'ont témoigné un accueil chaleureux et bienveillant, et ont répondu avec calme et patience aux nombreuses questions et interrogations dont je les accablais durant mes recherches. Leurs qualités pédagogiques remarquables m'ont permis de profiter de leurs connaissances et ont contribué à l'avancement de mon travail en ne négligeant ni leurs conseils avisés et ni leurs critiques constructives.

Je tiens à remercier madame Laurence Dahan-Gaïda pour son accueil si chaleureux au sein du laboratoire CRIT, ainsi que l'école doctorale LECLA de l'Université Bourgogne Franche-Comté, dont le soutien financier durant les trois premières années de doctorat m'a permis de me consacrer sereinement à l'élaboration de ma thèse.

Pour tous mes amis et collègues qui m'ont apporté leur soutien moral, leurs encouragements, leurs savoirs scientifiques et leurs échanges amicaux pendant ces six années de dur labeur, je les en remercie sincèrement.

Enfin, un très grand merci à toute ma famille – mon mari, ma fille, mes parents et grands-parents, qui m'ont gratifiée de leur amour, de leur présence au quotidien, de leur confiance indéfectible dans mes choix, et fourni les motivations qui ont permis l'aboutissement de mon entreprise. Je leur adresse toute ma gratitude du fond du cœur.

NOTA BENE

Langues et traductions

Le présent travail s'inscrit dans le domaine de la recherche française ; il a donc été décidé de rédiger l'intégralité de la thèse en langue française, et de fournir les citations utilisées dans le corps du texte dans leur langue originale (l'anglais ou le russe) en notes de bas de page. La translittération des caractères cyrilliques selon les normes ISO est utilisée pour les références bibliographiques en langue russe.

La traduction française du corpus dostoïevskien est celle d'André Markowich. Notre choix s'est porté sur cette traduction récente, parue dans les années deux mille aux éditions Babel, car elle fait preuve, à notre sens, d'un respect particulier du style littéraire du romancier.

Enfin, les traductions en français des ouvrages jamais traduits en langue française sont les nôtres.

Référenciation des sources électroniques

Dans un souci d'harmonie visuelle, les sources électroniques citées en notes de bas de page porteront toutes la mention « disponible en ligne », leurs liens URL pouvant être consultés dans la partie « Bibliographie ».

**ENTRE RÉALITÉS ET APPARENCES,
LES FORMES DE LA PROSTITUTION
FÉMININE CHEZ BALZAC, DICKENS ET
DOSTOÏEVSKI**

INTRODUCTION

S'inscrivant dans une perspective pluridisciplinaire et interculturelle, notre travail propose un retour réflexif sur les débuts d'un terrain de recherche littéraire qui, à plusieurs égards, peut être qualifié de sensible. Impliquant la dimension peu honorable, stigmatisante, incriminante du thème étudié, notre travail rejoint des « positionnements, souvent délicats, face à des comportements qui peuvent être qualifiés comme "déviant" ou "marginaux"¹ ». Le sujet choisi se démarque par une forte ambiguïté qui traverse différents registres, allant de l'intimité sexuelle aux débats sociaux sur la scène publique. Nous considérons la fiction comme un dispositif de connaissances autour de la prostitution, de la condition féminine et des identités sexuées. Il s'agira d'ouvrir dans le passé des brèches vers le futur en réinterprétant les œuvres classiques, pour y inclure la réflexion moderne sur les rapports de genre au XIX^e siècle.

Notre choix des trois romanciers s'explique par une proximité temporelle, thématique, stylistique de leurs œuvres. En tant que représentants du courant réaliste qui s'impose courant le XIX^e siècle, les auteurs choisis ont une façon paradoxale de penser leurs sociétés respectives, et la réalité que celles-ci imposent. « Le romancier doit montrer le monde tel qu'il est : une énigme et un paradoxe² », affirme Milan Kundera dans son entretien avec Antoine de Gaudemar. Le paradoxe relève d'un énigmatique lien avec le réel, dont la fiction révèle l'essence ambiguë. Il serait la condition même de l'existence humaine, permettant d'approcher le vrai, et multiplie les réalités, démontrant ainsi la complexité des faits. « J'aime mieux être homme à paradoxes qu'homme à préjugés³ », écrit Jean-Jacques Rousseau dans *Émile, ou de l'Éducation*. Le paradoxe s'impose naturellement comme le contraire du stéréotype, il introduit un déséquilibre et casse les évidences. À l'inverse du préjugé, il retire aux stigmates leur fixité permanente et autorise une évolution de la pensée, transformant le stigmate en subversion et lui accordant une vérité⁴. Si le stéréotype simplifie la réalité en la classant, la catégorisant, la fixant dans un parti-pris collectif, le paradoxe dénonce ce processus, introduit le doute et remet en cause une réalité établie. La pensée romanesque sur le réel, telle que nous la trouvons dans les

¹ Sibylla Mayer, « Enquêter sur la prostitution de rue... De quelques enjeux qui engagent une prise de position du chercheur », dans *Les mondes de la prostitution. Pensées plurielles*, 2011/2, n° 27, Bruxelles, Ed. de boeck, p. 23.

² Romain Cuttat, « Kundera : d'une Europe l'autre », *Deuxième série*, 2017, n° 11, mis en ligne le 30 novembre 2017, consulté le 27 septembre 2021. Disponible en ligne.

³ Jean-Jacques Rousseau, *Émile, ou de l'éducation* [1762], Paris, Flammarion, 2009, p. 148.

L'œuvre de Jean-Jacques Rousseau est en effet considérée comme l'exemple le plus brillant de la pensée paradoxale dans la littérature française. Voir à ce propos *Rousseau et le paradoxe* de Michèle Crogiez, une monographie remaniée de sa thèse de doctorat (Michèle Crogiez, *Rousseau et le paradoxe*, Paris, Honoré Champion, 1998).

⁴ « Ce qui est aujourd'hui un paradoxe pour nous sera pour la postérité une vérité démontrée. », écrit Marcel Proust dans *Les Plaisirs et les jours* (Marcel Proust, *Les Plaisirs et les jours*, Paris, Calmann-Lévy, 1896, p. 128).

romans étudiés, est paradoxale dans sa façon d'aborder la norme. À la défense de l'idéologie patriarcale les romans opposent une pensée contradictoire, subversive, sur la sexualité féminine, les rôles de genre, et l'ordre social dominant. Ils reconduisent certes les stéréotypes sexués, mais dénoncent en même temps les codes et conduites comportementaux où se diffusent, sous-jacentes, la corruption et l'hypocrisie des faux-semblants du patriarcat.

Si la prostituée, cette incarnation de la sexualité féminine proscrite, trahit l'idéal féminin, elle répond aussi à ce que Annelise Maugue définit comme le besoin de « se mobiliser pour la cause de l'Autre⁵ », de mettre la « plume au service des exclus du droit, des opprimés en tous genres⁶ » qu'éprouvent les romanciers du XIX^e siècle. La prostituée sert à dénoncer les mensonges individuels et collectifs du patriarcat qui servent, selon Serge Pacaud, à garantir la pérennité du patriarcat :

La fille publique eut son utilité dans cette société bourgeoise car elle garantissait une stabilité certaine des mœurs en réfrénant la possibilité des adultères mais aussi en prémunissant – on le crut – les femmes mariées contre des comportements et des conduites éminemment sexués conduisant à la déstabilisation des couples.⁷

La prostituée remet en cause les attaches commodes du bien-être de l'homme, qui forge une morale sexuelle de la femme en fonction de ses besoins et de ses envies. Opposée à une femme honnête, « femme de bonnes mœurs » ou « femme respectable », elle dénonce aussi bien l'économie sexuelle que pratique l'homme à l'égard de la femme que l'ambiguïté de sa condition dans un monde régi par les hommes, une ambiguïté qui se lit dans la terminologie même qu'on utilise à l'époque pour définir la prostitution féminine. Les sociétés du XIX^e siècle ont du mal à définir ces femmes qui enfreignent les lois de la morale, faisant du mot « prostituée » un terme polysémique qui recouvre plusieurs formes de désobéissance sexuelle, allant d'une activité quotidienne rémunérée à une relation extraconjugale. Les dictionnaires du XIX^e siècle font d'ailleurs apparaître cette grande subjectivité dans la perception du phénomène : ainsi, le *Littré* de 1873, définit une prostituée comme « une femme de mauvaises mœurs⁸ », capable de « se livrer à l'impudicité, se mettre dans un avilissement comparé à la

⁵ Annelise Maugue, « L'Ève nouvelle et le vieil Adam », dans *Histoire des femmes en Occident. Le XIX^e siècle*, dir. par Georges Duby et Michelle Perrot, Paris, Plon, 1991, p. 528.

⁶ *Ibid.*, p. 528.

⁷ Serge Pacaud, *Chroniques mémorables de la Belle Époque*, Paris, Cpe Centre, 2004, coll. Il Était Une Fois, p. 193.

⁸ Émile Littré, *Dictionnaire de la langue française*, Paris, Librairie Hachette, 1873, t. 3, p. 1363. Disponible sur Gallica. Consulté le 14.03.2020.

prostitution, se déshonorer par un indigne usage⁹ ». Dans le *Larousse* de 1866, nous retrouvons les définitions similaires axées autour des notions de débauche, de déshonneur, de dégradation morale, avec une mention de la prostitution comme « métier de débauche¹⁰ »¹¹. Derrière la condamnation morale de la prostitution se cache pourtant une réalité contradictoire et fortement hétérogène impliquant des formes prostitutionnelles qui reflètent des conditions féminines complexes, altérées par une soumission, une infériorité, une résignation.

Les œuvres que nous avons sélectionnées pour notre étude comparative répondent à cette ambiguïté paradoxale¹². Elles témoignent à la fois d'une reconduction des stéréotypes populaires de la prostituée comme incarnation du vice et d'une remise en cause des états féminins qu'on pourrait qualifier de prostitutionnels. Issues de contextes socioculturels différents, les onze œuvres choisies participent toutes à repenser les formes de la prostitution féminine, tout en faisant de la prostituée une figure féminine ambiguë située entre la norme et la déviance, subvertissant l'idéologie domestique. Sans cesse nourrie de l'idée de la subversion, chaque œuvre élabore sa propre expérience de la sexualité féminine, de l'amour vénal, des

⁹ *Ibid.*

¹⁰ Pierre Larousse, *Grand Dictionnaire universel du XIXe siècle*, 1866, Paris, Administration du Grand Dictionnaire universel, t. 13, p. 289. Disponible sur Gallica. Consulté le 14.03.2020.

¹¹ Il faudra attendre un siècle pour que la définition de Larousse de la prostitution finisse par inclure explicitement le caractère objectif, relevant de la réalité économique, et la reconnaisse comme un métier. L'idée d'une répréhension morale est également supprimée. Dans *Le Grand Larousse* de 1989, la prostituée est définie comme « une personne qui se livre pour de l'argent aux désirs charnels d'autrui », comme « femme qui fait métier de son corps » (Pierre Larousse, *Le Grand Larousse de la langue française*, en sept volumes, sous la dir. de Louis Guilbert, René Lagane, Georges Niobey, Paris, Larousse, 1989, disponible sur Gallica. p. 4620-4621), et la prostitution, comme « acte par lequel une personne consent habituellement à des rapports sexuels [...] moyennant rémunération » (*Ibid.*, t. 5, p. 4621), une définition actuelle que, selon Marjorie Rousseau-Minier, « les contemporains du XIXe siècle partageaient déjà dans les faits » (Marjorie Rousseau-Minier, *Des filles sans joie : le roman de la prostituée dans la seconde moitié du XIXe siècle*, Genève, Droz, 2018, p. 10).

¹² Toutes de taille et de richesse thématique différentes, les œuvres sélectionnées permettent, à notre sens, de dégager efficacement les stratégies narratives à la fois différentes et complémentaires des trois auteurs quant à la représentation du monde prostitutionnel. Sans faire l'égalité dans le traitement des œuvres choisies, toutes ayant ses limites et ses nuances dans leur façon d'aborder la question de prostitution, il s'agira pour nous d'ouvrir notre travail vers un questionnement multiple, à la fois historique, socioéconomique et éthico-morale sur la condition féminine. En ce sens, *La Comédie humaine* de Balzac nous amènera à nous interroger, d'une manière plus insistante encore que pour Dostoïevski, sur le potentiel interprétatif puissant du terme même de la prostituée, un terme à caractère taxinomique qui demande d'aller au-delà de la prostitution de rue et d'envisager d'autres manières plus subtiles de penser la prostitution. Contrairement à l'œuvre dostoïevskienne, *La Comédie humaine* s'ouvrira progressivement à nous dans toute l'ambiguïté d'une typologie complexe de l'amour vénal. Outre *Illusions perdues* et *Splendeurs et misères des courtisanes*, deux œuvres des prostituées les plus connues de Balzac, *Les Marana* et *Une Double famille*, relativement peu abordées par la critique littéraire, présentent à nos yeux le mérite de suggérer une réflexion féconde sur le mariage comme pacte subversif de sécurité économique et de stabilité sociale, reposant souvent sur l'illusion du bonheur, au même titre que *Dombey et Fils* de Dickens, un roman qui notre réflexion sur le mariage comme forme de prostitution légale, arrêtant le corpus Dickens à trois romans dont deux, *Olivier Twist* et *David Copperfield*, avaient d'emblée été retenues.

relations de genre, contribuant ainsi à démontrer l'ambiguïté des formes prostitutionnelles. Aussi bien dans *Dombey et Fils* (1848) de Dickens que dans *Crime et Châtiment* (1866) de Dostoïevski, il est question du mariage comme expérience prostitutionnelle visant à satisfaire les besoins économiques d'une femme et d'une mère. Dounia Raskolnikova et Edith Granger acceptent une alliance sans amour avec un homme riche, et dans leur consentement se lit à la fois la dénonciation de la condition souvent précaire de la femme seule et la remise en cause de l'hypocrisie de l'institution familiale, dont les valeurs — prônant un sentiment pur et sublime — s'appuient en réalité sur des calculs. Dans *Une Double Famille* (1830) et *Les Marana* (1834), deux nouvelles d'un Balzac jeune écrivain, le mariage est également remis en cause d'abord par Caroline Crochard, qui fait vivre à Roger de Granville l'expérience d'une relation extraconjugale heureuse, puis par Juana de Mancini qui dissimule, derrière son mariage hâtif avec l'officier Diard, sa « perte ». Si, dans la première nouvelle, Balzac oppose le bonheur que peut apporter une liaison cachée au malheur d'une vie conjugale avec une riche bigote, dans la deuxième, il imagine le mariage comme un subterfuge permettant de conserver l'honneur d'une femme sans honneur. Dans les œuvres étudiées, l'alliance officielle se présente sous sa forme contractuelle, en tant que pacte de sécurité et de stabilité qui dissimule l'objectif premier, réel, socioéconomique et parfois mercantile, de la femme à marier. Celle-ci n'est-elle pas, au fond, une femme entretenue qui passe un contrat social d'ordre sexuel avec son protecteur, une configuration relationnelle que nous retrouvons à la fois dans *Illusions perdues* (1837-1843), dans *Splendeurs et misères des courtisanes* (1837-1847) et dans *Les Frères Karamazov* (1880) ? Fondé sur les apparences sociales, le mariage dénonce l'hypocrisie du système patriarcal, tout comme le remet en cause la prostitution.

Motivant une grande partie des alliances, cette économie sexuelle des mariages — expression que nous devons à Paola Tabet¹³ — nous amènera à nous interroger sur le rapprochement subversif par les trois romanciers entre la prostituée et la bourgeoise, l'une s'assimilant les traits caractéristiques de l'autre. Ce renversement identitaire se lira notamment à travers le motif de la sainte prostituée, une Marie-Madeleine reconvertie au Bien, fantasme partagé par les trois romanciers. En quête d'une reconversion ardemment recherchée mais empêchée, voire avortée, ces diverses configurations du retour au bien apparaissent dans *Olivier Twist* (1837), dans *David Copperfield* (1849), dans *Splendeurs et misères des courtisanes* et dans *L'Idiot* (1869). « Le pur brille tant dans le voisinage de l'impur ! Cette

¹³ Paola Tabet, *La Grande Arnaque. Sexualité des femmes et échange économique-sexuel*, Paris, l'Harmattan, 2004, p. 12.

contradiction amuse.¹⁴ », écrit Balzac dans *Béatrix*. Mais l'amusement cache mal l'inquiétude : « désordre, contradiction, écart, souffrance en vie.¹⁵ ». Aussi, les personnages de *La Comédie humaine* ne sont jamais figés, stigmatisés par un stéréotype mais ambigus dans leur dualité. Dickens affirme, dans *Olivier Twist*, que « tout ce qui brille n'est pas de l'or¹⁶ » et, dans *Dombey et Fils*, que « les vices ne sont quelquefois que des vertus poussées à l'extrême¹⁷ ». Dans *Crime et Châtiment*, le fantasme de la sainte prostituée acquiert une dimension religieuse grandiose, la prostituée incarnant une forme de sainteté christique, devenant une réminiscence de Dieu sur Terre. C'est notamment à travers cette image fantasmée, faite de paradoxes et de contradictions, que nous serons amenée à lire la fiction romanesque en tant que représentation de sa — ou ses — réalités.

Selon Pierre Guenancia, toute représentation littéraire, polymorphe en soi, peut être perçue à la fois comme réflexion, figuration, « réduction du réel au représenté¹⁸ » et « intellection¹⁹ » de la réalité. Partant de ce constat, nous serons amenée à voir la fiction sur la prostitution comme résultat d'une pensée autonome qui crée des figurations influencées par le milieu, les fantasmes, l'imagination et la créativité du romancier. Le texte littéraire est paradoxal : par les stéréotypes qu'il reconduit, il affiche son appartenance à une culture, à une société, à une idéologie ; par la subversion annoncée, il cherche à s'en défaire pour trouver un ailleurs idéologique et propose ainsi une alternative au réel. Si le cliché est dicté, la subversion est osée, risquée : il existe un flottement permanent entre la reproduction des stéréotypes sexués et l'idée de la subversion, un jeu de contrastes entre le conventionnel et le subversif. La littérature du XIX^e, qui apprend seulement à penser par paradoxes, par opposition aux données stables, s'inscrit dans le prolongement de l'écriture paradoxale rousseauiste, tout en dévoilant une dimension non seulement factuelle mais fantasmatique, aussi imaginée du réel. Nous verrons, au cours de notre travail, que la subversion des normes et modèles établis de l'époque relève autant de la réalité historique que de l'imagination des trois romanciers-hommes. En fantasmant sur la sexualité féminine, ils finissent par inventer leur propre réalité, elle-même

¹⁴ Honoré de Balzac, *Béatrix* [1839], t. 2, Paris, Gallimard, 1935, coll. La Pléiade, p. 589.

¹⁵ Daniel Oster, « Présentation », dans Honoré de Balzac, *Splendeurs et misères des courtisanes*, Paris, Presses de la Renaissance, 1976, p. 11-40, p. 13.

¹⁶ Charles Dickens, *Les Aventures d'Olivier Twist* [1837], traduit de l'anglais par Francis Ledoux, Paris, Gallimard, 1958, coll. La Pléiade, p. 589.

¹⁷ Charles Dickens, *Dombey et Fils* [1848], trad. de l'anglais par Georges Connes, Paris, Gallimard, 1956, coll. La Pléiade, p. 932.

¹⁸ Pierre Guenancia, *Le regard de la pensée. Philosophie de la représentation*, Paris, PUF, 2009, p. 9.

¹⁹ *Ibid.*, p. 143.

étant une apparence, une illusion du réel. En parlant de *La Comédie humaine*, Daniel Oster affirmera qu'

[...] il n'y a pas de réel, il n'y a que des médiations. Écrire, c'est écrire des médiations dans les médiations, sans ignorer qu'écrire est encore une médiation. [...] Le « réalisme » de Balzac tient à cette inscription de codes qui déploient le texte et l'ouvrent sur une extériorité à laquelle il s'offre nu et sans défense, allongé dans la mimésis comme pour un viol, et pénétré finalement, forcé, par cette socialité qu'il cherchait à pénétrer.²⁰

Forcé, violenté, par une pensée sur les codes et les formes de la sexualité, le texte s'ouvre à des intertextualités, des références antérieures et des influences extérieures, à l'inconscient et la mémoire textuelle. L'objectif de notre travail sera de mettre en évidence l'existence d'un dialogue intertextuel entre les œuvres des trois romanciers, notamment chez Dostoïevski, le plus jeune des trois et grand lecteur de Balzac et de Dickens, tandis que le roman de la prostituée est en train de se dessiner en Europe²¹. Le romancier russe s'inspire, avant l'arrivée d'une prostituée naturaliste, de la courtisane romantique et d'une façon plus violente que les deux autres romanciers, il juxtapose une vision nostalgique et idéaliste de la famille à une vision plus réaliste, où « interviennent des préoccupations politiques et idéologique²² », où sont dénoncés « l'idéalisme romantique et [le] rationalisme optimiste²³ ». La notion de paradoxe est inhérente à son œuvre ; l'idylle traditionnelle rousseauiste est sapée chez lui par une désillusion et une dysharmonie. Son discours particulièrement tragique, et « dont le dénouement est impossible²⁴ », construit alors de saintes et « vertueuses prostituées livrées aux bas-fonds²⁵ »,

²⁰ Daniel Oster, « Présentation », *op. cit.*, p. 32-33.

²¹ En 1843, le jeune Dostoïevski traduit en russe *Eugénie Grandet* de Balzac. Le critique Leonid Grossman note, dans *Dostoevskij*, que le romancier français était longtemps pour Dostoïevski, « ce qu'avait été Virgile pour Dante, *il maestro e l'autore* – le maître qui l'a associé au secret de son art et le guide le plus sûr dans tous les passages ténébreux et dangereux ». Balzac figure au nombre des passions constantes de Dostoïevski, parmi Pouchkine, Cervantès, Dickens et Schiller. Avec son meilleur ami Dimitri Grigorovitch d'École d'ingénieurs, il lisait les nouveaux romans français : « Balzac était notre préféré, parce que tous les deux, nous nous délections pareillement de sa lecture et le considérons bien au-dessus de tous les écrivains français », écrit Grigorovitch dans ses mémoires (cité dans Lilia Androsenko, « Dostoïevski traducteur de Balzac : vers la révélation d'un futur talent littéraire », dans *Itinéraires. Littérature, textes, cultures* (revue d'études françaises et francophones en ligne), sous la dir. de Thomas Vuong, Christina Bezzari, Riccardo Raimondo, Paris, 2018-3. Disponible en ligne. Consulté le 29.03.2021).

²² Anne Ferron-Haghighat, *La Famille victorienne à travers les œuvres de Charles Dickens : entre la réalité et la fiction*, thèse de doctorat soutenue en octobre 1999 à l'Université de Paris-IV, sous la direction de la professeure Simon Lavabre, t. 2, p. 224.

²³ Nicole Spodek-Interlegator, *Le Tragique et ses paradoxes dans la pensées de Dostoïevski*, thèse de doctorat soutenue en 1997 à l'Université de Paris I, sous la direction du professeur Vladimir Jankelevitch, n° sibil 700581, p. 1.

²⁴ *Ibid.*, p. 266.

²⁵ *Ibid.*, p. 3.

image partagée par Dickens. Le romancier anglais partage avec son époque l'idéal de la conception domestique, vue comme « le support moral de la société²⁶ », et souligne sa dimension utilitaire servant à renforcer l'hégémonie des classes moyennes. « En réalité, il plaque le modèle domestique bourgeois sur les pauvres. La vision qu'il donne de la classe ouvrière, recentrée autour de la famille, en particulier, autour d'une figure féminine dominante, révèle le rôle de régulation sociale que la bourgeoisie souhaite lui faire endosser.²⁷ », écrit Anne Ferron-Haghighat. Si Dickens croit à la séparation des sphères féminines et masculines²⁸, à l'idéalisation romantiques des femmes, au vice de la prostituée — bien que victime de sa condition honteuse — nous retrouvons néanmoins des points de subversion aussi bien chez Nancy que chez Edith Granger, deux personnages qui remettent en cause l'idéologie domestique. Cette subversion est également inhérente à l'œuvre balzacienne, qui traite avec une aisance supérieure à Dickens et Dostoïevski le domaine de l'Éros. La vie mondaine de la capitale – et, de façon générale, la vie humaine tout court – y est en grande partie définie par la notion de plaisir. Le romancier français « ne semble nullement faire la différence entre le domaine des lois physiques et celui de l'éthique et de l'esthétique²⁹ », d'après l'expression d'Isabelle Pitteloud, faisant de la luxure, de l'infidélité et des adultères une réalité du quotidien parisien. Asphyxié par la morale religieuse, le corps a pourtant ses raisons d'être, de s'exprimer et d'éprouver du désir sexuel : réduit aux instincts, le *type* balzacien est « à l'image des espèces animales³⁰ »³¹. Si Dickens recherche une exemplarité morale, si Dostoïevski se focalise sur la métaphysique de l'être, Balzac vise la typologie – avec ses particularités physiologiques et psychologiques :

²⁶ Anne Ferron-Haghighat, *La Famille victorienne à travers les œuvres de Charles Dickens : entre la réalité et la fiction*, op. cit., p. 224.

²⁷ *Ibid.*, p. 225.

²⁸ Dans son essai intitulé « Sucking Pigs » publié en 1851 dans *Household Words*, Dickens ridiculise la campagne de Mrs Colonel Bloomer à cause de la plus grande liberté des femmes, et que Dickens caricaturera dans *Bleak House* avec le personnage de la « femme monstrueuse » Mrs Jellyby, qui trahit l'idéal féminin (voir Michael Slater, *Dickens and Women*, California, Stanford UP, 1983, p. 315).

²⁹ Isabelle Pitteloud, « Romanesque, pudeur et sublime dans *La Duchesse de Langeais* », dans *L'Année balzacienne*, 2007/1, n° 8, Paris, Presses Universitaires de France, p. 390.

³⁰ Isabelle Pitteloud, « Romanesque, pudeur et sublime dans *La Duchesse de Langeais* », op. cit., p. 390.

³¹ Dans l'avant-propos de *La Comédie humaine*, Balzac annonce son projet fondé sur une comparaison entre l'Humanité et l'Animalité : « Le créateur ne s'est servi que d'un seul et même patron pour tous les êtres organisés. », écrit-il. « L'animal est un principe qui prend sa forme extérieure, ou, pour parler plus exactement, les différences de sa forme, dans les milieux où il est appelé à se développer. [...] La description des Espèces Sociales était donc au moins double de celle des Espèces Animales, à ne considérer que les deux sexes. » (Honoré de Balzac, « Avant-propos de *La Comédie humaine* », dans Honoré de Balzac, *La Comédie humaine. Tome I*, Paris, Gallimard, 1976, coll. La Pléiade, p. 35.)

le roman balzacien ne ferait alors qu'abstraire les valeurs éthiques et esthétiques de leur singularité et les tirer vers une généralité objective. On pourrait même dire, vers une généralité moralisante, si l'on songe aux commentaires parfois édifiants qui accompagnent tant le déroulement du récit que l'analyse psychologique des personnages.³²

Motivé par un souci d'impartialité et de neutralité observatrice, l'œuvre balzacienne justifie son discours sur la sexualité féminine par une reproduction fidèle du réel dont personne ne parle, une représentation qui tombe dans une « saturation normative³³ » qu'on reproche également à Dickens et à Dostoïevski, les trois « allant à l'encontre des excès stylistiques et narratifs des écrits romantiques, exotiques ou sensationnalistes³⁴ ». Cette surabondance discursive, qui cherche à tout, voire trop dire, dissimule la vraie histoire, le vrai récit fait de subversions qu'il nous convient de démasquer, car les œuvres étudiées « en disent le moins possible malgré les apparences³⁵ ».

Notre approche nécessairement interdisciplinaire pour traiter de la prostitution se situe à la croisée de divers discours dont la sociologie, l'histoire, la philosophie et les études littéraires, tandis que le geste narratif constitue le cœur de notre réflexion. Cette perspective pluridisciplinaire est essentielle pour discerner, lire et interpréter chacune des ambiguïtés constatées, une seule discipline ne pouvant suffire pour un tel objet d'étude. L'approche historique du contexte sociétal permettra d'inscrire les œuvres étudiées dans le contexte culturel, indispensable à la compréhension des stéréotypes de genre, que la sociologie servira à reconstruire, tandis que l'approche littéraire, critique, du texte littéraire, permettra de cerner l'ambiguïté de l'acte même de l'écriture. Notre travail se démarque ainsi par son intertextualité interculturelle — une approche comparatiste inédite qui, depuis l'ouvrage de Stéphane Zweig en 1920 sur le sujet³⁶, n'a pas suscité la réflexion, qui reste donc pauvre et inaboutie. Nous souhaitons par conséquent enrichir les travaux existant par l'élargissement comparatiste de la perspective, qui proposerait une continuité thématique narrative déclinée sous le prisme du genre et interrogerait l'ambiguïté des formes prostitutionnelles propre à la condition féminine au sein des sociétés patriarcales, à partir d'une approche fondée sur des sources multiples.

³² *Ibid.*, p. 391.

³³ *Ibid.*, p. 390.

³⁴ Nathalie Vanfasse, *Charles Dickens : entre normes et déviance*, Aix-en-Provence, Publications de l'Université de Provence, 2007, p. 217.

³⁵ Nathalie Solomon, *Balzac ou comment ne pas raconter une histoire*, Arras, Artois Presses Université, 2007, p. 9.

³⁶ Voir Stefan Zweig, *Trois maîtres* [1920], traduit de l'allemand par Henri Bloch et Alzir Hella, Paris, Hachette, 2014, coll. Livre de poche.

Afin de cerner les paradoxes du sujet, nous avons eu recours à de nombreux travaux universitaires concernant la prostitution féminine, qui ne cessent de s'accroître depuis peu. Réinvesti par des approches anthropologique, socio-économique, historique et artistique, le thème de la prostitution féminine au XIX^e siècle connaît un véritable renouveau dans le milieu académique avec notamment, en France, les ouvrages d'Alain Corbin sur les rôles sexués au XIX^e, dont *Les Filles de noce: misère sexuelle et prostitution, XIX^e et XX^e siècles* (2015), mais également *Le Temps, le désir, l'horreur: essais sur le XX^e siècle* (2014) et *L'histoire de la virilité. Tome 2. Le triomphe de la virilité. Le XIX^e siècle* (2015) ; l'incontournable *Histoire des femmes en Occident* (2002), une anthologie en six volumes sous la direction des historiens Michelle Perrot et Georges Duby, les deux pionniers des études de genre en France, dont les recherches fondamentales en études féminines et féministes ont grandement contribué à développer la pensée critique sur les rapports de genre en Occident au XIX^e siècle, les contributions de la philosophe Geneviève Fraisse, de l'historienne Christine Bard et de la sociologue Christine Delphy. Notons également, du côté des études anglophones, la récente apparition de *Féminisme et prostitution dans l'Angleterre du XIX^e siècle : la croisade de Joséphine Butler* (2013) par Frédéric Regard, ouvrage qui se démarque par sa forme de recueil des textes fondateurs de William Acton, William Greg et Joséphine Butler sur la prostitution féminine en Angleterre. L'apparition, en 2021, d'un ouvrage collectif *La place des femmes dans l'espace public. 1800-1939. Grande-Bretagne, Irlande, Empire*, auquel j'ai eu l'honneur de contribuer, se situe dans la suite logique de l'intérêt redécouvert depuis ces dernières années pour la condition féminine des siècles passés.

Notons également plusieurs thèses qui ont récemment eu pour l'objet la prostitution féminine, dans des domaines très variés, avec néanmoins le nombre toujours limité de travaux de recherche mêlant à la fois les études littéraires, le XIX^e siècle et l'approche comparatiste des auteurs étrangers. Si la prostitution fait souvent l'objet de thèses en sociologie, en droit et en histoire, les exemples en études littéraires du XIX^e siècle restent extrêmement rares³⁷. Parmi ceux-ci, la thèse de Marjorie Rousseau-Minier soutenue et publiée en 2018 chez Droz sous le titre de *Des filles sans joie: Le roman de la prostituée dans la seconde moitié du XIX^e siècle*, a attiré toute notre attention. Le choix du sujet et de l'époque, ainsi que son approche comparatiste visant à mettre en parallèle les prostituées dans *Nana* de Zola, dans *Crime et Châtiment* de Dostoïevski, ont nourri notre réflexion autour de la problématique qui est au cœur du présent

³⁷ Notons la toute récente parution de *Prostitution et Révolution: Les Femmes publiques dans la cité républicaine (1789-1804)* par Clyde Plumauzille, un ouvrage qui s'appuie sur sa thèse soutenue en 2013 à Paris 1.

travail de recherche. Pourtant, le corpus critique sur l'œuvre dostoïevskienne semble être réduit aux seuls ouvrages en français, ce qui risque de diminuer l'étendue et la richesse interprétatives des textes dostoïevskiens. Une thèse en études anglophones, *Charles Dickens, entre normes et déviance*, soutenue en 2006 par Nathalie Vanfasse et publiée en 2007 aux éditions de l'Université de Provence, évoque la problématique similaire de l'ambiguïté entre la fixité des stéréotypes et l'idée de la subversion telle qu'elle se présente à travers l'ensemble de l'œuvre dickensienne. Une autre thèse en trois volumes, de 1999, par Anne Ferron-Haghighat, *La Famille victorienne à travers les œuvres de Charles Dickens : entre la réalité et la fiction*, propose un point de vue global sur la domesticité et les femmes dans le monde de la famille victorienne. *La femme, la faute et l'écrivain. La mort féminine dans l'œuvre de Balzac*, par Véronique Bui, une thèse publiée en 2003 aux éditions honoré Champion, propose des pistes intéressantes d'analyse de l'œuvre balzacienne fondée sur la typologie féminine. De multiples ouvrages et chapitres d'ouvrages, articles, émissions radio et télé, autour de la sexualité, des rapports tarifés, enfin de la socio-économie du genre dans les trois sociétés du XIX^e siècle complètent notre réflexion autour de la subversion.

Nous nous sommes également appuyée sur des ouvrages de critique ayant pour objet d'étude la dimension genrée de l'œuvre des trois romanciers. Pour Dickens, les nombreux travaux de Michael Slater, la monographie devenue célèbre depuis sa parution en 1988 de Brenda Ayres, *Dissenting Women in Dickens' Novels*, ainsi que maints articles publiés dans les périodiques *Dickens Quarterly*, *ELH* et *Dickens Studies Annual*. Pour Dostoïevski, les études plus anciennes (Skaftymov, Merežkovskij, Nečæeva, Losskij, Bakhtine, Berdyaev, Catteau) réduisent la prostituée à son rôle secondaire, complémentaire au personnage masculin. Des travaux plus récents (Fokin, Kasatkina, Novikova) tentent de proposer un point de vue différent, défendant une autonomie intradiégétique plus importante de la prostituée dostoïevskienne, bien que leurs ouvrages adoptent souvent une perspective religieuse.

Nous avons également eu recours à des théories plus récentes qui nous permettent d'aborder la subversion dans les romans du corpus sous un angle jusque-là inexploré : l'hétérotopie, notion forgée par Michel Foucault, mais aussi l'éthique du *care* du littéraire, dont Carol Gilligan et Jane Tronto sont les pionnières, popularisé en France par Pascale Molinier, Sandra Laugier et Fabienne Brugère. Il s'agit d'une bibliographie non exhaustive des ouvrages qui ont contribué à enrichir notre réflexion sur les formes prostitutionnelles chez les trois romanciers. Le travail se décline en trois parties, en trois axes qui proposent un retour réflexif sur les œuvres étudiées, sur les paradoxes et les remises en cause qu'elles présentent en termes

de genre. Nous sommes entrée surtout dans la matérialité du texte, avec ses particularités stylistiques, ses parti-pris esthétiques et ses codes poétiques, afin de dégager une poétique de la subversion qui reliera ensemble les trois romanciers.

PREMIÈRE PARTIE

**LE SEXE, L'ARGENT, LE POUVOIR : VERS
UNE REMISE EN CAUSE DE L'ÉCONOMIE
DU GENRE**

Au XIX^e siècle, nombre de romanciers continuent de percevoir et de définir l'identité sexuée masculine dans une logique de pouvoir, de supériorité et de domination, et de l'inscrire dans ce que Annelise Maugue appelle une « démarche positive de compétition, de conquête et de maîtrise³⁸ ». La représentation des hommes sous le signe de la faiblesse semble donc problématique, car toujours subversive au sein des trois sociétés. Dans son *Introduction à Hommes et masculinités*, Alain Corbin rappelle que les injonctions à une forte connotation virile, guerrière, marquée par la vigueur et la fermeté, constituent « le rôle masculin³⁹ », ce dont témoigne le terme « masculinité », qui apparaît dans la neuvième édition du Bescherelle de 1861, sous la définition : « ce qui accompagne le penchant de l'homme à s'approprier tout ce qui annonce de la grandeur, de la force, de la supériorité⁴⁰ ». Au contraire, les femmes, perçues par le régime patriarcal comme des êtres faibles et inférieurs aux hommes de par leurs capacités physiques et intellectuelles, demeurent stigmatisées dans l'univers clos et bien étanche de la domesticité et de la maternité.

Le roman du XIX^e siècle reste fidèle, au premier abord, aux stéréotypes de genre qu'il reproduit avec exactitude et succès. Or, l'apparente insensibilité des romanciers aux bouleversements sociaux et moraux de l'époque révèle aussi, paradoxalement, une pensée « inquiète, réticente ou hostile⁴¹ » face à l'évolution inéluctable de la condition féminine et des rôles sexués. La remise en cause fondamentale des rapports sociaux de sexe exprime alors un fascinant mélange de curiosité littéraire pour la condition des femmes et de réticences fondamentales à toucher aux identités et rôles sexués définis. Ainsi, chez les trois romanciers, il est d'emblée surprenant de se retrouver face à des personnages masculins façonnés par un imaginaire de l'écart, de la déviation, de l'échec et de l'erreur. Face à des images pour le moins inhabituelles qui, au lieu de reconduire les stéréotypes sexués propres aux hommes, laissent entendre une crise multiple, d'abord celle de la paternité, des jeunes hommes, mais également celle des hommes puissants, qui introduisent dans le domaine affectif une forte dimension vénale, qui seule leur permet de mesurer la réalité. Comme un signe de subversion, les faiblesses masculines décrites sur les plans physique, psychologique et comportemental dessinent une impuissance secrète, difficilement avouable, de l'univers patriarcal désormais décliné en termes

³⁸ Annelise Maugue, « L'Ève nouvelle et le vieil Adam », *op. cit.*, p. 537.

³⁹ Alain Corbin, « Préface », dans *Hommes et masculinités de 1789 à nos jours*, dir. par Régis Revenin, Paris, Editions Autrement, 2007, p. 7.

⁴⁰ Alain Corbin, « Préface », *op. cit.*, p. 7.

⁴¹ Annelise Maugue, « L'Ève nouvelle et le vieil Adam », *op. cit.*, p. 528.

de corruption et de trouble profond, un univers qui mène les personnages dans une impasse socio-morale qui est aussi identitaire et existentielle, un univers qui pose enfin la question de savoir pourquoi vouloir imaginer et représenter ces « vieux Adam⁴² », d'après l'expression d'Annelise Maugue, qui véhiculent des idées contraires aux valeurs du monde masculin de l'époque, des Adam qui font montre tantôt d'une fragilité anormale, tantôt d'un pouvoir corrompu, tout en remettant fortement en cause le modèle masculin dominant et les stéréotypes sexués ?

Si l'histoire du patriarcat n'est pas possible sans les hommes, qui ont construit l'idéologie de la domination masculine, elle n'est pas non plus possible sans les femmes, sur lesquelles s'est toujours appuyé le sexe opposé pour construire sa norme différentielle. Une analyse couplée des mentalités masculine et féminine révèle, selon Alain Corbin, Georges Duby et Michelle Perrot, une dépendance mutuelle, une relation structurante pour les relations sociales, « surtout en tant que relations de pouvoir⁴³ ». Autrement dit, la transformation de l'un mène inévitablement au bouleversement de l'autre. Ainsi, l'affaiblissement du « culte du muscle⁴⁴ », selon l'expression d'Alain Corbin, au profit d'un avilissement masculin par le pouvoir du capital entraîne des bouleversements non moins radicaux du côté des personnages féminins dont les multiples formes de faiblesse, paradoxalement, se mettent à incarner une force, voire le début d'un pouvoir féminin dans l'espace public. Face à une virilité affaiblie, entamée et même écrasée par un pouvoir financier qui nourrit sa débauche, les prostituées jouent un rôle crucial, venant d'une part appuyer cette crise profonde du modèle masculin, historiquement incorporé à l'inconscient collectif, et s'appropriant d'autre part les avantages économiques de leur condition ambiguë. Émerge alors un début de pouvoir fondé sur l'utilisation de la sexualité, non plus comme « l'expression d'un instinct essentiel ou naturel (« le sexe »), mais comme une « technique de pouvoir »⁴⁵ qui, face aux abus et manquements des hommes, glisse vers une appropriation progressive des privilèges classés masculins tels que l'indépendance et la force économiques. Dans les romans du corpus, nous nous retrouvons face à une configuration similaire : la désillusion romanesque transforme les stéréotypes masculins en contre-exemples, tandis que les femmes se font subversivement un chemin vers une autonomie économique.

⁴² Annelise Maugue, « L'Ève nouvelle et le vieil Adam », *op. cit.*, p. 527.

⁴³ Judith Surkis, « Introduction. Histoire des hommes et des masculinités : passé et avenir », dans *Hommes et masculinités de 1789 à nos jours*, dir. par Régis Revenin, Paris, Editions Autrement, 2007, p. 14.

⁴⁴ Alain Corbin, « Préface », *op. cit.*, p. 9.

⁴⁵ Judith Surkis, « Introduction. Histoire des hommes et des masculinités : passé et avenir », *op. cit.*, p. 15.

Rechercher, à travers les œuvres du corpus, le visage corrompu d'un patriarcat défaillant vise ainsi à démontrer le rôle déterminant du régime patriarcal dans la prolifération de la prostitution féminine, à établir un lien direct et profondément intime entre le phénomène de la prostitution féminine et le régime patriarcal, à voir enfin la double face à la fois négative et positive de la prostitution, capable de remettre en cause, dans son exercice même, la domination masculine. La subversion passe par les faiblesses masculines, détournées et maîtrisées par les femmes : en rendant leur corps accessible aux hommes, les prostituées rendent la fortune plus accessible. Entre la corruption des personnages masculins et la solitude du « je » féminin, se joue une lutte, parfois violente et sans compromis, pour l'existence. Dès lors, on peut se demander si le déclin structurel du régime patriarcal, omniprésent dans les œuvres du corpus, ne serait pas le révélateur d'une crise des identités sexuées qui va jusqu'à la remise en cause des rôles et devoirs qui leur incombent. Il en va de la légitimité tant de la subordination des femmes que de la domination des hommes, basée sur l'idée que le féminin n'est rien sans le masculin. Or, qu'advient-il de cette idée quand l'homme s'avère corrompu ?

Bien sûr, les trois romanciers ne mettent pas en évidence le parallèle entre une prolifération du commerce du sexe et la crise de la masculinité, à laquelle ils ne croient pas ou qu'ils taisent par complicité. Cependant, il nous semble capital de consacrer cette première partie aux nombreuses images fictionnelles de l'affaiblissement du pouvoir de l'homme au cours du XIX^e siècle. Qu'il s'agisse de jeunes hommes méritants, de pères de famille, mais aussi de clients, de profiteurs ou de débauchés, les personnages masculins sont incapables de prendre en charge les acteurs passifs de la société, dont les femmes et les jeunes filles font partie, sont trop impuissants pour respecter les lois qu'ils instaurent et transgressent. Acheter le corps d'une femme sans toucher aux fondements de l'institution familiale, financer la prostitution et prétendre la vaincre, construire son identité virile sur l'hypocrisie de la force – tous ces paradoxes finissent par déconstruire les rapports de domination établis dont le corollaire est la construction de l'identité potentiellement nouvelle d'une femme subalterne et marginale, qui, malgré les stigmates moraux de son temps, se bat aussi pour le droit d'exister. Une profondeur spirituelle, un sens étonnant des affaires, ainsi qu'une bonté innée font de la plupart des prostituées littéraires des personnes de qualité, auxquelles les trois romanciers vouent une pitié admirative. En ajoutant une dimension sacrificielle à leur itinéraire de vie, ils rendent justice à cette figure de marginale. Dès lors, si la prostituée, n'est pas meilleure que l'homme, est-elle pire que lui ? Dépendant des mécanismes complexes du système patriarcal corrompu, pourrait-elle devenir son égale dans une société, où tout s'achète et se vend ? Et si le sexe fort ne l'était plus ?

1. Le patriarcat, un pouvoir en crise

En conformité avec les stéréotypes sexués, plusieurs personnages masculins des romans étudiés confirment qu'au sein de la société patriarcale, les hommes n'ont pas besoin d'une reconnaissance autre que celle qui leur vient historiquement de la masculinité. Daniel d'Arthez ou David Séchard, tout comme M. Brownlow ou Harry Maylie, Aliocha Karamazov ou le jeune Razoumikhine, possèdent une vertu apostolique et un sens de l'honneur inné qui construisent moralement leur exemplarité comportementale, tout en façonnant leurs relations justes et franches avec l'argent, leur pouvoir d'argumentation et la droiture de leurs actions. Cependant, en parallèle, nous retrouvons des personnages masculins aux valeurs inversées, dont la relation à l'argent est fragilisée par une gestion maladroite, malsaine ou inefficace, du capital. Etant les représentants du pouvoir économique, ils y insinuent un rapport malhonnête, basé tantôt sur la perte et le gaspillage, tantôt sur la possession et la démesure.

Face au paradigme patriarcal, où la possession - synonyme de force, courage et virilité - se décline historiquement au masculin, ces personnages cumulent des échecs et des anomalies comportementales. Figures de l'impuissance, ils acceptent leur destin au lieu de lui résister et se soumettent au lieu d'agir. Figures de l'excès, ils étendent leur pouvoir financier en démultipliant la débauche et leur amour propre. Affaiblis par leurs vices, ils n'arrivent plus à garder la possession de l'argent. Défigurés par le pouvoir corrosif de leur fortune, ils sont possédés par une dépendance au pouvoir qui va au-delà des normes et conventions de leur temps.

1.1 L'impuissance dans la construction de l'identité masculine chez Dostoïevski : les intertextes balzaciens et dickensiens de la virilité en crise

Privilégiant des scénarios pessimistes et un langage défaitiste dans la construction des personnages masculins, Dostoïevski se démarque nettement de Dickens et de Balzac par une surabondance de portraits sombres d'hommes ruinés, malhonnêtes, affaiblis par les échecs et qui renoncent à la lutte, tout en représentant collectivement le déclin de l'identité masculine traditionnelle. L'homme dostoïevskien est à la fois faible, impuissant et, face aux problèmes financiers, abandonnant les responsabilités qui incombent à son statut de mâle, il est prêt à

commettre un crime. Il tisse un lien discret mais insistant avec l'univers romanesque de Balzac et de Dickens, où l'impuissance masculine se lit au moral comme au physique, et se décline sous l'angle social, économique et sexuel. Cette impuissance va parfois jusqu'à la caricature, elle fait de l'homme un être diminué, passif, assisté dans son quotidien médiocre par une ou plusieurs figures féminines, parmi lesquelles les prostituées occupent une place à part. En voie d'accéder à une autonomie économique, celles-ci sortent des limites assignées à leur sexe pour protéger, secourir voire entretenir ceux qui sont censés les protéger, tout en accentuant de manière transgressive l'impuissance masculine et les failles du régime patriarcal. À ce titre, le père Marméladov, le plus emblématique des pères déçus, et sa fille Sonia, devenue prostituée pour sauver sa famille de la misère, deviennent des incarnations particulièrement paradoxales de l'écroulement du système patriarcal, où les traditionnels rôles de genre s'inversent, faisant ainsi tomber les stéréotypes et ouvrant les personnages féminins à de nouvelles dynamiques émancipatrices.

A) Vers une disparition de la figure paternelle : les inspirations dickensiennes du père Marméladov

Venant du latin « pater » qui, à son tour, provient de l'indo-européen commun *phatér*, signifiant « fondateur, celui qui engendre », le père est une figure centrale du patriarcat, celle qui incarne historiquement les valeurs essentielles de la masculinité telles que le pouvoir, l'autorité et la protection. Dans les œuvres du corpus, le stéréotype d'un père idéal se voit pourtant saboté par une image dysfonctionnelle du principe paternel. Tandis que Wickfield, Marméladov et Nucingen deviennent l'incarnation paradoxale d'un père de famille ridicule aux yeux des autres et de ses enfants, les pères Séchard, Paul Dombey et Fiodor Karamazov corrompent et pervertissent leurs liens avec leur progéniture, rendant la relation transgénérationnelle problématique, d'autant que les quelques images de pères exemplaires font résonner, par un jeu de contrastes, le sens à la fois comique et tragique de la perfection paternelle perdue ou mutilée.

Si, dans *Crime et Châtiment*, Dostoïevski s'attaque d'une façon violente à la figure la plus emblématique du patriarcat, le père, c'est avant tout pour attirer l'attention de son lecteur sur la relation entre les pères et les fils qui, selon lui, évolue vers les fausses valeurs de l'indépendance filiale et de l'effacement paternel. Pour Fiodor Dostoïevski, la paternité exprime le principe fondateur de la société qui répond à trois critères constitutifs de la figure paternelle. En tant que

parent qui donne la vie, le père est d'abord un géniteur qui possède le caractère archétypal de l'attachement filial et de la référence identitaire. Garant des normes et des traditions, il demeure le modèle à suivre pour ses enfants, notamment ses fils, maintenu au sommet de la pyramide générationnel. Protecteur de sa famille, il est également sa principale source de subsistance économique. Tenu par un devoir d'exemplarité et d'un droit supérieur reconnu aux niveaux juridique, social et familial, le patriarche devient enfin, d'un point de vue de la dogmatique chrétienne, l'incarnation terrestre de Dieu : son autorité provient donc aussi d'un droit divin.

Dans sa monographie, *Dostoïevski : relecture*, Mihail Fokin souligne l'importance, pour le romancier russe, de l'idée de la supériorité du père face aux membres de sa famille, qui lui appartiennent personnellement et juridiquement. Pour Dostoïevski, le père devient le principal mécanisme performant de l'évolution des sociétés, et s'inscrit, selon Fokin, dans :

...un complexe de relations socioculturelles fondé sur le droit de supériorité naturelle et sur la force, et comprenant toutes les sphères de l'activité sociale. La paternité est le bâti qui soude l'unité de la famille et de la société, de la nation et de l'humanité, et – dans ses limites – de la Terre et des Cieux. [...]

Dostoïevski observait attentivement le problème de la paternité car il y voyait l'un des éléments clés de la métaphysique sociale.⁴⁶

Une paternité parfaite, fondée sur les principes de transmission, de maintien et de préservation, joue un grand rôle au sein de l'histoire nationale. Bien que dotée de grandes responsabilités intimes et interpersonnelles⁴⁷, elle se heurte, malgré tout, chez Dostoïevski, à l'image régressive du père déchu qui, au lieu de confirmer cette image stéréotypée du patriarche omnipotent, la compromet et la rend presque impossible, inaccessible. Défiguré par ce que Fokin appelle « l'anachronisme comportemental⁴⁸ », mais aussi par le cynisme sauvage, les addictions et une bouffonnerie théâtrale, le père dostoïevskien — faible, grotesque, monstrueux — incarne en réalité une filiation paternelle douloureuse, un lien biologique qui provoque la honte de soi et qui nuit plus qu'il ne protège ou ne préserve. Pour Dostoïevski, le père devient le premier responsable d'une rupture intergénérationnelle ; il est celui qui pousse les enfants, d'après Fokin, à « renier les antécédents familiaux, à récuser les ressemblances parentales⁴⁹ »,

⁴⁶ Pavel Fokin, *Dostoevskij. Perepročtenie*, Sankt-Peterburg, Pal'mira, 2020, s.109 : «Это-комплекс социокультурных отношений, основанный на праве естественного старшинства и силы и включающий в себя все стороны социальной деятельности. Отцовство – каркас, скрепляющий единство семьи и общества, нации и человечества, и – в пределе своём – Земли и Неба».

⁴⁷ Le père incarne ainsi, chez Dostoïevski, ce que Pavel Fokin appelle « la dynamique sociale qui met en route la roue de l'histoire nationale » (*Ibid.*, p. 110).

⁴⁸ *Ibid.*, p. 112.

⁴⁹ Nicole Spodek-Interlegator, *Le Tragique et ses paradoxes dans la pensées de Dostoïevski, op. cit.*, p. 67.

à détrôner enfin le patriarche faible et dépassé par le rite d'un parricide physique ou symbolique. Dans *Crime et Châtiment*, Dostoïevski fait du père Marméladov une véritable figure de l'impuissance, un homme sans pouvoir dont l'existence compromet les notions de virilité, d'autorité et de gestion économique. S'il n'est pas le seul père dostoïevskien à illustrer le gouffre de la déchéance paternelle (souvenons-nous de Fiodor Karamazov, que Nicole Spodek qualifie, dans *Le tragique et ses paradoxes chez Dostoïevski*, de « vieillard libidineux⁵⁰ »), il incarne de la façon la plus étonnante les terribles conséquences de ses vices et ses failles sur la vie de sa famille. Grotesque dans son malheur, Marméladov entretient une proximité intertextuelle étonnante, et jusqu'à présent très peu étudiée par la critique littéraire, avec les deux pères de *David Copperfield*. « Bouffi par une ivrognerie constante⁵¹ », écrit Dostoïevski, Marméladov sombre, comme M. Wickfield, dans son addiction pour l'alcool qui se répercute sur ses relations avec sa fille. Inutilement grandiloquent et excessivement pathétique, il rappelle également Wilkins Micawber, ce débrouillard irresponsable, le personnage dostoïevskien hypertrophiant les défauts d'une façon à la fois tragique et réaliste.

De l'optimisme dickensien au pessimisme dostoïevskien : Marméladov, un Micawber revisité

Wilkins Micawber, qui définit, selon Pierre Leyris « le complexe irresponsabilité-éloquence⁵² », annonce plusieurs traits de caractère du père dostoïevskien, qui naîtra sous la plume du romancier russe quinze ans après la sortie de *David Copperfield*. S'il exprime, de façon hyperbolique, les multiples défauts que Dickens voyait dans son propre père, il esquisse, bien que de façon sommaire, les contours de la célèbre figure paternelle que nous retrouverons dans *Crime et Châtiment*. Comme Micawber, Marméladov est éloquent dans son malheur incessant, dont il est pourtant la principale cause. « Beaucoup plus faible des jambes que des paroles⁵³ », selon Dostoïevski, Marméladov est à la fois un acteur et un orateur accompli qui oriente méthodiquement son monologue de façon à se déculpabiliser. Son but serait, pour reprendre le langage psychanalytique, de se « dédouaner [...] de ses propres intentions⁵⁴ ». En

⁵⁰ *Ibid.*, p. 3.

⁵¹ Fiodor Dostoïevski, *Crime et Châtiment* [1866], tome I, traduit du russe par André Markowicz, Paris, Actes sud, 1996, p. 25.

⁵² Pierre Leyris, « Introduction », dans Charles Dickens, *David Copperfield* [1849], trad. de Madeleine Rossel, André Parreaux, Lucien Guitard, Paris, Gallimard, 1954, coll. La Pléiade, p. 18.

⁵³ Fiodor Dostoïevski, *Crime et Châtiment*, *op. cit.*, p. 49.

⁵⁴ Lionel Naccache, *Le Nouvel Inconscient : Freud, le Christophe Colomb des neurosciences*, Paris, Odile Jacob, 2006, p. 426.

ce sens, il rappelle Diard, des *Marana*, un père qui métaphorise « la honte de ses enfants⁵⁵ » et « un parricide moral⁵⁶ ».

« L'irresponsabilité invétérée de ce gigantesque bavard⁵⁷ », entraîne selon Pierre Leyris, la surabondance d'une parole inutile, vidée de son essence. À la pression sociale qui exige la recherche d'un état et d'un emploi stable, s'opposent la satisfaction des addictions, le défaitisme et le proxénétisme filial. D'une irresponsabilité stupéfiante, Micawber et Marméladov enchaînent divers postes, qu'ils perdent aussitôt, finissant tantôt dans une prison pour dettes, tantôt dans une barge de foin. Outre l'incapacité des deux pères de familles à trouver une place dans la société, Micawber et Marméladov appartiennent à une catégorie de gens que Pierre Leyris appelle, à propos du personnage dickensien, des « cas désespérés⁵⁸ », qui n'ont plus aucune place dans la Russie ou l'Angleterre de ce temps-là et que les auteurs vont tuer, narrativement parlant. Le père dostoïevskien meurt sous les coups de pieds d'un cheval, Micowber s'exile, comme ce fut également la coutume pour les criminels et les filles de joie, dans les terres vierges de l'Australie, où il refait sa vie en devenant magistrat.

Radical dans sa façon de mettre fin une paternité dont personne ne veut plus, Dostoïevski l'est aussi lorsqu'il hypertrophie l'impuissance, la passivité et la résignation de ce personnage qui devient à la fois comiquement et tragiquement grotesque. Moqué au quotidien par les habitués de la taverne, Marméladov est un bouffon enlaidi par son addiction destructrice, qui dévalue complètement cette respectabilité masculine, qui en revanche, dans l'univers dickensien conventionnel et subtilement subversif demeure malgré tout une valeur constante. Chez Dickens, Wilkins Micawber n'est pas seulement l'homme des défauts, mais aussi des qualités : il suscite de la sympathie chez le lecteur. L'optimisme et l'énergie débordantes qu'il dégage, son amour sincère pour sa famille, son honnêteté qui le pousse à dénoncer la vilainie d'Uria Heep, montrent qu'il est capable de bonnes actions. Micawber fait ainsi preuve d'une utilité publique morale qui contrebalance son inutilité sociale devenue chronique. Comme David, Micawber se déplace beaucoup dans l'espace narratif du roman, prouvant, par ses multiples trajectoires, qu'il n'a pas peur de l'action ni du changement. En revanche, Marméladov reste une figure passive, entièrement définie par la stagnation, dans le cadre d'une sclérose sociale. De père-fantôme, il devient le décor, la routine et l'ennui de la taverne qu'il

⁵⁵ Honoré de Balzac, *Les Marana* [1832], dans Honoré de Balzac, *La Comédie humaine. Tome X. Etudes philosophiques*, Paris, Gallimard, 1979, coll. La Pléiade, p. 1083.

⁵⁶ *Ibid.*, p. 1083.

⁵⁷ Pierre Leyris, « Introduction », *op. cit.*, p. 18.

⁵⁸ *Ibid.*, p. 19.

fréquente, un espace-temps fantomatique qui lui fait perdre son aspect humain et son humanité même. En le faisant descendre quotidiennement au sous-sol sale et grasseyé de cet endroit obscur, Dostoïevski fait résonner d'une façon tragique la chute physique et la mort métaphysique d'un homme en proie à ses démons. Si Micawber dénonce un crime, Marméladov en commet un, le plus grave qui soit envers sa fille, en l'entraînant dans le même enfer de la déchéance humaine, dont la variante genrée est celle de la prostitution. Sa mort soudaine signale la mort symbolique d'une paternité chrétiennement et humainement irresponsable, diluée dans l'alcool et vivant du proxénétisme passif envers sa fille.

Dans l'univers romanesque de Dickens, propice aux coups de chance et de hasard, Micawber fait partie de ces gaillards enthousiastes qui suscitent de la sympathie par leur légèreté d'esprit et qui méritent de sortir indemnes des situations tracassantes. Micawber reste un personnage activement soutenu par sa femme, qui ne cesse de répéter « Je n'abandonnerai jamais Monsieur Micawber ! ». Sa légèreté contraste avec la lourde peine qui tombe sur Marméladov, moqué puis maudit sur son lit de mort par sa femme, pour avoir détruit sa vie et celle de Sonia. Micawber fait partie de ces personnages dickensiens qui « rachètent [leur] lourdeur terrestre par son humour⁵⁹ ».

Marméladov, un deuxième Wickfield ?

L'avocat Wickfield, autre figure paternelle dans *David Copperfield* dont se serait inspiré Dostoïevski pour construire son personnage, est, comme le sera Marméladov, usé par son addiction destructrice à l'alcool qui manque de détruire la vie de sa fille Agnès, à laquelle il est fanatiquement attaché. La mollesse de caractère, le défaitisme et la lâcheté personnelle de ce père socialement et moralement diminué incitent à des questionnements sur le profond dysfonctionnement patriarcal des familles, sur l'incapacité des pères à assumer leurs responsabilités et, de façon générale, sur le bien-fondé de la domination masculine.

De même que Wickfield est pénétré par les remords comme son corps est imbibé par l'alcool, Vladimir Marinov, relie métaphoriquement l'addiction de Marméladov à la soif « de pitié, de pardon, de deuil, de châtement⁶⁰ ». Dans un verre toujours rempli, le père dickensien

⁵⁹ Stefan Zweig, *Trois maîtres*, op. cit., p. 86.

Dans *Trois maîtres*, Zweig donne une définition poétique de l'humour dickensien, affirmant que « l'humour est dans ses livres comme un regard ensoleillé ; il donne tout à coup à leur modeste paysage un aspect serein et infiniment agréable, plein de mille charmantes merveilles. » (*Ibid.*)

⁶⁰ Vladimir Marinov, *Figures du crime chez Dostoïevski*, Paris, PUF, 1990, coll. Voix nouvelles en psychanalyse, p. 151.

cherche l'oubli de sa faillite professionnelle et de son emprisonnement par son associé, mais aussi le pardon de sa fille, étouffée par son amour envahissant, tout comme le père dostoïevskien y cherche la cause de ses échecs personnels. Si, dans *Crime et Châtiment*, l'alcool devient le seul ennemi symbolique de Marméladov, l'ennemi se dédouble chez Dickens, en la personne du « démon à l'œuvre⁶¹ » Uriah Heep, qui servira à Dostoïevski de prototype pour le fils Smerdyakov des *Frères Karamazov*. La perfidie du jeune associé de Wickfield déjoue malicieusement les tentatives toujours stériles du père pour empêcher son rapprochement avec sa fille. Si bien que Wickfield baisse les bras et regarde son associé avec « un regard d'impuissance désespérée⁶² », tandis que son amour paternel pour Agnès devient une véritable maladie qu'il tente de guérir par l'alcool :

Mon chagrin naturel à la mort de la mère de mon enfant est devenu morbide, mon amour naturel pour mon enfant est devenu morbide. [...] J'ai voulu me nourrir de la souffrance lâche et morbide de mon cœur, et ce cœur s'est nourri de moi. Ignoble dans ma douleur, ignoble dans mon amour, ignoble dans ma misérable fuite pour échapper à leurs ténèbres, voyez quelle ruine je suis devenu, haïssez-moi, fuyez-moi !⁶³

Paradoxal, l'amour de Wickfield se définit par un souci de surprotection et l'incapacité de protéger. L'adjectif « morbide » traduit à juste titre *disease* dans l'original ; le terme anglais laisserait penser à l'expression communément admise « *a diseased love*⁶⁴ », terme péjorativement assimilé à l'économie de l'amour. L'amour toxique et destructeur du père oblige sa fille à accepter le chantage de Heep, face auquel le père se montre impuissant. Son discours pathétique, semblable à ce que sera la confession de Marméladov, est hanté par la peur de perdre sa fille, qu'il idolâtre à un degré maladif. L'envie et le besoin de préserver la perfection de son ange de la maison s'effondrent, un échec que Marméladov aura pleinement vécu et accepté.

Si les deux pères sont des spectateurs incapables d'agir, ni même de réagir face à la fatalité des événements de leur vie, il existe, chez Marméladov, un cynisme tout particulier envers sa fille. Tandis que Wickfield cherche à préserver la dignité d'Agnès, Marméladov cherche à préserver sa fille en l'entraînant dans son déshonneur. Tandis que l'impuissance de l'un le rend

⁶¹ Ainsi s'intitule le chapitre XLII du roman, où il est question de la prise de pouvoir d'Uriah Heep dans la maison des Wickfield.

⁶² Charles Dickens, *David Copperfield* [1849], trad. de Madeleine Rossel, André Parreaux, Lucien Guitard, Paris, Gallimard, 1954, coll. La Pléiade, p. 684.

⁶³ Charles Dickens, *David Copperfield*, *op. cit.*, p. 642.

⁶⁴ Virginia Carmichale, « In Search of Beein': Nominon du Pere in David Copperfield », dans *ELH*, vol. 54, n°3, Baltimore, The Johns Hopkins University Press, 1987, p. 661.

fou de malheur, l'échec de l'autre le pousse à profiter d'une façon éhontée de l'argent que sa fille gagne en vendant son corps.

Le père, vendeur de sa fille

Sonia, que nous n'avons pas connue avant la prostitution, devait être autrefois semblable à Agnès. La prostituée dostoïevskienne se distingue par un amour et une loyauté filiale égale à celle d'Agnès, dès lors que toutes deux soutiennent leur père et lui pardonne, dans la meilleure tradition de la morale chrétienne.

En intégrant la maison close, Sonia dénonce, avec l'évidence des faits, le déclin violent de la paternité, incapable d'assurer sa propre survie. Marméladov entame un discours de l'échec qui abonde en contradictions manifestes et en fantasmes inaccomplis, comme par exemple, secourir sa fille, un projet irréalisable de son propre aveu : « [...] ma fille unique, que j'allais sortir du déshonneur pour la réintégrer dans le sein de la famille...⁶⁵ » [...] « Et aujourd'hui, je suis allé chez Sonia, je suis allé, lui demander de quoi boire !⁶⁶ ». Marméladov accepte le sacrifice de Sonia, profite du déshonneur de sa fille, se préoccupe de l'attractivité de son corps pour ses clients, car il y voit la principale source de revenus :

Elle a besoin de veiller sur sa *pureté*. [...] Cette *pureté*, ça coûte de l'*argent*, elle est *spéciale*, non, vous comprenez ? [...] des pommades, aussi, à acheter, [...], des jupes amidonnées, des petites bottines, comme ça, un peu friponnées, pour mieux montrer sa jambe [...]⁶⁷

L'emploi du terme de la « pureté » par Marméladov va ici à rebours de son sens religieux impliquant la chasteté, la pureté et la virginité physiques. L'histoire des notions de pur et d'impur dans la religion chrétienne invite, au contraire, à considérer Sonia plutôt comme un être « impur », interdit, rendu tabou par un métier qui souille son corps en l'empêchant d'approcher Dieu⁶⁸. Le mot « pureté » est ainsi utilisé, par Marméladov, hors contexte et d'une façon extrêmement maladroite. Altéré par le quiproquo érotique de son discours, la - en réalité,

⁶⁵ Fiodor Dostoïevski, *Crime et Châtiment*, *op.cit.*, p. 43.

⁶⁶ *Ibid.*, p. 44.

⁶⁷ *Ibid.*, p. 45.

⁶⁸ Voir l'article de Pierluigi Lanfranchi, « La religion qui souille : les catégories du pur et de l'impur dans la polémique religieuse pendant l'Antiquité tardive », dans *Revue de l'histoire des religions*, 2017, n° 4, Paris, Armand Colin, p. 717-736. Dans cet article, l'auteur s'intéresse à la dichotomie de pur/impur qui, selon lui, a toujours fait partie de la logique intrinsèque de toutes les religions anciennes, y compris du christianisme, et a fini par intégrer, d'une façon efficace et harmonieuse, notre vocabulaire quotidien.

inexistante - pureté physique de Sonia devient révélatrice du cynisme de la stratégie marchande du père. Effacé de la vie sociale, Marméladov profite des gains de sa fille pour s'acheter une bouteille de plus. Il est le représentant terrifiant d'une exploitation du proxénétisme familiale qui s'opère dans le silence, avec la complicité tacite du chef de famille. Cette logique de consommation intrafamiliale sera soulignée par Raskolnikov, qui compare Sonia à un puits, l'un des traditionnels symboles du vagin, dans lequel les clients puisent leur satisfaction sexuelle, tandis que les membres de la famille en soutirent de l'argent :

Ah, cette Sonia ! Ce puits, n'empêche, qu'ils auront su trouver ! et ils s'en servent ! Ils se sont habitués. On pleure un peu, et puis on s'habitue. Cette ordure, l'homme, il s'habitue à tout !⁶⁹

Un autre exemple de proxénétisme détourné apparaît dans *Olivier Twist*. Fagin, père d'adoption pour sa bande, cache, derrière une convivialité et une parfaite gestion de son foyer, l'horreur de la tyrannie marchande. Il exploite, pour de l'argent, les membres de sa maison, dont Nancy et Betsy, qu'il prostitue. S'opposant à Marméladov par son grand pouvoir de contrôle, d'intimidation et de spéculation, Fagin fait, comme le père dostoïevskien, de son foyer un lieu anti-idyllique aux valeurs morales inversées : pour les deux personnages, la vente quotidienne de Nancy et de Sonia devient ainsi un moyen malhonnête de survivre, voire de s'enrichir, économiquement. Pourtant, Marméladov ne fait pas du proxénétisme son métier. Contrairement à Fagin, il n'est pas redouté mais moqué. Il est un père clownesque, dont le discours est marqué par des excès d'émotion, des mensonges éloquents et des confessions intimes. Si Fagin profite cyniquement des mécanismes corrompus du patriarcat, Marméladov s'y perd :

Je sais aussi qu'ivrognerie n'est pas vertu [...] mais la misère – ça, c'est un vice. Dans la pauvreté, vous conservez encore la noblesse de vos sentiments innés, mais, dans la misère, jamais, personne. [...] Quand m. Lébézyatnikov, il y a un mois, a battu ma propre femme, de ses propres mains, et que moi, j'étais couché, pompette, est-ce-que je ne souffrais pas ?⁷⁰ [...] « Que je sois à ramper parmi les bêtes viles !⁷¹ »

[...]

Oserez-vous [...] dire positivement que je ne suis pas un porc ?⁷²

[...]

⁶⁹ Fiodor Dostoïevski, *Crime et Châtiment*, *op.cit.*, p. 53.

⁷⁰ *Ibid.*, p. 27.

⁷¹ *Ibid.*, p. 29.

⁷² *Ibid.*, p. 30.

Vous me plaignez, maintenant, monsieur, ou vous ne me plaignez pas ? Parlez, monsieur, vous me plaignez, oui ou non ?⁷³ Me plaindre ! Pourquoi il faudrait me plaindre ! s'exclama soudain Marméladov, se dressant et tendant les bras en avant, avec une réelle inspiration [...] ⁷⁴ [...]

C'est me crucifier qu'il faut, me crucifier sur la croix, et pas me plaindre ! Tiens, juge, crucifie, et, une fois que tu m'auras crucifié, là, plains-moi !⁷⁵

Les échos des traditions à la fois cervantesque et dickensienne se déforment, chez Marméladov, dans une esthétique de l'horrible, qui fait de la paternité un vestige qui s'attend à disparaître. Tandis que les pères dickensiens, tragiques mais sympathiques, reflètent la peur générale des Anglais d'être ridicules et inconvenants⁷⁶, Marméladov mine, plus que tous les autres personnages masculins, le principe paternel ancestral fondé sur les notions de pouvoir, d'autorité et de justice. Avec autant d'audace que d'acharnement, Dostoïevski dessine, dans *Crime et Châtiment*, une figure paternelle qui se trompe, se retrouve dans l'erreur, se perd dans l'illusion de son autorité, nous pousse à nous interroger sur notre capacité à pouvoir – et devoir - toujours croire à une paternité en voie d'autodestruction.

Il représente ainsi le père rabaissé, le père possédé, mis en position passive, féminine, (châtré) dans la scène originare. Il représente encore un père dérisoire, de « marmelade », de « merde », devenu « mou », un père qui sera éliminé de la lutte pour la subsistance, comme la vieille jument et la vieille usurière. Bref l'image d'un père déchu.⁷⁷

Marméladov avoue à plusieurs reprises la supériorité de sa femme, à laquelle il trouve plusieurs qualités, dont le cœur noble et l'esprit cultivé, et celle de sa fille Sonia, dont il admire humblement le sacrifice⁷⁸. Sa posture nettement inférieure à celle des femmes de sa famille souligne une fois encore la perte de la dimension référentielle nécessaire au positionnement

⁷³ *Ibid.*, p. 45.

⁷⁴ *Ibid.*

⁷⁵ *Ibid.*, p. 46.

⁷⁶ C'est ce que remarquera, en parlant de *Rome, Naples et Florence* de Stendhal, Francesco Spandri à propos de l'anglophobie stendhalienne: « Être improprie, être vulgaire, c'est le cauchemar, la bête noire de l'Anglais. [...] Les Anglais, tout au contraire, respectent toujours les règles mondaines parce qu'ils n'oublient jamais la prudence. Ils se sentent tous, depuis le lord de la Chambre haute jusqu'au « commis marchand qui gagne 200 guinées en travaillant de sept heures du matin à neuf heures du soir », poursuivis par la peur d'être inconvenants. » Francesco Spandri, « Du malaise existentiel à la panacée économique : Stendhal, Balzac, l'improprie, l'argent », dans *Romantisme*, 2013/2 n° 160, Paris, Armand Colin, p. 104.

⁷⁷ Vladimir Marinov, *Figures du crime chez Dostoïevski*, *op. cit.*, p. 150.

⁷⁸ Il reconnaît d'ailleurs toute la bassesse de sa déchéance, notamment lorsqu'il vend la médaille d'or de son épouse et boit « ses bas », face au sacrifice de sa fille, qui devient *de facto* l'unique nourrice et protectrice de la famille : « Parce que, si Sonia ne les a pas fait manger, alors... alors, je ne sais plus ! » (Fiodor Dostoïevski, *Crime et Châtiment*, tome I, *op. cit.*, p 48).

hiérarchique de la famille. Par son positionnement sensiblement inférieur, anti-exemplaire, au sein de sa famille, Marméladov viole l'image archétypale du père, tout en détruisant le rêve d'un père idéal, recherché par le romancier. La philosophie de l'existence dostoïevskienne demande un châtement pour un crime : aussi, n'est-il pas étonnant que Marméladov meurt dans la rue écrasé contre le trottoir, car c'est précisément l'endroit où il abandonne métaphoriquement sa fille.

Parmi les personnages dostoïevskiens de l'impuissance masculine, rattrapés par leurs vices et leurs failles, Marméladov se retrouve dans une situation d'insolvabilité économique et morale particulièrement tragique. En tant qu'homme sans stature humaine complète, il succombe aux épreuves du quotidien et laisse aux femmes la gestion des tâches et de sa vie. Avec Marméladov,

...nous sommes en présence d'une confrontation entre des vices masculins et des justices féminines. [...] Dans les deux cas, l'homme se trouve devant sa femme dans une position de dette à la fois financière et morale impayable. Dette qui ressemble beaucoup à la situation dans laquelle Raskolnikov se trouve par rapport à sa mère et sa sœur d'un côté et à sa logeuse et à l'usurière de l'autre.⁷⁹

La ressemblance entre Marméladov et Raskolnikov, que souligne à juste titre Marinov, n'est pas anodine. Raskolnikov est tout aussi marqué par l'impuissance économique et sociale. Il nous rappelle l'un des personnages les plus connus de la *Comédie humaine*, celui qui, tout comme Rodion, sera prêt à tout perdre pour atteindre la reconnaissance sociale rêvée, mais totalement illusoire.

B) La puissance stérile des jeunes criminels : de Lucien de Rubempré à Rodion Raskolnikov

Entre Lucien Chardon, dans les *Illusions perdues*, que l'on retrouve plus tard dans *Splendeurs et misères des courtisanes*, et Rodion Raskolnikov, dans *Crime et Châtiment*, se sont écoulés trente ans, et rien ne semble, au premier abord, les rapprocher. Lucien, jeune poète ambitieux et avide de gloire, quitte la province pour poursuivre son rêve de conquérir la capitale. Raskolnikov, jeune étudiant rongé par la misère, commet un meurtre qui lui permettrait de

⁷⁹ Vladimir Marinov, *Figures du crime chez Dostoïevski, op. cit.*, p. 38.

rétablir sa situation financière. Deux contextes narratifs, motivés par des idées et objectifs différents, laissent pourtant apparaître en filigrane de forts échos intertextuels.

L'histoire familiale de l'éternel endetté qu'est Rodion Raskolnikov doit en réalité beaucoup au personnage balzacien. Créé, comme Lucien, sur le principe oxymorique de l'hybris, que Bakhtine, en parlant de Raskolnikov, appellera l' « idée idéologique du crime et de l'exploit⁸⁰ », il est une figure masculine de la transgression. Les deux désirent la gloire, sinon la reconnaissance sociale, ce qui les amène à transgresser la morale et les lois humaines. Esclaves de leur ambition, les deux accumulent les dettes, et extorquent de l'argent à leurs familles respectives, composées uniquement de femmes. Ces dernières, alors que leur admiration du seul homme de la famille est incommensurable, lui envoient de l'argent, l'aident à maintenir l'illusion de sa future gloire et de son exceptionnel destin. Faite de mensonges et de faux espoirs, cette relation douloureuse avec les femmes les plus proches sous-tend la relation à l'argent et à la morale, pour dévoiler l'incapacité chronique des hommes à épargner, ainsi que leur survie grâce à l'argent de celles qu'ils sont censés protéger. Si le parcours narratif des deux hommes diffère considérablement sur la forme, ils incarnent l'idée d'une dépendance économique et les moyens corrompus – sinon criminels - de s'en rendre les maîtres.

Cumulant souvent son rôle de fils et de frère, l'aîné de la famille est historiquement voué à devenir ce qui s'appelle un « héritier mâle », celui qui reprend les droits et les devoirs du père lorsque celui-ci disparaît, assurant la charge économique et décisionnelle du foyer et la transmission du nom et de la lignée. Or, construits sur la faiblesse morale, les deux personnages subvertissent leurs rôles de fils, de frère et d'héritier, pour incarner l'échec personnel et l'impuissance économique, que les femmes de leur famille, puis les prostituées qui les accompagnent, arriveront à combler.

De la pauvreté à l'exclusion : l'identité masculine hors-loi

Dans *Crime et Châtiment*, tout comme dans *Illusions perdues*, la misère, chronique et obsessionnelle, amène au crime, qui souille l'honneur, et promet et même temps l'illusion de la gloire prochaine. Comme Lucien, Raskolnikov vit mal son état de misère, qui constitue à ses yeux la faille indélébile de son existence diminuée, que la pauvreté chronique rend quasi fantomatique. Chez les deux hommes, la misère est haïe, abhorrée, maudite. Elle est accusée de

⁸⁰ Mikhaïl Bakhtine, *Problèmes de la poésie de Dostoïevski* [1929], trad. de Guy Verret, Lausanne, L'Âge d'Homme, 1970, p. 34.

mettre des barrières infranchissables entre le rêve et le réel, de séparer, de façon irrévocable, le besoin de survie au quotidien du monde fantasmé et désiré de la gloire, de causer enfin l'échec personnel auquel seule la transgression de l'ordre moral sera en mesure de remédier. La misère pose ainsi, chez les deux personnages, le dilemme cornélien qui se décline entre la vertu d'une petite vie d'honneur et le vice d'une gloire malhonnête.

Comme Lucien, Raskolnikov est une allégorie de la pauvreté malsaine qui empêche la réussite du soi-disant élu. Individu voué à un destin extraordinaire mais empêché, par la seule détresse économique, de pouvoir prouver à l'autre son « exceptionnalité », Raskolnikov est, comme Lucien, obsédé par l'idée d'une ascension sociale vertigineuse qui lui permettrait de vaincre l'injustice de la vie. Or, comment être reconnu par l'autre, comment être inclus dans le groupe que l'on souhaite intégrer, si la pauvreté, aussi désespérante qu'irréversible, mène à l'exclusion sociale la plus misérable et la plus honteuse ?

En passe de devenir ce que Laurence Fontaine appelle « un pauvre honteux⁸¹ », celui qui, contrairement aux pauvres dits conjoncturels (vieillards et infirmes) et structurels (peuple), est normalement censé échapper au besoin, les deux personnages issus d'une bourgeoisie ruinée décident d'éviter la honte de leur condition en commettant un acte transgressif. Ils signent un pacte malhonnête et criminel avec leur conscience de sorte que celle-ci leur pardonne, ou du moins justifie la transgression des lois sociales, morales et humaines. Si Lucien se laisse emporter par des « opportunités », le crime de Raskolnikov respire la radicalité du défi qu'il convient de relever, pour se prouver et prouver à l'autre sa capacité de conquérir le pouvoir. D'inspiration napoléonienne, cette conquête relève d'une conception de la vie où la référence historique est importante, puisqu'elle mène à une confusion identitaire et signifie, selon Vladimir Marinov que « Napoléon est un père adoptif, idéalisé, un exemple que Raskolnikov s'efforce de suivre. Le héros agit comme il s'imagine que Napoléon aurait agi à sa place.⁸² » Il existe, dans sa catégorisation des hommes ordinaires et extraordinaires, l'illusion d'être le protagoniste de son ascension future, de mener un combat qui lui fait prendre conscience,

⁸¹ Laurence Fontaine, « Une histoire de la pauvreté et des stratégies de survie », dans *Regards croisés sur l'économie*, 2008/2, n° 4, Paris, La Découverte, p. 54.

En parlant du troisième groupe des pauvres, celui des « honteux », Laurence Fontaine souligne une forte dimension marginalisante de ceux qui en font partie : « Ces derniers appartiennent à des classes sociales qui normalement échappent au besoin : les nobles, les magistrats etc., tous ceux auxquels la naissance et l'éducation interdisent la ressource des travaux manuels. Cette troisième catégorie signale un élément qui dépasse la seule pauvreté pensée en termes de seuil économique. Elle énonce une perception plus relative et subjective : l'impossibilité de continuer à vivre dans son groupe social. » *Ibid.*

⁸² Vladimir Marinov, *Figures du crime chez Dostoïevski, op. cit.*, p. 125.

toujours selon Vladimir Marinov, qu'il « prend la place du pauvre misérable⁸³ » : son crime n'est pas une confirmation mais un « avortement de la théorie⁸⁴ ».

Traversé par l'intertexte biblique explicite et puissant, le double meurtre de la vieille prêteuse sur gage et de sa sœur par Raskolnikov devrait illustrer, selon Dostoïevski, la menace qui provient de l'oubli de Dieu : l'homme, qui se croit assez fort pour remplacer le Créateur en décidant de la vie et de la mort de l'autre, sera inévitablement voué à une chute dans le vide de ses illusions stériles⁸⁵. Combattre une injustice par un crime plus grand encore est d'emblée voué à l'échec. Sans vaincre une existence misérable, le crime commis renferme davantage le personnage dans sa petite chambre au grenier : la métaphore de la petitesse de son esprit cloîtré rappellerait, selon certains critiques, notamment le Canadien N. M. Lary, la petite demeure de Bradly Hadstone de *L'Ami commun* de Dickens⁸⁶. Fruit de sa détresse économique, son exclusion économique-sociale, appuyée par la société qui maltraite les pauvres⁸⁷, devient plus violente et plus radicale, et le coupe du reste du monde dans une pauvreté et une culpabilité absolues, que son crime est censé réparer. Démesurément anti-héros, Raskolnikov vit longtemps dans la confusion entre ce que sont, pour Dostoïevski, les véritables définitions du vice et de la vertu, tout en exprimant, de façon explicite, l'incompréhension du romancier face à l'idéal du surhomme qu'il développera plus tard dans *Les Démons*, anticipant, d'une certaine manière, l'idéal du surhomme proposé par Nietzsche dans son *Ainsi parlait Zarathoustra*.

Lucien adopte une stratégie de survie différente qui, tout comme celle de Raskolnikov et des prostituées étudiées, est historiquement regroupée sous le terme de « stratégies déviantes⁸⁸ ». Si son parcours narratif est exempt des aspects criminels de celui du personnage dostoïevskien, Lucien est néanmoins décrit par Balzac en tant qu'homme lâche et faible, qui s'allie au plus fort, se laisse acheter par le plus riche et se vend au plus influent, trahissant ainsi les principes de la morale et le sens de l'honneur. Obnubilé par sa gloire future et les exigences

⁸³ *Ibid.*, p. 41.

⁸⁴ *Ibid.*, p. 33.

⁸⁵ Dostoïevski attaque ici la thèse de Nikolai Tchernychevsky qui, dans son célèbre poème *Que faire* de 1863 explique les mécanismes de la conduite humaine par le seul conditionnement social, sans la loi divine.

⁸⁶ Dans le premier chapitre de sa monographie, N. M. Lary propose une étude complète des mécanismes et les motivations des deux crimes à travers notamment le souvenir, chez les deux criminels, du crime commis. Voir N. M. Lary, *Dostoevsky and Dickens: A Study of Literary Influence* [1973], London-Boston, Routledge and Kegan Paul, 2013.

⁸⁷ Durant toute sa vie, Dostoïevski reste particulièrement sensible à la problématique de la pauvreté, dont il étudie, à l'instar de Dickens, les différentes déclinaisons sociales. Il semblerait même que l'une de ses premières nouvelles, *Netochka Nezvanova* (1848), où il est question de la maltraitance enfantine dans un contexte de misère absolue, aurait été inspirée par *Olivier Twist* de Dickens, traduit en russe neuf ans auparavant.

⁸⁸ Laurence Fontaine, « Une histoire de la pauvreté et des stratégies de survie », *op. cit.*, p. 56.

matérielles d'une vie de luxueuse, Lucien est un personnage d'apparat qui cherche à s'exhiber et à prendre la lumière comme preuve de sa réussite. Il est en ce sens différent du personnage dostoïevskien marqué par l'opposition au milieu et l'autoexclusion. Grandement influencé par sa théorie des hommes supérieurs, Raskolnikov présente une ambiguïté paradoxale entre la soif d'être reconnu par la société et le mépris pour celle-ci. L'envie de renouer avec les autres est contrebalancée chez lui par le désir de vaincre de façon napoléonienne. Cet élément de tension est contraire à la délicate mollesse de Lucien, dénuée de résistance. Il devient la force motrice du personnage dostoïevskien qui est poussé, de façon inextricable et à la manière du Vautrin-Herrera balzacien, vers le mal.

La rupture symbolique avec le père, accentue le désir des deux personnages de rompre avec la transmission intergénérationnelle et de s'affirmer en dehors du contexte familial établi. Lucien se nourrit de l'illusion de la gloire future que lui apportera son métier d'écrivain et de poète. La honte du père, dont le nom fige son ambition et lui ferme l'entrée dans la haute sphère, explique son refus de se mesurer au modèle paternel, ce symbole tantôt des « valeurs héroïques du passé idéalisé, tantôt du prosaïsme bourgeois abhorré⁸⁹ », d'après l'expression de Deborah Gutermann. La métaphore guerrière de la figure napoléonienne, extrêmement explicite dans *Crime et Châtiment*, recouvre pourtant un faux héroïsme, un rejet plutôt qu'une passation.

Lucien abhorre le nom paternel transformé en un véritable « non » paternel, qu'il tente d'enterrer avec la mémoire de son passé familial qu'il croit honteux. Lucien est dès lors dépossédé de son principal pouvoir de raconter, qu'il échange contre l'argent facile du monde corrompu du journalisme. Dépourvu de toute identité stable, Lucien cherche à se construire dans le reflet des autres personnages masculins comme d'Arthez, Lousteau, Herrera, et ceux-ci écrivent chacun l'histoire de Lucien ce qui lui donne une raison d'être, une fabula à son existence. « Lucien ne pouvait écrire que payé et ne pouvait pas écrire parce que tout se paye. Le livre est la grande victime de ce désespoir balzacien.⁹⁰ » Perdu entre le génie rêvé et la corruption réelle, l'écriture ou l'argent, il est « dilué dans la honte de sa naissance plébéienne et que Vautrin – *l'imaginaire* fabulateur de Lucien – cherche à doter d'une gloire purificatrice⁹¹ ». Lui-même mourra oublié des autres, ce qui fera dire à Daniel Oster que « Lucien sera jusqu'au bout l'innommable, il mourra, effacé, de n'avoir pu être nommé par la

⁸⁹ Deborah Gutermann, « Le désir et l'entrave : L'impuissance dans la construction de l'identité masculine romantique : première moitié du XIXe siècle », dans *Hommes et masculinités de 1789 à nos jours*, coord. par Régis Revenin, Paris, Editions Autrement, 2007, p. 56.

⁹⁰ Daniel Oster, « Présentation », dans Honoré de Balzac, *Splendeurs et misères des courtisanes*, Paris, Presses de la Renaissance, 1976, p. 39.

⁹¹ *Ibid.*, p. 26.

société⁹² ». Raskolnikov également renonce symboliquement à son père, lorsqu'il met en gage la montre que celui-ci lui avait laissée peu avant sa mort. Il utilise ainsi le dernier souvenir de son père qu'il échange contre une modique somme, pour repérer les lieux, compromettant sa mémoire. La continuité intergénérationnelle est désavouée par la totale incapacité des deux personnages d'assurer, par des moyens honnêtes, les rôles du fils et du frère qui leur incombent de droit.

Si Dostoïevski accentue la détresse économique pernicieuse de son personnage-assassin, Balzac met en relief le caractère féminin de la vénalité de Lucien en introduisant la métaphore de la courtisane entretenue, coquette et capricieuse. À l'image de Rastignac, défini comme « élégant parasite⁹³ » par Pierre Citron, Lucien traduit avec autant de puissance que subversion une stratégie de contournement de la pauvreté qui s'avère historiquement féminine et transgressive, puisqu'appartenant à celle des femmes légères.

Splendeurs et misères d'un courtisan

Dès *Illusions perdues*, paru entre 1837 et 1843, et jusqu'à *Splendeurs et misères*, publié entre 1838 et 1847, Lucien apporte un élément de continuité important et de cohérence narrative, qui permettent à Balzac de créer non plus un héros mais un personnage représentatif de l'air de son temps. L'ambiguïté d'une homosexualité refoulée fait du poète un homme efféminé, décrit en permanence par Balzac en termes de faiblesse, autant physique que morale. La « tournure molle, presque débile, mais pleine de grâces féminines⁹⁴ » de Lucien, si elle reste incomprise chez les hommes, est admirée sans modération par les femmes. La beauté, que Balzac qualifie tour à tour d'excessive, de divine et de surhumaine⁹⁵, devient l'arme la plus puissante du personnage qui, paradoxalement, se dévirilise au point de se réduire à une image abstraite et désincarnée :

Ses mains de femme furent soignées, leurs ongles en amande devinrent nets et rosés. [...] Jamais un plus joli jeune homme ne descendit la montagne du pays latin. [...] Il était] beau comme un dieu grec [...]⁹⁶.

⁹² *Ibid.*, p. 24.

⁹³ Pierre Citron, « Préface de la Maison de Nucingen », dans Honoré de Balzac, *La Comédie humaine VI. Etudes de mœurs : scènes de la vie parisiennes*, Paris, Gallimard, 1977, p. 315-328, p. 327.

⁹⁴ Honoré de Balzac, *Illusions perdues*, dans *La Comédie humaine V. Etudes de mœurs : scènes de la vie de province*, Paris, Gallimard, [1837-1843] 1977, coll. La Pléiade, p. 146.

⁹⁵ Balzac dira notamment, à propos de la grande beauté de son personnage, qu'il était « beau comme un dieu grec » (*ibid.*, p. 349) et que sa « beauté surhumaine n'aurait pas servi d'excuses ? » (*ibid.*, p. 410).

⁹⁶ Honoré de Balzac, *Illusions perdues*, *op. cit.*, p. 257.

L'excessive beauté de Lucien, la timidité de ses manières, sa voix, tout en lui saisit madame de Bargeton. Le poète était déjà la poésie.⁹⁷

À la différence de Dostoïevski qui dessine sommairement le physique de Raskolnikov comme un élément accessoire dans la construction romanesque du personnage, Balzac insiste sur l'expression corporelle transgressive de Lucien, à la fois fort et faible de ses charmes exquis. Balzac admire et poétise, à l'image de Pétrarque, la beauté de l'être humain et, en remplaçant Laure par une figure masculine, nous fait entendre que la beauté, suffisante à la femme pour faire sa condition et son succès, ne l'est pas pour l'homme. Même quand elle devient un véritable outil de séduction, la beauté de Lucien ne suffit pas à son ambition démesurée car ne s'appuie pas sur la force de caractère nécessaire à la réalisation de son projet d'ascension sociale. Sa beauté s'avère compromettante car elle accentue son manque de virilité, et la subversion des stéréotypes masculins, décrits en termes de force et de résistance, le rapproche avant tout du « sexe faible », traditionnellement défini en termes de sensibilité, d'affection et d'humeur changeante.

Le roman insiste sur la confusion sexuée du personnage : en parlant de Lucien dans sa lettre à Eve Chardon, Daniel d'Arthez le décrit en « femmelette qui aime à paraître [et qui] signerait volontiers demain un pacte avec le démon⁹⁸ » ; dans sa famille, Lucien commande « en femme qui se sait aimée⁹⁹ ». Construit sur le principe féminin, le personnage s'inspire grandement du modèle de la courtisane parisienne qui, attirée par le luxe et les belles étoffes, se prostitue pour mener une vie fastueuse. « Ce luxe agissait sur son âme comme une fille des rues agit avec ses chairs nues et ses bas blancs sur un lycéen.¹⁰⁰ », écrit Balzac, mettant en parallèle la tentation que provoque la sexualité interdite et inaccessible. Dès son arrivée dans la capitale, Lucien, attiré par la magnificence de la vie parisienne, « mordit, selon Balzac, à la pomme du luxe aristocratique et de la gloire¹⁰¹ ». Évocatrice du mythe de la perte de l'innocence édénique, la métaphore de la pomme prédit la corruption prochaine du personnage par le Mal, une corruption que Lucien, faible de ses illusions fragiles et ambitions stériles, accepte, tout comme il consentira à faire partie d'un triangle amoureux avec Coralie et Camusot. Cet amour,

⁹⁷ *Ibid.*, p. 79.

⁹⁸ *Ibid.*, p. 578.

⁹⁹ *Ibid.*, p. 61.

¹⁰⁰ *Ibid.*, p. 414.

¹⁰¹ *Ibid.*, p. 174.

comme celui de Lucien pour madame de Bargeton ou pour Esther¹⁰², se mêle intimement à l'envie de gloire et de reconnaissance sociale, un arrivisme qui compromet la vision romantique d'un sentiment vrai et pur.

Pour Balzac, Lucien se prostitue sans doute comme Coralie ou Esther se prostituent. Au talent du poète se substitue le cynisme du journalisme, un métier vénal que Lousteau rapproche, par une comparaison métonymique, de la prostitution féminine :

Cette réputation tant désirée est presque toujours une prostituée couronnée. Oui, pour les basses œuvres de la littérature, elle représente la pauvre fille qui gèle au coin des bornes ; pour la littérature secondaire, c'est la femme entretenue qui sort des mauvais lieux du journalisme et à qui je sers de souteneur ; pour la littérature heureuse, c'est la brillante courtisane insolente qui a des meubles, paye des contributions à l'Etat, reçoit les grands seigneurs, les traite et les maltraite, a sa livrée, sa voiture, et qui peut faire attendre ses créanciers altérés. Ah ! ceux pour qui elle est, pour moi jadis, pour vous aujourd'hui, un ange aux ailes diaprées, revêtu de sa tunique blanche, montrant une palme verte dans sa main, une flamboyante épée dans l'autre, tenant à la fois de l'abstraction mythologique qui vit au fonds d'un puits et de la pauvre fille vertueuse exilée dans un faubourg, ne s'enrichissant qu'aux clartés de la vertu par les efforts d'un noble courage, et revolant aux cieux avec un caractère immaculé, quand elle ne décède pas souillée, fouillée, violée, oubliée, dans le char des pauvres.¹⁰³

Le parallèle saisissant qu'introduit Balzac entre le métier de l'écrivain et celui de la prostituée insiste sur une gradation des catégories socio-morales d'honnêteté et de malhonnêteté. Les strates sociales, pourtant très peu poreuses chez Balzac, ne sont souvent franchissables que si l'on accepte la corruption et le proxénétisme. « Enfin, mon cher, lui apprend Lousteau, travailler n'est pas le secret de la fortune en littérature, il s'agit d'exploiter le travail d'autrui.¹⁰⁴ » Lucien consent à suivre le conseil de son mentor en se prostituant par la littérature comme on se prostitue par le corps, afin d'arriver rapidement à ses fins. L'absence d'une vertu masculine que Balzac veut apostolique, la surabondance de sous-textes érotiques, charnels, efféminés et charmeurs, dont le personnage devient l'expression poétique et esthétique, font de Lucien l'une des figures les plus évocatrices de la crise masculine. En tant que femme manquée, il retrouve son reflet dans le personnage de Coralie, puis d'Esther, pour finir en marionnette de Carlos Herrera.

¹⁰² Avant de connaître Coralie, Lucien essaye en vain de défier l'opinion commune sur sa position inférieure face à sa première maîtresse, madame de Bargeton qui, selon plusieurs, a eu le courage « d'aimer un jeune homme de vingt ans, qui par sa position était déjà si loin d'elle » (Honoré de Balzac, *Illusions perdues*, *op. cit.*, p. 82).

¹⁰³ *Ibid.*, p. 345.

¹⁰⁴ *Ibid.*, p. 254-255.

Dans *La Préface aux Splendeurs et misères des courtisanes*, Pierre Citron évoque d'ailleurs cette ambiguïté subversive du personnage, et propose d'inclure Lucien parmi les courtisanes du roman : « Lucien, dit-il, est le prostitué de Carlos Herrera, qui s'est asservi le corps et l'âme de ce poète maudit.¹⁰⁵ » Dans cette relation de dépendance au sous-texte homosexuel, le poète joue en effet le rôle d'une femme qui se sent admirée. Après le suicide de Lucien, Corentin dit à Colin la remarquable phrase « Vous avez perdu votre reine.¹⁰⁶ », la reine évoquant à la fois la pièce la plus puissante d'une attaque dans le jeu des échecs et l'amour implicite de Vautrin pour le jeune homme. Manipulé par les mains agiles de l'ancien forçat, Lucien devient une femme soumise, alors qu'il serait l'homme adoré par Vautrin, exprimant avec puissance toute l'ambiguïté que l'amour homosexuel peut engendrer à l'époque¹⁰⁷.

À la fois homme efféminé, femme manquée et enfin homosexuel, Lucien est un être marqué par l'androgynie, un genre qui cumule, depuis l'époque romantique, « la sensibilité dite féminine et la vigueur intellectuelle dite masculine, [...] une équivoque sexuelle et une charge transgressive masquées par l'aspiration à l'asexualité¹⁰⁸ », selon Deborah Gutermann. Il incarne, en ce sens-là, un fort fantasme bisexuel, qui tend vers une homosexualité sous-jacente représentée aux débuts du XIX^e siècle par « une subculture d'efféminés¹⁰⁹ », pour reprendre l'expression de Michael Sibalis qui, en référence à Trumbach Randolph, affirme que depuis le 18^e siècle,

[...] l'opinion générale aurait commencé à présumer [...] que tout homme qui se livre à des relations sexuelles avec un autre homme est un efféminé qui fait partie d'un troisième genre intermédiaire, qui renonce à son droit d'être un mâle dominant et [...] est exposé à un mépris bien mérité en tant que membre d'une espèce composée de putes masculines.¹¹⁰

¹⁰⁵ Pierre Citron, « Préface des *Splendeurs et misères des courtisanes* », dans Honoré de Balzac, *La Comédie humaine VI. Etudes de mœurs : scènes de la vie parisienne*, Paris, Gallimard, 1977, p. 417.

¹⁰⁶ Honoré de Balzac, *Splendeurs et misères des courtisanes*, *op. cit.*, p. 919.

¹⁰⁷ En se basant notamment sur le travail de Michel Le Yaouanc (parallélisme entre Lucien et de Calvi, tutoiement, dévouement maternel), Pierre Citron conclut que, « dans l'esprit de Balzac, le poète et le forçat étaient véritablement liés par des pratiques homosexuelles » (Pierre Citron, « Préface des *Splendeurs et misères des courtisanes* », *op. cit.*, p. 411).

¹⁰⁸ Deborah Gutermann, « Le désir et l'entrave : L'impuissance dans la construction de l'identité masculine romantique : première moitié du XIX^e siècle », *op. cit.*, p. 68.

¹⁰⁹ Michael Sibalis, « Une subculture d'efféminés ? L'homosexualité masculine sous Napoléon Ier », dans *Hommes et masculinités de 1789 à nos jours*, coord. par Régis Revenin, Paris, Editions Autrement, 2007, p. 75.

¹¹⁰ *Ibid.*

Incarnant à la fois une sexualité prostitutionnelle et le trouble dans le genre, Lucien remet en cause la fixité des identités sexuées face aux injonctions canoniques de l'identité masculine, polarisée, pour reprendre l'expression de Deborah Gutermann, « autour des valeurs d'honnêteté, de devoir et d'honneur promues par l'ordre bourgeois et dont l'héroïsation est difficile¹¹¹ ». Lucien est un faux romantique qui abandonne son rêve de poète — exprimé, selon Deborah Gutermann, à travers les images éternelles « des héros mélancoliques et impuissants¹¹² » — au profit des plaisirs et succès à caractère éphémère. Mieux que les autres, il met à nu les rapports douloureux de domination dans un roman de l'impuissance et de la crise des identités, où les femmes en revanche semblent prendre un rôle actif d'un point de vue économique et social.

Les femmes en mouvement, la fin du culte de l'homme ?

Le sentiment d'impuissance et de faiblesse masculines qu'évoquent Lucien Chardon et Rodion Raskolnikov est longuement occultée par les femmes de leurs familles, qui misent tout sur le seul homme du foyer, dont elles encouragent le soi-disant talent, avant de se rendre compte de leur erreur fatale. Tout comme les femmes Chardon, les femmes Raskolnikov rendent un culte fidèle et systématique aux exploits incontestés de l'homme, avec les fortes incohérences de formes et de degrés d'amour ou d'admiration qu'impliquent les valeurs patriarcales.

Grand, aux yeux de sa mère et de sa sœur, de son génie et de sa gloire future, Lucien exprime pourtant la petitesse et la honte de sa condition d'assisté, secouru financièrement par les femmes de sa famille, qui financent, de façon sacrificielle, les ambitions de leur homme. D'une part, le « dévouement aveugle¹¹³ » des femmes Chardon, d'autre part les multiples abus de position dominante que s'autorise Lucien, forment une binarité paradoxale qui construit le quotidien narcissique du personnage : « L'habitude qu'il avait de se voir l'objet des efforts secrets de ces trois êtres, lui donnaient les vices de l'enfant de famille, engendraient en lui cet égoïsme qui dévore le noble¹¹⁴ ». Lucien est corrompu par l'amour immodéré, démesurément

¹¹¹ Deborah Gutermann, « Le désir et l'entrave : L'impuissance dans la construction de l'identité masculine romantique : première moitié du XIX^e siècle », *op. cit.*, p. 56.

¹¹² *Ibid.*, p. 55.

¹¹³ Honoré de Balzac, *Illusions perdues*, *op. cit.*, p. 56.

¹¹⁴ *Ibid.*, p. 97.

sublimé, des deux femmes, ce qui pousse l'unique homme de la famille Chardon à adopter, dans ce triangle familial, un mode de vie parasitaire et socialement inutile. Les multiples dépenses abusives du fils contrastent avec les métiers des femmes de sa famille qui acceptent de voir leur statut social s'abaisser, pour devenir les seules pourvoyeuses, par leur travail, d'un revenu financier.

Pour fuir la misère, la mère Chardon accepte de garder les femmes en couches, métier honteux pour une bourgeoise, qui la contraint à dissimuler son vrai nom de famille : « Dans un pareil abaissement de condition, déplore Balzac, elle avait pris le nom de madame Charlotte¹¹⁵ ». Ève, la sœur, travaille chez une blanchisseuse et gagne quinze sous par jour, ce qui avec les vingt sous par jour de la mère, permet à Lucien de prélever mensuellement trente francs sur leurs salaires¹¹⁶. Les femmes Chardon cultivent chez Lucien une illusion narcissique puisqu'il ne possède en réalité aucun pouvoir économique ni aucune force morale émancipatrice. Le fils est vidé de toute substance édifiante et, comme le souligne Jérôme Nicolas :

Les situations rencontrées dans la fable renvoient à un au-delà métalinguistique, et il est significatif que Lucien Chardon porte le nom d'un des composants à bas prix de la pâte à papier de David.¹¹⁷ [...] Lucien n'a pas la force d'émancipation nécessaire à l'homme 'réellement fort'.¹¹⁸

Comparé à une pâte molle, Lucien manque terriblement de bases solides, et il n'est pas étonnant que, durant toute sa vie, il cherche à anoblir son nom de famille pour combattre symboliquement sa médiocrité. Or, durant toute sa vie, il cherche avant tout une autorité supérieure, un appui socialement et financièrement solide capable de soutenir son ascension sociale. Avec les femmes de sa famille, ainsi qu'avec sa maîtresse Coralie, Lucien se comporte en profiteur, jusqu'à l'extrême déni d'autrui. Avec Coralie, dont l'amour pour le poète s'avère tout aussi, voire plus fanatique, que celui de sa mère et sa sœur, Lucien absorbe toujours plus de profits : il se nourrit de l'argent de l'actrice, de ses connaissances, enfin du pouvoir de son protecteur, qui utilise par la suite son influence pour détruire la vie des deux amants.

¹¹⁵ *Ibid.*, p. 55.

¹¹⁶ N'oublions pas que les demandes de soutien économique de Lucien grandissent encore lorsqu'il s'enfuit à la capitale avec sa maîtresse : ainsi, réclamera-t-il deux mille francs à son beau-frère, une somme qui mettra la famille Chardon-Séchard dans un état de misère extrême.

¹¹⁷ Jérôme Nicolas, « 'Quels sont les plus forts ?' la question de la prédestination des personnages d'*Illusions perdues* », dans *L'Information littéraire*, n°4/2004, Paris, Les Belles Lettres, p. 42.

¹¹⁸ Jérôme Nicolas, « 'Quels sont les plus forts ?' la question de la prédestination des personnages d'*Illusions perdues* », *op. cit.*, p. 42-43.

Dans la famille Raskolnikov, la distribution des rôles familiaux est étonnamment similaire à celle de la famille Chardon. En proie à la misère la plus sombre, le fils survit grâce à l'argent que lui envoie sa mère de la province. Dans cette famille, le culte de l'homme est tout aussi aveuglant que chez les femmes Chardon. Dans les lettres de la mère, nous retrouvons des tournures emphatiques comme « mon inestimable Rodia¹¹⁹ », « toi, Rodia, tu es notre tout – tous nos espoirs et toutes nos espérances¹²⁰ », « tu es notre espérance, notre tout !¹²¹ », ou encore « Rodia l'inestimable, le premier-né¹²² », qui confirment à la fois l'idée d'un destin d'exception et une vénération sans limite, par les femmes Raskolnikov, de l'unique homme de la famille. Des cent roubles d'avance que reçoit la sœur Raskolnikov pour son travail de gouvernante, soixante partent aussitôt dans la capitale pour les études – de fait abandonnées – de Raskolnikov. Forte de son amour sacrificiel, la sœur s'enfonce dans les dettes afin de permettre à son frère de rembourser les siennes.

Poukéria Aleksandrovna, la mère de Raskolnikov, éprouve une affection nettement supérieure pour son fils que pour sa fille. Afin de couvrir ses dettes et de constituer un capital pour son fils, la mère consent à une vente symbolique de Dounia, d'abord à Svidrigaïlov puis à Loujine. La sœur accepte le sacrifice de ce mariage arrangé car elle croit aveuglément en la future réussite de son frère. Quand la jeune bourgeoise ruinée se retrouve dans le monde du travail, Dostoïevski la stigmatise avec un sous-texte sexuel, car Dounia est non seulement compromise par le chef de famille Svidrigaïlov, qui la veut pour maîtresse, mais subit un déshonneur égal à celui d'une fille des rues. Finalement, avec davantage de violence que pour les femmes Chardon, l'heureux rétablissement de la réputation de Dounia illustre la complexité de l'accès au travail des femmes du XIX^e siècle, lésées dans leurs droits et freinées dans leur progression¹²³. Si Dounia, après avoir abandonné son travail de gouvernante, consent à un mariage d'intérêt, c'est toujours pour combler les besoins matériels de la famille qu'elle est la seule à pouvoir assurer. Son « échec » sur le marché du travail constitue donc un retour au schéma sexué social traditionnel du mariage, en tant que pacte de sécurité et de stabilité économique pour la femme et, dans nombre de cas, pour toute sa famille.

¹¹⁹ Fiodor Dostoïevski, *Crime et Châtiment*, tome I, *op. cit.*, p. 60.

¹²⁰ *Ibid.*, p. 75.

¹²¹ *Ibid.*, p. 79.

¹²² *Ibid.*, p. 84.

¹²³ Dans son article, Laurence Fontaine souligne les chances considérablement réduites pour les femmes d'accéder à un travail à la fois socialement valorisant et bien payé : « Il faut toutefois souligner l'inégalité d'accès au marché des membres de la famille. Dans de nombreux pays, le statut juridique et les rôles imposés aux femmes leur ferment quantité d'activités. » (Laurence Fontaine, « Une histoire de la pauvreté et des stratégies de survie », *op. cit.*, p. 58).

Subversif dans son dysfonctionnement, qui met à mal les stéréotypes sexués, le paradigme familial identique dans les deux romans pose la question de l'impuissance à la fois économique, sociale et morale des hommes face à une progression certaine, bien que difficile, des femmes vers l'intégration au marché du travail. Semblable sur plusieurs points à Lucien, Raskolnikov vainc la misère par le meurtre, que Laurence Fontaine définit comme l'un des mécanismes de contournement criminel de la pauvreté qu'adoptent en général les pauvres qui veulent s'en sortir¹²⁴. Il n'est pas étonnant que le nom de famille Raskolnikov, de *raskol*, « coupure, cassure, fracture », insinue fortement l'idée d'une séparation, d'une division, d'une blessure ou d'une mutilation. Comme Lucien Chardon, Rodion Raskolnikov est un mauvais fils et un mauvais frère dont la gloire espérée, sombre dans l'assistanat et la malhonnêteté criminelle. En ce sens, la question que pose David Séchard aux femmes Chardon pourrait être adressée aux femmes Raskolnikov : « Vous et votre mère, vous avez tout fait pour mettre Lucien au-dessus de sa position ; mais en excitant son ambition, ne l'avez-vous pas imprudemment voué à de grandes souffrances ?¹²⁵ ». À travers l'impuissance sociale et la souffrance morale tant de Lucien que de Raskolnikov, nous ressentons l'idéal romantique et l'idéal de l'homme nouveau trahis par un réalisme pessimiste puissant, né d'une confrontation entre le modèle patriarcal et les lois du nouveau modèle capitaliste où ce n'est pas la naissance mais le statut de genre dominant masculin qui permet d'avoir une place assurée dans la société. Mais avant de parler du pouvoir corrompu des puissants Dombey, Nucingen et Karamazov, nous nous attarderons sur un dernier personnage masculin, dont le caractère exemplaire en termes de perfection humaine sera en réalité trahi par une forme d'impuissance sexuelle et une quasi débilité discursive. Se voulant un modèle, l'idiot dostoïevskien ne serait-il pas une création littéraire anti-canonique ?

C) L'Idiot, du modèle à l'anti-modèle de l'homme

Le prince Mychkine, dans *L'Idiot*, s'inscrit dans le projet initial du romancier de peindre « un homme positivement beau¹²⁶ », censé devenir, au fil de la rédaction du roman, l'une des incarnations littéraires du Bien qui se veut la plus parfaite d'un point de vue moral, la plus

¹²⁴ Dans son article, Laurence Fontaine parlera d'ailleurs de plusieurs mécanismes de contournement de la pauvreté comme voler, escroquer, se prostituer, tuer (Laurence Fontaine, « Une histoire de la pauvreté et des stratégies de survie », *op. cit.*, p. 58). Toutes les stratégies citées constituent des processus auxquels consentiront les couples Lucien-Coralie et Raskolnikov-Sonia.

¹²⁵ Honoré de Balzac, *Illusions perdues*, *op. cit.*, p. 124.

¹²⁶ Fiodor Dostoïevski, *Correspondance de Dostoïevski : première traduction intégrale et conforme au texte russe [1869-1871]*, traduit par Dominique Arban et Nina Gourfinkel, Paris, Calmann-Lévy, 1961, p. 1075.

prédisposée à un acte de charité véritable, enfin la plus inspirée de la figure centrale des Evangiles, que Dostoïevski tente de replacer dans l'actualité de son époque. Fort d'une beauté intérieure faite de simplicité lumineuse et d'une naïveté d'enfant, Mychkine devait maintenir un lien fort avec certains des principes de l'idéologie chrétienne à laquelle il est intimement relié.

Or, si le personnage tente de répondre de façon la plus totalisante aux recherches dostoïevskiennes des réminiscences christiques sur terre, il est évident qu'il est aussi l'un des plus controversés de la carrière littéraire du romancier. Son nom même – Lev Mychkine – évoque le rapprochement impossible, oxymorique et confus, d'un lion et d'une souris, tout en donnant la trame générale, paradoxale et faite d'ambiguïtés et d'incohérences, sur laquelle sera fondée la construction du personnage. Dans son article « La Littérature et le bien », Michel Terestchenko souligne d'ailleurs ce trouble permanent dans lequel plonge le lecteur du roman :

Il [le prince] est décrit avec les traits qui distingueront tout au long du roman son comportement paradoxal : force et faiblesse, air d'épuisement et solide complexion, maladresse et intelligence, à l'instar, se demande-t-on, de la double nature, divine et humaine, du Verbe incarné.¹²⁷

En construisant le personnage sur le principe de l'anomalie, Dostoïevski veut faire de l'idiotie – avec toute la variété de nuances sémantiques que le terme implique – une marque de perfection, une différence positive entre le prince et le monde des faux-semblants sociétaux. Présentée en vertu rare, son idiotie exprime néanmoins les inadaptations sociales et humaines les plus profondes, elle devient un handicap majeur qui empêche un sentiment de plénitude, d'accomplissement et de joie créatrice. D'un personnage-modèle comparable au Christ, Mychkine migre vers une figure qui n'exprime à la fin que l'impuissance sociale, l'échec sentimental et l'idiotie mentale.

De la débilite discursive

Dans *Problèmes de la poétique de Dostoïevski*, ouvrage tourné, selon Julia Kristeva, vers « l'organisation interne de l' 'œuvre en soi'¹²⁸ », Mikhaïl Bakhtine constate l'incongruité du

¹²⁷ Michel Terestchenko, « La littérature et le bien (II [s1]). Le prince Mychkine, l'homme parfaitement beau », *Revue du MAUSS*, 2013/1 n° 41, p. 314, disponible en ligne, consulté le 7 mai 2018.

¹²⁸ Julia Kristeva, « Préface. Une poétique ruinée », dans Mikhaïl Bakhtine, *La Poétique de Dostoïevski*, traduit du russe par Isabelle Kolithceff, Paris, Editions du Seuil, 1970, coll. Essais, p. 14.

personnage dostoïevskien, construit en grande partie sur le principe du monde carnavalesque. Du naïf comique, Mychkine devient, selon Bakhtine, la réminiscence de l'univers cervantesque, où le bouffonesque annonce l'intégrité identitaire du personnage et l'aide à dénoncer les faux-semblants :

Chez Mychkine, cette excentricité d'attitude, cette inopportunité continue de sa personnalité et de sa conduite, confinent à une sorte d'être entier qu'on pourrait qualifier de naïf. Il est précisément « idiot ». ¹²⁹

Bien que Bakhtine donne une appréciation positive du personnage, qu'il qualifie de « supérieur dans un sens spécial ¹³⁰ », il ne manque pas de constater l'aspect inachevé, éphémère, de Mychkine, qui, d'après lui, « n'arrive pas à s'introduire comme il faut dans l'existence, à s'incarner complètement, à acquérir dans la vie courante la définition qui limite l'homme ¹³¹ ». D'une valeur initialement positive, les tendances carnavalesques qu'incarne le personnage apportent finalement plus de désordre et de confusion dans ses relations avec le monde qu'elles n'expriment de sincérité. En tant qu'idiot aux yeux des autres, Mychkine joue, malgré lui, le rôle d'un bouffon qui peine à s'adapter à un environnement auquel il oppose obstinément sa philosophie de vie tournée vers l'immatériel. Homme effacé, il n'arrive pas à s'affirmer par la parole, trop faible pour devenir pleinement audible.

Dans son analyse discursive, Bakhtine définit ainsi la principale faiblesse de Mychkine : « Mais c'est la crainte de son propre mot (sur les autres) qui le gouverne, plutôt que celle du mot d'autrui. ¹³² » Sa parole, pénétrante et pleine en soi, reste, malgré tout,

dépourvue d'une certaine assurance ultime et d'autoritarisme ; souvent il casse en plein élan. Mychkine non plus ne connaît pas le mot ferme, entier, monologique. Le dialogisme intérieur de son mot est aussi intense et aussi inquiet que celui des autres personnages. ¹³³

En d'autres termes, la parole de Mychkine, au lieu de s'imposer à autrui, devient constitutive de sa faiblesse ; elle manque de conviction et de certitude, et n'arrive pas à s'affirmer sur le modèle christique, à être transmise et comprise. Le *logos* impuissant de Mychkine fait de lui un homme diminué d'un point de vue discursif. C'est là que réside l'un des plus grands paradoxes

¹²⁹ Mikhaïl Bakhtine, *La poétique de Dostoïevski* [1929], traduit du russe par Isabelle Kolithceff, Paris, Editions du Seuil, 1970, coll. Essais. p. 245.

¹³⁰ *Ibid.*, p. 244.

¹³¹ *Ibid.*, p. 245.

¹³² *Ibid.*, p. 331.

¹³³ *Ibid.*, p. 332.

du personnage : non seulement il ne convainc pas, mais il échoue, de façon maladroite, à se faire entendre efficacement par autrui. Dostoïevski déplore cette surdité et, de façon plus générale, l'incapacité du récepteur à se saisir de la parole « supérieure », bien que caduque, de Mychkine. Mais l'incapacité de celui-ci   sortir du registre passif du discours philosophique fait de lui un personnage de la non-conviction. Aux antipodes de Lucien Chardon ou de Raskolnikov, qui maîtrisent tous deux la parole ordinaire et le discours journalistique¹³⁴, la débilité discursive de Mychkine, mêlée à son impuissance affective et sexuelle, fait de lui un philosophe comique mondain, à mi-chemin entre le saint et l'idiot.

Un vierge impuissant

Mychkine, vierge et ignorant du désir sexuel, voit l'autre avec les yeux d'un enfant et le traite de la même manière infantile. Son innocence puérile rappelle l'homme de nature de Rousseau et évoque la place privilégiée des enfants dans la théosophie chrétienne que mentionnera, dans *Crime et Châtiment*, Raskolnikov à propos de Sonia¹³⁵. Son idiotie, nourrie par des crises d'épilepsie à répétition, par une naïveté désarmante et par l'incompréhension du « monde des adultes », accentue l'altérité – privilégiée et positivement déterminante, selon Dostoïevski, – du personnage, puisqu'inspirée des vérités chrétiennes, que Dostoïevski placera, d'une manière ou d'une autre, dans chacune de ses  uvres.

Pourtant, cet infantilisme naturel et spontané traduit ce que Michel Tereschenko définit comme « la chute dans le monde¹³⁶ ». Cette chute ne se passe pas comme prévu : arrivé dans un monde corrompu où il est envoyé en Messie, Mychkine pose sur lui un regard qui repose sur l'erreur, dans un décalage qui construit puis renforce sa différence. L'angoisse affective qu'éprouve Mychkine face aux deux femmes du roman traduit une frustration sexuelle qui peine à être comblée. En tant que personnage asexué, sorti d'un monde de l'innocence qui ignore toute expression de la sexualité, Mychkine peut éprouver des sentiments, mais méconnaît leur définition et expression exactes. Son amour pour Aglaïa, humain et basé sur l'attirance physique est celui qui pourrait conduire à un rapport sexuel. Or, Dostoïevski rend le rapprochement

¹³⁴ Pour Lucien, la parole journalistique devient un outil de travail au quotidien, une sorte de machine infernale à tuer ou à gracier. Raskolnikov publie lui aussi quelques articles, où il expose notamment son point de vue sur la question féminine et sa théorie des hommes supérieurs.

¹³⁵ Dans *Crime et Châtiment*, Raskolnikov compare Sonia aux enfants qui sont «   l'image du Christ : le royaume de Dieu leur appartient » (F dor Dostoïevski, *Crime et Châtiment*, tome 2, *op. cit.*, p. 94).

¹³⁶ Michel Terestchenko, « La littérature et le bien (II [1]). Le prince Mychkine, l'homme parfaitement beau », *op. cit.*, p. 314.

impossible en désinvestissant la libido de Mychkine de façon à le rendre incapable d'approcher un objet sexuel désiré, de séduire, et de donner libre cours à sa pulsion sexuelle. Mychkine n'est pas un personnage qui pratique l'ascèse en vue d'un perfectionnement spirituel : sa virginité prolongée trahit en réalité une passivité et une insatisfaction sexuelles (jamais clairement exprimées mais sous-entendues dans le roman), une impuissance physiologique dans le domaine affectif qui dénature complètement son amour pour la femme qu'il aime.

Le faux Messie

Il existe d'ailleurs un lien étroit entre Mychkine et Sonia Marméladova, qui est à la fois semblable au prince et très différente de lui. Deux ans avant la première publication de *L'Idiot*, Sonia annonçait, dans *Crime et Châtiment*, de façon explicite, les traits essentiels du futur personnage dostoïevskien, tous axés sur l'idée de la réminiscence christique sur Terre. Comme Sonia, Mychkine est défini selon l'expression de Bakhtine par une « parole pénétrante¹³⁷ », qui certes demeure fragile en soi, mais porte des vérités métaphysiques issues des Evangiles. Comme elle, Mychkine est construit sur le principe du Bien et du partage. Son rôle est, comme celui de Sonia, d'assurer une fonction messianique auprès des personnages « égarés ». Pourtant, la prostituée réussit là où le prince échoue. Là où une femme réussit à sauver un homme, un homme échoue à sauver une femme et périt lui-même.

Subversive en terme de sainteté, Sonia est un être de péché qui, d'un point de vue social, existe dans une dimension sexuelle transgressive. Elle est en ce sens l'opposée directe de Mychkine, construit sur le principe de la virginité et de la frustration sexuelle. Or, l'expérience de la prostitution apporte à Sonia, à travers la découverte de la nature humaine dans son aspect charnel, la connaissance de la souffrance, dont Mychkine n'a qu'une connaissance théorique¹³⁸. La parole de Sonia, fondée sur le vécu, s'avère, par conséquent, plus « pénétrante », lui permettant d'accomplir sa mission narrative salvatrice auprès de Raskolnikov. Mychkine, en revanche, échoue deux fois, d'abord avec Marie puis avec Nastassia. Dans les deux cas, la situation est identique : Mychkine est amené à sauver la femme déchue, mais ses tentatives stériles causent la mort de celle-ci. Avec Nastassia, étouffée par ce que Michel Terestchenko définit comme « le climat évangélique de l'*agapè*¹³⁹ », les bonnes intentions de Mychkine

¹³⁷ Mikhaïl Bakhtine, *La poétique de Dostoïevski*, *op. cit.*, p. 245.

¹³⁸ Dans la troisième partie du présent travail, nous verrons dans les détails l'importance, pour Dostoïevski, de l'expérience de la souffrance, ainsi que du rôle qu'occupe celle-ci dans sa philosophie de l'existence.

¹³⁹ Michel Terestchenko, « La littérature et le bien (II [1]). Le prince Mychkine, l'homme parfaitement beau », *op. cit.*, p. 316.

deviennent encore plus nuisibles. Si Rogojine, que Michel Tereschenko qualifie de « frère élu¹⁴⁰ » du prince, est désigné comme le tueur réel de Nastassia, Mychkine devient son assassin moral, tuant la femme par son « amour mort-né de la compassion¹⁴¹ » qui exprime l'insensibilité et l'indifférence. Plus que des opposés, les deux hommes représentent au fond les deux côtés de la même force inachevée, destructrice et stérile, que Baktine qualifiera d' « ambivalence carnavalesque¹⁴² » et que soulignera André Markowicz dans sa *Préface* au roman :

... Comme si , finalement, Rogojine et Mychkine n'étaient que deux images d'une même force, d'un même amour – sous deux formes opposées [...] pour l'un, l'amour-passion, ou l'amour possession ; pour l'autre, l'amour-compassion, l'amour don de soi [...] Dans les deux cas, un amour impossible, terrorisant, tant il est gigantesque.¹⁴³

Les deux hommes sont unis par une complicité intime, et la culpabilité dans le meurtre est de fait partagée à part égale. Mychkine et Rogojine sont en réalité autant opposés l'un à l'autre, que confrontés chacun à soi, parce qu'ils reconnaissent une binarité oxymorique interne que Baktine définit en termes de « face-à-face entre deux êtres humains » et d' « affrontement entre le « moi » et l' « autre ».¹⁴⁴ » Métaphoriquement, l'assassin Rogojine fait partie de Mychkine, il est son *alter ego* et représente l'une des « deux attitudes, ou plutôt modes d'être, qui, pourtant, sont voués à l'échec¹⁴⁵ », selon l'expression de Michel Tereschenko.

L'Idiot, écrit Joseph Franck, est une tentative de faire le portrait de cet idéal chrétien qui réponde à "l'égoïsme rationnel" que Dostoïevski attaquait, mais il était finalement impossible pour lui d'empêcher que le prince Mychkine aboutisse à autre chose qu'au désastre.¹⁴⁶

L'Idiot serait un roman sur le Christ, qui s'est transformé en roman de l'hypocrisie mondaine, des faiblesses et des inadaptations sociales. Parce que le projet romanesque n'aurait pas été suffisamment poussé¹⁴⁷, le principe de la sainteté, porté par un personnage au relief à

¹⁴⁰ *Ibid.*, p. 314.

¹⁴¹ *Ibid.*, p. 317.

¹⁴² Mikhaïl Bakhtine, *La poétique de Dostoïevski*, *op. cit.*, p. 247.

¹⁴³ André Markowicz, « Avant-propos du traducteur », dans Fiodor Dostoïevski, *L'Idiot*, traduit du russe par André Markowicz, Paris, Babel, 1993, p. 10.

¹⁴⁴ Mikhaïl Bakhtine, *La poétique de Dostoïevski*, *op. cit.*, p. 345.

¹⁴⁵ Michel Terestchenko, « La littérature et le bien (II [1]). Le prince Mychkine, l'homme parfaitement beau », *op. cit.*, p. 315.

¹⁴⁶ Joseph Franck, *Dostoevsky, A Writer in His Time*, Princeton, Princeton University Press, 2010, p. 570.

¹⁴⁷ Attaqué tour à tour par des critiques qui dénoncent les multiples incohérences et défauts du personnage, le roman est démythologisé dans plusieurs travaux de la critique russe Anna Borisova qui, en reprenant le point de vue du critique Močulskij, regrette le projet d'une part peu anticipé, et d'autre part excessivement modifié tout au

peine esquissé au sein du monde moderne, y reste totalement incompris, méprisé et démythifié. Ce roman de l'échec masculin reconduirait, de façon implicite et sûrement inconsciente, les stéréotypes sexués auxquels adhère Dostoïevski. Là où la femme, définie en termes d'affect et de sensibilité spirituelle, travaille efficacement à la transformation métaphysique de l'expiation, l'homme ne fait que subvertir les traditionnelles qualités masculines, dénaturant la figure christique à laquelle il est assimilé par son genre, dominant et détenteur de vérité.

Dans une lettre du 27 mai 1869, Dostoïevski présente ainsi son roman:

L'idée principale du roman est de présenter l'homme positivement beau. Rien de plus difficile au monde, surtout actuellement. Tous les écrivains, les nôtres, et aussi ceux d'Occident, qui ont entrepris de représenter le positivement beau ont toujours passé la main. Parce que la tâche est démesurée. Le beau est l'idéal, et l'idéal, le nôtre ou celui de l'Europe, est encore loin d'être élaboré. Il n'existe au monde qu'une seule figure positivement belle : c'est le Christ, si bien que la manifestation de cette figure incommensurablement, infiniment belle est déjà, bien sûr, un miracle infini. (Tout l'Évangile de Jean va dans ce sens ; pour lui, l'unique miracle est dans l'incarnation, la manifestation même du beau.) Mais là je suis allé trop loin. Je me contenterai de rappeler que, de toutes les figures de la littérature chrétienne, Don Quichotte est la plus achevée. Mais il est beau pour l'unique raison qu'il est en même temps risible. Le *Pickwick* de Dickens (la pensée en est infiniment plus faible que Don Quichotte, mais malgré tout immense) est aussi risible et c'est là qu'il vous prend. De la compassion se fait jour envers le beau tourné en dérision et ignorant son prix, et, donc, de la sympathie chez le lecteur aussi. Cet éveil de la compassion est le secret même de l'humour. Jean Valjean, autre tentative puissante, ne suscite pourtant la sympathie que par son effroyable malheur et l'injustice de la société à son égard. Rien de tel chez moi, décidément rien, aussi ai-je terriblement peur que ce soit positivement un échec.¹⁴⁸

Ce résumé assez complet du projet littéraire annonce, au même titre que ses multiples influences intertextuelles, une grande implication personnelle du romancier. Le romancier privilégie trois pistes de développement narratif, dont la plus importante, celle qui prend le Christ pour l'idéal du Bien et du Beau, annonce un fort intertexte religieux de la future œuvre, ainsi que l'ambition de l'auteur de se mesurer aux Évangélistes en proposant une réinterprétation moderne du récit biblique. De *Don Quichotte* de Miguel de Cervantes et du *Pickwick* de Dickens, Dostoïevski prend la veine comique, celle qui invite à voir le Beau dans le côté naïf, "ignorant son prix", drolatique du personnage, tandis que le roman de Hugo lui suggère l'idée d'une altérité identitaire face au monde des faux-semblants. La grande richesse d'idées et d'inspirations fait cependant naître, chez Dostoïevski, la peur de laisser le roman inabouti,

long de la rédaction de Dostoïevski qui, poussé par les dettes cumulées, écrit le roman dans une grande précipitation.

¹⁴⁸ Fiodor Dostoïevski, *Correspondance de Dostoïevski : première traduction intégrale et conforme au texte russe*, op. cit., p. 352.

d'échouer face à un projet littéraire particulièrement lourd, voire impossible et infaisable. Dostoïevski tient à partager avec son personnage sa maladie, et c'est peut-être dans ce partage affectif excessif entre l'auteur et le protagoniste qu'il faudrait chercher également l'origine de la faiblesse humaine de Mychkine. De l'épilepsie, que Dostoïevski conçoit comme une passerelle vers ce que Michel Tereschchenko appelle « l'expérience quasiment divine de la vie qui s'éprouve elle-même dans sa plénitude autarcique¹⁴⁹ », nous ne retenons que les crises à répétition suivies de minutes d'idiotie de Mychkine, sa conscience atrophiée, limitée, fortement altérée par la souffrance physique. De sa perfection, ne reste finalement que l'infirmité incurable du personnage, qui finit ses jours complètement idiot dans l'hôpital psychiatrique du docteur Schneider, sans aucun espoir de guérison ni d'amélioration¹⁵⁰.

Face aux pères Marméladov, Micowber et Wickfield, face aux jeunes Raskolnikov et Lucien de Rubempré, Mychkine reste le personnage le plus inachevé et le plus pathologique. Fait de bizarreries et d'improbables incongruités, il exprime mieux que tout autre l'impuissance de la figure masculine dans sa dimension à la fois sociale, genrée et sexuelle. Face à la transformation progressive d'un être christique en fou interné, la déception du lecteur est immense : son inutilité sociale, que nous retrouvons également chez tous les autres personnages masculins cités, est ici colossale. D'un récit de la naissance d'un homme que Dostoïevski veut positivement beau, *L'Idiot* ne devient que l'esquisse d'une perfection humaine illusoire.

La crise du modèle masculin qu'annoncent les personnages analysés, se lit parallèlement à la sortie progressive des figures féminines de l'ombre du cadre familial, ce qui permet de reposer, de façon parfois détournée et implicite, la question de la distribution des rôles genrés face à la fixité générale des identités sexuées dans la société patriarcale. Les faiblesses du sexe fort créent une équivoque subversive qui interroge les apriori et contribue à réinventer aussi bien les figures masculines que féminines, y compris les prostituées.

¹⁴⁹ Michel Tereschchenko fait ici allusion à l'ouvrage de Paul Audi *Rousseau, une philosophie de l'âme*, Paris, Verdier, 2008 (Michel Tereschchenko, « La littérature et le bien (II [1]). Le prince Mychkine, l'homme parfaitement beau », *op. cit.*, p. 325).

¹⁵⁰ Selon Jacques Catteau, la « complexification » du style littéraire de Dostoïevski répondrait à son envie d'exprimer la complexité de la vie moderne. « Oui, c'est de ce défaut que je souffre et ai toujours souffert. Je ne sais pas maîtriser mes moyens. [...] Le pire est que, sans même considérer mes moyens, emporté que je suis par l'élan poétique, je me lance dans l'expression d'une idée artistique au-dessus de mes forces. », avoue le romancier dans sa lettre du 5 mai 1871 à Nikolaj Strahov (cité dans Jacques Catteau, « Du visionnaire de l'humanité au romancier de l'homme », dans *Dostoïevski*, ouvrage collectif sous la direction de Jacques Catteau et Jacques Rolland, Paris, Verdier, 1983, p. 20). Dostoïevski est en ce sens très différent de Balzac qui, selon Stefan Zweig, manque de spontanéité (Stefan Zweig, *Trois maîtres* [1920], *op. cit.*, p. 38).

Si, dans le chapitre suivant, la question de l'impuissance masculine est contrebalancée par des personnages virils dont le pouvoir socio-économique, intellectuel et sexuel est grand, la subversion des stéréotypes genrés continue cependant d'opérer. Les abus de pouvoir étant gigantesques, la position dominante des hommes puissants est certes confortée dans leur rôle de leader, mais la corruption qui assure leur surpuissance économique remet une fois de plus en question les stéréotypes masculins « positivement beaux¹⁵¹ ».

1.2 Entre passion et possession : le sexe et l'anti-pouvoir de l'argent dans *Splendeurs et misères des courtisanes, Dombey et Fils* et *Les Frères Karamazov*

Au XIX^e siècle, les mœurs sexuelles sont conditionnées par le contrat matrimonial, dont la transgression est marquée par les infidélités conjugales et la recherche d'une satisfaction sexuelle masculine notamment dans des cadres spécifiques hors du mariage¹⁵². Au vu de l'évolution capitaliste des sociétés anglaise, française et russe, le plaisir charnel qui, pour les hommes, se paye et s'achète comme tout autre plaisir, s'exprime de plus en plus explicitement dans la sphère de la vénalité commerciale. Ainsi que le souligne Lola Gonzales, l'assouvissement sexuel du désir masculin se double, au XIX^e siècle, d'une affirmation financière et sociale du client, une affirmation qui, devenant le principal marqueur de sa virilité et de sa solvabilité, bouscule la prostitution :

Ce qui est frappant au XIX^e siècle, c'est qu'il y a une compétition sociale entre hommes autour de la prostitution : avant, chaque classe sociale ou groupe avait son type de prostitution qui lui était associé, en fonction des revenus masculins. Au XIX^e siècle, non seulement la prostitution est un enjeu entre hommes de masculinité voire de performance sexuelle [...], mais aussi un moyen de montrer son statut social et sa capacité à dépenser - à gaspiller même - son argent.¹⁵³

¹⁵¹ L'expression fait illusion à la définition que Dostoïevski donne à Mychkine dans sa lettre, lorsqu'il ne fait encore qu'énoncer un projet fondé sur l'image de la perfection humaine (Fiodor Dostoïevski, *Correspondance de Dostoïevski : première traduction intégrale et conforme au texte russe, op. cit.*, p. 352.)

¹⁵² L'antagonisme entre l'amour vénal et la vie conjugale, peut être imaginé, de façon métaphorique, comme celui entre les notions de légèreté et de poids, ou encore comme celui entre liberté et devoir. Dans sa préface à *Celles qui osent !* de René Maizeroy, Maupassant mettait en évidence cette binarité paradoxale des rapports entre les genres au XIX^e siècle : « Quel est le mari qui oserait prendre avec sa femme les libertés délicieuses que pratiquent aussitôt les amants ? [...] Nous aurions bien peu de maîtresses agréables si nous n'étions pas plus audacieux que les maris, dans nos caresses, si nous nous contentions de la plate, monotone et vulgaire habitude des nuits conjugales. » (Guy de Maupassant, « Préface », dans René Maizeroy, *Celles qui osent !*, Paris, Marpon et Flammarion, 1883, p. 6.)

¹⁵³ Lola Gonzales, *Sexus economicus. Épisode 1 : Histoire des rapports tarifés, op. cit.*, 35:11.

L'ascension fulgurante de la notion de capital, souligné par Tocqueville, est une problématique qui traverse, de façon ambiguë, *La Comédie humaine*. Le plaisir de la dépense pour le plaisir trouve dans la prostitution féminine une véritable représentation de l'excédent du capital de la bourgeoisie : selon Marjorie Rousseau-Minier, les bourgeois « ne savent plus quoi faire de leur argent, si ce n'est le placer à perte dans les gouffres financiers qu'incarnent souvent les filles¹⁵⁴ ». L'image de la prostituée comme objet de placement des riches, souvent à peine palpable chez Dickens et Dostoïevski, devient l'une des préférées de Balzac.

Le romancier français stipule que l'affirmation du modèle capitaliste est impossible sans celle de l'amour vénal, fondé lui aussi sur un échange économique. Plus que Dickens et Dostoïevski, Balzac s'interroge sur la subversive symbiose entre le client – souvent riche et père de famille – et la prostituée, présentée chez lui par une large palette de femmes vénales qui couvre l'ensemble des couches sociales. Balzac démontre, sans détours, la manière subversive dont l'excès du capital, tenu par des vieillards influents, passe entre les mains des femmes qu'ils entretiennent et qui acceptent ce marché contraire à la moralité matrimoniale mais avantageux pour elles. Il est également le seul des trois romanciers à mettre en évidence l'idée d'une « triangulation du désir », qui selon René Girard, est propre aux romans du XIX^e siècle et notamment à *La Comédie humaine*. La triangulation amoureuse entre Coralie-Camusot-Lucien, ou entre Esther-Nucingen-Lucien, illustre la concurrence entre un amour vénal fondé sur le principe intéressé de l'achat et de la vente, et un amour romantique courtois, dénué *a priori* de tout intérêt financier. Or, cette différence s'estompe dans *La Comédie humaine*, où la mutation de la société sous l'effet des valeurs capitalistes corrompt les relations amoureuses entre un homme et une femme, tels l'amour pur et rêveur de Lucien ou la passion sincère de Nucingen.

Paul Dombey, dans le roman de Dickens *Dombey et Fils*, incarne également la corruption du capital qui soumet tout au seul pouvoir de l'argent. Si le riche commerçant est moins impliqué dans les spéculations financières, il demeure attiré autant que Nucingen, sinon davantage, par la possession des objets et des êtres humains. Avec Dombey, le principe économique de l'amour prend tout son sens et, car quand il achète *de facto* Edith, il réactive le potentiel destructeur de sa fortune en abjurant le sentiment vrai, auquel tient Dickens et dont témoigne l'amour non partagé de Florence pour son père. Monstre insensible, Dombey incarne le pouvoir exclusif de l'argent qui capitalise les relations humaines et ainsi les détruit, l'inflexible loi de l'argent prenant possession de tout, de l'affectivité surtout.

¹⁵⁴ Marjorie Rousseau-Minier, *Des filles sans joie : le roman de la prostituée dans la seconde moitié du XIX^e siècle*, Genève, Droz, 2018, p. 289.

Issus de trois paysages socio-culturels différents, Dombey, Nucingen et Karamazov partagent pourtant la même passion de l'argent, et recherchant la considération que donne le pouvoir de le posséder. La probité n'existe plus au regard des trois personnages, le monde matériel remplace l'immatérialité du monde intérieur, et la spiritualité se trouve brutalement évincée par des besoins suscités jusqu'à l'excès par la société marchande. D'où la deuxième passion pressante qui naît chez chacun de ces hommes de posséder, et à n'importe quel prix, la femme désirée. L'amour prend alors la forme vénale d'un marché compétitif entre les hommes qui en tirent leur prestige social, pour obtenir la femme convoitée comme objet d'échange et de marchandage ; posséder le corps féminin serait la métaphore de la domination masculine sur le marché. Ce cumul des passions, dans sa démesure et sa violence, démontre avec autant de brutalité que de clairvoyance, une crise des identités masculines : la démonstration obsessionnelle de la puissance économique des hommes exprime, paradoxalement, la crainte de leur impuissance et leur nature corrompue, une forme subversive de virilité qui, condamnée à des degrés différents par les trois romanciers, finit par échouer.

A) Puissante et corrompue, la fonction économique des personnages masculins

Cynique calculateur, le baron de Nucingen rappelle au premier coup d'œil le puissant Dombey dickensien, tout en représentant peut-être mieux que les autres personnages de *La Comédie humaine* ce que Francesco Spandri appelle un « va-et-vient incessant entre les lois et les passions¹⁵⁵ ». En effet, dans son « Introduction » à *La Maison Nucingen*, Pierre Citron se demande s'il y a « dans la France créée ou reflétée par Balzac, un personnage qui détienne plus de pouvoir que ce gros financier¹⁵⁶ ». Si, dans *La Maison Nucingen*, le pouvoir est existentiel et économique, dans *Splendeurs et misère des courtisanes* le personnage incarne l'ambiguïté souvent comique de la richesse mise par un vieillard transi au service d'une belle prostituée, Esther pour laquelle il meurt littéralement d'amour.

La Comédie humaine témoigne d'une mutation économique profonde qui caractérise l'époque où écrit Balzac. Le renouveau socio-économique crée une confusion entre les vieilles valeurs et les nouvelles, produites de l'argent et non conformes à l'usage et la morale. René Guise s'interroge, dans son *Introduction à César Birroteau*, sur cette ambiguïté dans la perception des valeurs sociétales :

¹⁵⁵ Francesco Spandri, « Du malaise existentiel à la panacée économique : Stendhal, Balzac, l'impropre, l'argent », *op. cit.*, p. 106.

¹⁵⁶ Pierre Citron, « Préface des *Splendeurs et misères des courtisanes* », *op. cit.*, p. 328.

Ce qui compte, en fait, plus que la conscience d'être probe, c'est la « considération », qui, comme le dit l'*Introduction aux Etudes philosophiques*, « est une autre atmosphère indispensable ». Alors, la vertu ? la probité ? valeurs foncières ou valeurs de façade ?¹⁵⁷

Ainsi que le prouve Nucingen, l'argent rationalise le bonheur, qui sort du domaine sensible pour s'exhiber concrètement. L'argent étant devenu le plus le plus puissant levier des actions sociales, il crée une confusion entre les valeurs héréditaires de la vieille bourgeoisie et les nouvelles valeurs capitalistes propres à la modernité du romancier. Si l'argent dans toutes ses formes envahit l'espace narratif de *La Comédie humaine*, il s'empare surtout de Nucingen, vieillard libidineux qui devient l'une des incarnations vivantes du conflit de valeurs entre considération et indignité.

En parlant de la folle passion du vieil Alsacien pour la prostituée, Daniel Oster souligne la contradiction économique qu'elle sous-tend : « Nucingen est une fonction : économique. Il achète. Comme Goriot, il sait que l'argent donne tout. Seulement, la loi d'Eros est différente : elle est dépense.¹⁵⁸ » Si Nucingen dépense des sommes colossales pour posséder l'objet de son amour, c'est que pour lui l'argent achète et façonne le bonheur, dont il devient la condition *sine qua non*. L'argent est carnivore, il consomme et consume les êtres comme les êtres consomment l'*Éros*.

Ainsi, l'argent est reconnu comme la valeur fondamentale de la société ; il ne s'agit plus que de savoir comment en organiser le circuit, comment s'en servir au mieux. Les autres valeurs sont désormais subordonnées à celle-ci, première, sinon unique.¹⁵⁹

Le caractère unique, primordial voire exclusif de l'argent est clairement énoncé chez Dickens par le personnage du riche commerçant Paul Dombey. La définition que donne de Dombey Mr. Edgar Johnson, et que reprend, dans son *Introduction à La Maison Dombey et Fils*, Pierre Leyris, pourrait parfaitement devenir celle du baron balzacien :

L'orgueil de Mr. Dombey, bien qu'il constitue un fil sombre, omniprésent dans l'histoire, n'est pas son principe dominant. Ce principe est l'insensible inhumanité d'une doctrine économique qui réduit les relations de Mr. Dombey avec quiconque à l'affirmation du pouvoir de l'argent.¹⁶⁰

¹⁵⁷ René Guise, « Introduction à César Birroteau », dans *La Comédie humaine tome VI. Etudes des mœurs*, Gallimard, 1977, coll. La Pléiade, p. 31.

¹⁵⁸ Daniel Oster, « Présentation », *op. cit.*, p. 15.

¹⁵⁹ René Guise, « Introduction », *op. cit.*, p. 34.

¹⁶⁰ Pierre Leyris, « Introduction », dans Charles Dickens, *Dombey et Fils* [1948], trad. de l'anglais Par Georges Connes, Paris, Gallimard, coll. La Pléiade, 1956, p. 9-22, p. 14.

Le personnage de Dickens incarne une doctrine qui mesure outrancièrement la vie à sa seule valeur pécuniaire. Plus il gagne en notoriété et accroît sa fortune, plus il perd son humanité. Comme Nucingen, il connaît la valeur de l'argent et du prestige, mais sa démarche, contrairement à celle du baron amoureux, ne sera jamais dépensière. L'amour fera perdre la tête au père Karamazov, également résolu à acheter Grouchénka pour trois mille roubles, une somme immense pour l'époque.

B) La décadence sexuelle du père Karamazov : d'un père de famille à un pervers libidineux

Dostoïevski, s'il s'inspire de Nucingen et de Dombey pour aborder les questions de passion et possession masculines, crée le père des *Frères Karamazov* sur le principe du grotesque sensuel et polygame. A cinquante-cinq ans, Karamazov affirme avoir conservé sa force virile et compte la garder pendant encore vingt ans. Dirigé par ses pulsions, le père Karamazov est, d'après le roman, « des plus sensuels tout au long de sa vie, prêt à se coller à la seconde au premier jupon qui ne l'ait ne serait-ce qu'un tant soit peu émoustillé¹⁶¹ ». C'est aussi celui qui affirme qu' « il n'y a pas de laideron. Le sexe à lui seul fait déjà beaucoup... Mais cela vous dépasse ! », confirmant par là qu'il situe l'identité féminine au niveau sexuel physiologique. Décrit comme un « amateur pervers de la beauté féminine la plus grossière¹⁶² », Karamazov installe chez lui « un harem d'une soulerie des plus sordides¹⁶³ », capable de répondre de façon continue à son appétit hypertrophié pour le sexe. Cette hypertrophie se lit de façon métonymique à travers son apparence physique :

Les poches, longues et *graisseuses*, qu'il avait sous ses petits yeux éternellement insolents, soupçonneux et railleurs, [...], sa petite figure *grassouillette*, [...] une pomme d'Adam oblongue et *grasse* [...], une bouche avide et allongée, *lippue* [...] lui donnait une espèce d'air répugnant de sensualité.¹⁶⁴

[Son] sale petit rire qu'on lui connaissait¹⁶⁵, [...] ses saletés avec les femmes, il les aimait, je ne peux pas dire comme avant, mais d'une façon encore plus répugnante même.¹⁶⁶

¹⁶¹ Fédor Dostoïevski, *Les Frères Karamazov*, volume 1, traduit du russe par André Markowicz, Paris, Actes sud, [1879] 2019 [1e éd. 2002], coll. Babel, p. 20.

¹⁶² *Ibid.*, p. 29.

¹⁶³ *Ibid.*, p. 21.

¹⁶⁴ *Ibid.*, p. 48.

¹⁶⁵ *Ibid.*, p. 29.

¹⁶⁶ *Ibid.*, p. 46.

L'épithète « gras » et ses dérivés, sur lequel s'appuie Dostoïevski dans sa description, traduit l'adjectif *mjasistyj*, lui-même venant de *mjaso*, viande ou chair. L'idée d'un corps vieux mais insatiable réapparaît avec notamment *plotojadnyj*, carnivore (« avide » dans la traduction) et *sladostrastnik*, jouisseur violent des passions et plaisirs interdits. Par analogie au comportement lubrique et libidineux attribué aux satyres, Karamazov devient l'incarnation vivante des forces dionysiaques en recherchant, d'une façon continue et persistante, le plaisir sexuel qui se traduit par « un état d'érection ininterrompue¹⁶⁷ ». Être hybride, mi-homme mi-animal, tombé au plus bas de l'échelle évolutionniste, et que Vladimir Marinov relie à la horde primitive décrite par Freud dans *Totem et tabou*, Karamazov est de fait ce « père violent, jaloux, gardant pour lui toutes les femelles et chassant ses fils à mesure qu'ils grandissent¹⁶⁸ », et dont la sexualité s'exprime en orgies, en débauche de plaisirs violents, en nomadisme sexuel.

Le même aspect carnivore de sa nature apparaît dans sa passion pour Grouchenka, la femme entretenue par un vieux commerçant de la ville. Le surnom de la femme, qu'on peut traduire par *petite poire*, évoque à la fois la sensualité de ses formes généreuses et le goût du fruit, une consommation physique, buccale, de la femme désirée. Dostoïevski dénonce cet amour sauvage du vieux pour la jeune femme en confrontant le père Karamazov à son fils aîné Dimitri, ce qui crée entre eux une concurrence d'ordre sexuel à la fois ridicule et aberrante. Le père se retrouve dans la même logique de consommation financière que Dombey ou Nucingen, puisqu'il propose à Grouchenka une somme immense, trois mille roubles, pour consentir à partager sa passion. Or, Grouchenka sera en ce sens très différente d'Esther ou d'Edith car, elle parvient à une position dominante face à Karamazov, forte du capital qu'elle a épargné et de la protection de son ancien vieux bienfaiteur.

Contrairement à Dombey ou Nucingen, le père dostoïevskien incarne la passion de l'argent dans son expression la plus primitive, et la passion amoureuse dans son expression la plus vulgaire et sauvage. De la gestion intelligente du capital, il ne lui reste qu'une avarice hypertrophiée, probablement inspirée de celle des pères Grandet et Séchards balzaciens¹⁶⁹. L'avarice lui communique une étonnante « capacité d'amasser et d'extorquer de l'argent¹⁷⁰ », dit le roman, une aptitude à laquelle il doit son extrême combativité. Cette vitalité pécuniaire est pourtant dissociée de toute activité pragmatique : Karamazov dépense en imbécile mais ne

¹⁶⁷ Vladimir Marinov, *Figures du crime chez Dostoïevski*, op. cit., p. 234.

¹⁶⁸ Cité dans *Ibid.*, p. 231.

¹⁶⁹ Dans sa monographie sur Dostoïevski, Vera Nečeva s'attarde sur l'intertexte balzacien, notamment *Eugénie Grandet*, dans *L'Idiot* de Dostoïevski. Voir Vera Nečeva, *Rannij Dostoevskij. 1821–1849*, Moskva, Nauka, 1979.

¹⁷⁰ Fédor Dostoïevski, *Les Frères Karamazov*, op. cit., p. 45.

veut rien donner de son immense fortune à ses trois fils, dont chacun représente pour lui « un ennemi à vaincre¹⁷¹ », comme c'était le cas pour le père Séchard des *Illusions perdues*. En tant que mâle alpha aux besoins primitifs, Karamazov est l'hyperbole des vices et démesures déclinés au masculin. En désacralisant de la sorte la figure paternelle, Dostoïevski efface, de façon définitive, toute trace de vertu et de respectabilité masculine en lui, il crée un personnage abject aux vices hypertrophiés. Placé sur un registre comique, il accentue, avec d'autant plus de force que ne le font Dombey ou Nucingen, le vide existentiel d'un quotidien voué au cumul illusoire et abusif des biens et des êtres vivants.

C) Quand le comique ne fait plus rire : le baron de Nucingen, un amant dangereux

Appliquée à l'amour, l'idéologie capitaliste transforme le banquier Nucingen, en « Tristan dégradé¹⁷² ». Acheter Esther exprime, de façon puissante, l'extrême pouvoir de son argent dans un monde où la prostitution devient, comme jamais, « un enjeu de masculinité et de performance sexuelle¹⁷³ ». Entrer en compétition pour posséder la femme prostituée est l'expression d'un « capitalisme luxurieux qui se crée au centre même du Paris haussmannien¹⁷⁴ ». Aux yeux du banquier, Esther est la pure dépense que son argent lui permet de posséder. La prostituée devient un produit de consommation : l'amour courtois se meurt face à la nouvelle société capitaliste où même les sentiments se plient aux lois du « tout s'achète ». Le capital tue la conception même de l'amour, tandis que « le sperme du banquier Nucingen accomplit la destinée criminelle de l'argent dans le ventre d'une femme¹⁷⁵ ».

La dépense de Nucingen est colossale, poussée plus loin encore que celle de Camusot, de Matifiat ou de Karamazov. L'argent du baron ne s'arrête devant aucun obstacle, mais écrase tous ceux qu'il rencontre. Faisant partie du monde des banquiers qui ont le monopole sur l'ensemble des places financières, Nucingen est un escroc respectable de son temps, connu pour des spéculations et des arrangements malhonnêtes. En dépensant une somme disproportionnée pour l'achat de la femme qu'il désire, le baron a « placé » son argent dans Esther, symbole de la dérive du monde de la finance. En ce sens-là, Nucingen devient, comme Dombey et

¹⁷¹ Honoré de Balzac, *Illusions perdues*, *op. cit.*, p. 43.

¹⁷² Daniel Oster, « Présentation », *op. cit.*, p. 15.

¹⁷³ Lola Gonzales, *Sexus economicus. Épisode 1 : Histoire des rapports tarifés*, *op. cit.*, 23:12.

¹⁷⁴ *Ibid.*, 25:18.

¹⁷⁵ Daniel Oster, « Présentation », *op. cit.*, p. 12.

Karamazov, l'expression de ce que André Wurmser appelle « la comédie inhumaine¹⁷⁶ », avec un cynisme manifeste envers les valeurs chrétiennes de la morale bourgeoise.

Probablement inspiré par l'un des plus grands financiers européens, le baron James de Rothschild, avec qui il partage les mêmes origines, Nucingen exprime, comme Dombey, le caractère monstrueux du capital. Avant de saisir le caractère terrifiant de la surpuissance financière qu'il incarne, Balzac montre le comique de sa passion amoureuse, le ridicule permanent de son parler étranger, et le grotesque de son désir sexuel, à rebours de son âge. En tant que mari moqué par sa femme, Nucingen est la réminiscence d'un chevalier moyenâgeux devenu un vieux riche ridicule de la société précapitaliste.

Alors que Marc Escola remarque « l'importance du rire et du comique dans l'appréhension balzacienne du réel¹⁷⁷ », il faut rappeler que Balzac regroupe l'ensemble de ses œuvres sous le titre d'un regard amusé. A la croisée de l'humour et de la critique sociale, la comédie du réel est une *Comédie humaine*. La double réalité des choses installe une inconvenance dans ce qui est convenable, une déformation de la norme qui exprime ce que Alain Vaillant qualifiera, dans son article sur Balzac, de « poétique de l'outrance¹⁷⁸ ».

Il existe en effet quelque chose de comique dans l'incontrôlable passion amoureuse du baron de Nucingen, dont les actes ne se soumettent en général qu'à la raison et aux calculs spéculatifs. Ses aveux amoureux que son accent allemand rend à peine compréhensibles, son âge avancé qui contraste avec la jeunesse de la belle Esther, enfin son rôle d'époux infidèle encouragé par sa propre femme introduisent une situation inconvenante, scabreuse, inappropriée, qui amène le rire. L'une des plus grandes puissances monétaires s'incline docilement devant l'objet de son amour, au risque de tomber dans un comique à la fois verbal, comportemental et situationnel.

« Malade d'amour¹⁷⁹ », tel est, selon la définition de Horace Bianchon, Nucingen, qui tourne au ridicule l'idéal de l'amour chevaleresque. La dépendance affective démesurée subvertit ici la posture dominante, influente et possessive de Nucingen, qui se soumet d'abord au sentiment aveugle qu'il ressent avec une extrême intensité, puis à l'ensemble des exigences de divers personnages qui profitent tour à tour de la faiblesse sentimentale du baron. La maturité

¹⁷⁶ André Wurmser, *La Comédie inhumaine*, Paris, Gallimard, 1964, coll. La Pléiade, p. 41 et 33.

¹⁷⁷ Marc Escola, *Appel à communication « Balzac et le comique »*, disponible sur Fabula, publié le 11 avril 2019, consulté le 24. 02.2022.

¹⁷⁸ Alain Vaillant, *La crise de la littérature. Romantisme et modernité*, Grenoble, UGA Éditions, 2019, p. 278.

¹⁷⁹ Honoré de Balzac, *Splendeurs et misères des courtisanes*, *op. cit.*, p. 687.

socio-économique et familiale entre en dissonance avec l'immaturation d'un sentiment non maîtrisé : connu pour ses spéculations boursières sans précédent¹⁸⁰, le banquier perd paradoxalement le sens du calcul, préférant jouer à perte pour atteindre, le plus vite possible, la possession d'Esther.

Lorsque la femme du baron le conseille, sur un ton ironique, sur sa tenue vestimentaire et les formes du langage à privilégier pour ses rendez-vous avec Esther, Nucingen se retrouve dans un imbroglio domestique quasi vaudevillesque, où l'épouse encourage l'infidélité de son mari en espérant obtenir le divorce pour rejoindre son amant Rastignac. À partir de ce classique triangle amoureux, formé par le baron, son épouse et Rastignac, se dégage l'ironie d'un mariage sans amour qui à son tour enclenche des infidélités en tous genres. Moqué, et humilié à cause de sa passion amoureuse, le baron se retrouve ainsi dépossédé de ses pouvoirs, notamment celui de la négociation verbale. Dû à ses origines alsaciennes, son accent à peine compréhensible, et que Pierre Citron qualifiera ironiquement, dans son *Introduction à La Maison de Nucingen*, d'« abominable baragouin¹⁸¹ », crée un comique verbal qui compromet le baron dans sa démarche de conquête amoureuse, mais aussi son statut : sa puissance n'aurait-elle plus de poids parce que sa parole n'en a plus ? Paradoxalement, un amour censé humaniser le baron inhumain, le ridiculise plus qu'il ne l'humanise.

Présenté en tant que personnage comique, Nucingen parvient néanmoins à posséder Esther grâce au pouvoir écrasant de son capital. Son argent pervertit les êtres fragiles, et corrompt les relations, devenant indirectement le principal complice de l'abbé Herrera qui manipule l'ascension sociale de Lucien. Si les émois sentimentaux de Nucingen font rire, le baron répand tragiquement le vice qu'il encourage autour de lui. D'après Marc Escola,

l'on ne s'étonnera donc pas de retrouver chez Balzac un « comique qui ne fait pas rire », selon une formule de Flaubert, un comique railleur, qui n'efface pas, voire met en valeur, la dimension tragique ou pathétique de la réalité.¹⁸²

Le caractère bouffon que Balzac conçoit pour son personnage dans *Splendeurs et misères des courtisanes* accentue le triomphe du presque sur-pouvoir de l'argent qui vainc tout. Un autre exemple de ce genre renvoie à *Illusions perdues*, notamment au papa Camusot qui, humilié,

¹⁸⁰ Dans *La Maison Nucingen*, le banquier procède à la première liquidation, dans *César Birroteau* vient la deuxième, puis dans *Splendeurs et misères des courtisanes* la troisième.

¹⁸¹ Pierre Citron, « Introduction », *op. cit.*, p. 321.

¹⁸² Marc Escola, *Appel à communication « Balzac et le comique »*, *op. cit.*

écrasé, ridiculisé dans son amour, est certes renvoyé par Coralie, sa maîtresse, mais qui ruine la carrière de celle-ci payant pour qu'elle soit sifflée sur scène. En la faisant sombrer dans la misère, Camusot démontre, comme Nucingen ou Dombey, le pouvoir déterminant de ces hommes d'affaires et leur influence sociale dévastatrice.

Si dans *Splendeurs et misères des courtisanes*, le comique sert à accentuer le rôle grandissant, bien que socialement et moralement subversif, des valeurs du capital, dans *Les Frères Karamazov*, l'univers burlesque où Dostoïevski imagine Karamazov sert avant tout à mettre à nu le drame de la paternité, auquel le romancier reste sensible durant toute sa vie¹⁸³. Un comique scabreux, obscène, inconvenant crée des situations cocasses et scandaleuses qui finissent par définir presque exclusivement l'univers fictionnel de Karamazov.

Pour ne prendre qu'un exemple du roman, l'arrivée de Fiodor Karamazov au monastère où vit Aliocha crée une situation sans précédent. Dans l'avertissement tout aussi prévoyant qu'inquiet de Piotr Mioussov, qui l'y accompagne, nous lisons l'ironie dostoïevskienne d'un futur quiproquo, qui ne manquera pas d'arriver :

[...] vous avez promis de vous conduire bien [*prilično*, décentement], n'oubliez pas. Je vous le dis, retenez-vous. Si vous commencez à bouffonner, je n'ai pas l'intention qu'on nous mette, vous et moi, dans le même sac, ici... Vous voyez l'homme que c'est, fit-il, s'adressant au moine, j'ai peur d'entrer avec lui chez des gens honnêtes.¹⁸⁴

Intitulé « Le vieux bouffon », le chapitre II du Livre deuxième « Une Réunion déplacée », qui suit la réplique citée et annonce une situation en décalage burlesque avec la dignité du lieu saint où Dostoïevski place l'action. En confrontant les singeries de Karamazov à la retenue des moines, la scène produit un effet comique qui mêle à la honte un sentiment d'indignité scandaleuse. Une différence de registres oppose la parole religieuse décente et solennelle des moines au discours profane, clownesque et suréloquent, d'un imbécile mondain. Le discours de Karamazov est tissé de mensonges, d'humour déplacé et d'allusions coquines, en total décalage avec l'univers religieux qu'affectionne Dostoïevski. Fidèle à lui-même, le personnage affiche jusqu'à la fin du roman sa surcharge discursive, gestuelle et comportementale, qui confirme d'un chapitre à l'autre, sa réputation d'homme devenu nocif pour les strictes valeurs patriarcales

¹⁸³ Maksim Gorkij considérait ce personnage comme l'une des créations les plus sales de la littérature russe. Pourtant, d'autres pères dostoïevskiens, comme Troussotski du *Mari éternel* qui tue sa fille, ou Efimov, de *Netotchka Nezvanova*, qui bat sa fille, commettent un crime plus grave encore, aux yeux de Dostoïevski, celui de la maltraitance infantile.

¹⁸⁴ Fiodor Dostoïevski, *Les Frères Karamazov*, *op. cit.*, p. 72.

de la société russe de l'époque. L'excentricité clownesque, foncièrement comique et rocambolesque, de Karamazov, accentue, chez Dostoïevski, le tragique d'une profonde crise paternelle. Par sa démesure, le comique dostoïevskien finit par humilier, dénoncer, mortifier l'archétype du père de famille transformé en débauché, sexuellement incontrôlable. Le père bacchanal, réclame la satisfaction des instincts primaires de son corps de vieux bouffon, au détriment de l'amour pour sa progéniture. Aux antipodes de Goriot qui se sacrifie pour ses filles, Karamazov transmet à ses fils une « histoire familiale traumatique¹⁸⁵ », d'après l'expression du psychiatre Dominique Bourdin, c'est à dire une vie sans affection paternelle et sans besoin de reconnaissance mutuelle. L'absence aussi frustrante que douloureuse de la référence paternelle pousse les quatre fils biologiques - de fait orphelins - à chercher ailleurs un appui et leur repère existentiel : les trois s'en vont rapidement de la maison familiale, coupant ainsi leurs racines. Aliocha se réfugie au monastère et y trouve sa référence spirituelle en la personne du père Zossima, Ivan part à l'université et prend pour guides ses professeurs, Dimitri intègre l'armée, tandis que le « bâtard » Smerdyakov se console avec les idées du socialisme anarchiste. De leur relation avec le père, il ne reste qu'une filiation biologique et un nom de famille difficile à porter.

La charge comique accentue ainsi, chez Dostoïevski, les pathologies paternelles autodestructrices, propageant la honte sur l'ensemble de la descendance. Tombé dans le ridicule, le père devient un poids voire un obstacle pour ses fils, qui cultivent au plus profond de leur for intérieur le fantasme de tuer le géniteur, un crime œdipien nourri par une paternité intolérable. Au regard de ses fils, le comique karamazovien s'avère monstrueux car il place le père dans un état d'insouciance aveuglante face à sa lente corruption physique et métaphysique. Karamazov pousse ses enfants qu'il a de fait abandonnés, à chercher de nouveaux repères moraux, d'autres modèles de vie et de survie. Paroxystique est la scène du viol de Lizavéta la Puante, clocharde de la ville, par le Karamazov égayé après une soirée à la taverne. Par une métaphorique providence, la personne du fils illégitime vient venger l'erreur de sa naissance. Le parricide, par Smerdyakov, du père biologique met fin au rôle corrosif d'une paternité humainement et moralement irresponsable, mettant un terme symbolique à ce que Fokin appelle la paternité héréditaire :

la paternité physique perd le caractère incontestable et absolu de son autorité, bien qu'elle reste toujours une force juridique réelle, renforcée par les droits de propriétés et de classes.

¹⁸⁵ Dominique Bourdin, « Principe paternel et référence paternelle », dans *Revue française de psychanalyse*, 2013 vol. 77, Paris, PUF, p. 1635.

Parallèlement, la paternité spirituelle, fondée sur l'expérience morale et existentielle des Anciens, joue un rôle croissant.¹⁸⁶

Si, en qualifiant Karamazov d'« âme maléfique¹⁸⁷ », Maksim Gorkij souligne à juste titre l'assimilation du personnage aux forces diaboliques les plus primitives, voire folkloriques¹⁸⁸, il est évident que, Karamazov signale, de façon paradoxale, une pathologie ancestrale qui définit la norme et une nouvelle forme inquiétante de la norme en devenir, à laquelle il serait sensiblement temps, pour le romancier, de substituer d'autres valeurs plus performantes, comme celles de la paternité spirituelle fondée sur les valeurs chrétiennes, auxquelles Dostoïevski reste très sensible durant sa vie.

D) Paul Dombey et la transaction du mariage : de la confirmation à la perte du pouvoir

Bien que Dickens expérimente, dès ses *Papiers posthumes du Pickwick Club*, le comique inconvenant, *Dombey et Fils* est l'un de ses romans qui fait le moins rire. Le caractère « inhumain », froid et insensible, du puissant Dombey inspire à ses proches, avec lesquels il maintient des rapports fortement problématiques, autant de peur que de mépris. Victime de maltraitance paternelle, sa fille Florence est méprisée par son père pour ne pas être cet héritier mâle qu'il attend avec grand espoir. Sa deuxième femme Edith lui appartient par « la transaction

¹⁸⁶ Pavel Fokin, *Dostoïevskij. Perepročtenie, op. cit.*, p. 120 : «Физическое отцовство утратило непререкаемость и абсолютность своего авторитета, хотя по-прежнему остаётся реальной юридической силой, подкреплённой имущественными и сословными правами. Наравне с ним всё большую роль начинает играть отцовство духовное, основанное на моральном и экзистенциальном опыте возрастного старшинства.»

¹⁸⁷ Analysant le « talent violent » de Dostoïevski, tenu pour le « grand tourmenteur et homme de mauvaise conscience », Maksim Gorkij affirmait, dans les deux articles qu'il lui consacre (« De la karamazovščina » et « Encore à propos de la karamazovščina ») : « [Fiodor Karamazov] est sans aucun doute une âme russe, amorphe et bariolée, à la fois lâche et audacieuse et effrontée, et surtout - douloureusement maléfique : l'âme d'Ivan le Terrible, de Saltychikha, du propriétaire foncier qui a lancé les chiens après les enfants, du paysan qui a battu à mort sa femme enceinte, c'est l'âme du commerçant qui a violé sa mariée et l'a aussitôt laissé se faire violer par une foule de voyous. Ceci est une âme très déformée, et il n'y a rien à admirer là-dedans. » (Maksim Gorkij, « O karamasovščine », dans *Russkoe slovo*, 22.09.1913, Moskva, p. 34.)

¹⁸⁸ Nous retrouvons le diabolique dans sa dimension plus complexe, contradictoire et polyphonique, avec d'autres personnages dostoïevskiens tels que Ivan des *Frères Karamazov*, Stavroguine des *Démons* ou Raskolnikov de *Crime et Châtiment*. Vladimir Marinov remarque à ce titre que « le personnage diabolique joue un rôle contradictoire par rapport au processus de la sublimation artistique : il représente une avancée de Dostoïevski vers une esthétique où le mal n'est plus « dissocié du beau », assez proche de celle de Baudelaire ; il montre les limites du pardon dans le processus de sublimation artistique. » (Vladimir Marinov, *Figures du crime chez Dostoïevski, op. cit.*, p. 147.)

du mariage¹⁸⁹ », pour reprendre l'expression de Mary Montaut, devenant quant à elle une acquisition particulièrement intéressante pour l'homme sur le plan de l'investissement : belle, froide et orgueilleuse, Edith pourrait augmenter le poids social écrasant de Dombey dans le monde des convenances, où la réputation se mesure souvent aux apparences des richesses matérielles et des comportements conventionnels, un monde qui seul préoccupe ce géant de la négoce :

Une condescendance si froide et si contrainte, et pourtant si prompte et si significative dans l'acquiescement aux désirs qu'il lui imposait, à elle et à nulle autre, était suffisamment remarquable pour transparaître [...]. [M. Karker] comprit de même que M. Dombey était évidemment fier de son pouvoir et qu'il avait le plaisir à la montrer.¹⁹⁰

L'orgueil construit le rapport de Dombey au monde et à autrui : l'homme cherche à être fier de sa firme, de son fils, de lui-même, à trouver une femme à son image, capable d'inspirer du respect mais restant soumise à son orgueil à lui. Ainsi, conçoit-il cyniquement son mariage avec Edith comme une affaire commerciale rentable sur le plan social, motivée « non pas par des sentiments sexuels mais par le désir de satisfaire son égo par la production d'un nouveau fils¹⁹¹ ». La pensée marchande envahit le domaine conjugal, suggérant à Dombey un vocabulaire commercial qui laisse entendre à sa femme les avantages pécuniaires qu'elle a su tirer de l'union : ainsi, aux yeux de Dombey, obéir à son mari serait un paiement logique pour l'avancement socio-économique de son épouse à la suite de leur mariage. Son orgueil excessif de posséder, de dominer, d'exhiber sa femme, crée, dans le roman, des situations de crise conjugale profonde, où le rôle d'Edith sera de dénoncer, d'une manière plus radicale et affirmée que ne pourrait le faire Florence, le matérialisme grossier de Dombey et, de façon générale, la complicité du système patriarcal, avec lequel Edith est en profonde contradiction.

Il existe en effet, entre le mari et la femme, un élément de lutte certaine que remarque, avec ironie, le capitaine Bagstock : « Edith et Dombey sont bien assortis : qu'ils se mesurent !¹⁹² ». Edith voit dans Dombey une incarnation vivante de la loi qui institue théoriquement la tyrannie du mari et, afin de faire barrage au despotisme de Dombey et de

¹⁸⁹ Mary Montaut, « The Second Mrs. Dombey », dans *Dickens Quarterly*, 1987 vol. 4 n° 3, Baltimore, The Johns Hopkins University Press, p. 141-153, p. 142 : « the transaction of marriage ».

¹⁹⁰ Charles Dickens, *Dombey et Fils*, *op. cit.*, p. 450.

¹⁹¹ Michael Steig, « Iconography of Sexual Conflict in "Dombey and Son" », dans *Dickens Studies Annual*, 1970, vol. 1, Pennsylvania, Penn State University Press, p. 164 : « [...] his marriage has been prompted not by sexual feelings, but by a desire for ego-satisfaction through the production of a new son. »

¹⁹² Charles Dickens, *Dombey et Fils*, *op. cit.*, p. 428.

conquérir ainsi une liberté, elle se fait elle-même tyran au sein de leur couple. Le mépris et la désobéissance deviennent les corolaires de l'orgueil démesuré d'Edith. Elle dédaigne son mari-acheteur comme elle dédaigne leur mariage-transaction, qu'elle vit comme une expérience d'humiliation. Les richesses de l'homme portent un aspect extrêmement dégradant sur la personnalité de la femme car elles lui rappellent quotidiennement sa propre vénalité. Dans son exclamation « Je le méprise à peine moins que je me méprise d'être à lui !¹⁹³ », le terme du « mépris » évoque à la fois la perte de l'estime de soi, un orgueil humilié et le dégoût pour son « acheteur » que vit Edith. Elle nous rappelle, en ce sens-là, une autre figure féminine marquante, Nastassia Filippovna Barachkova, que le lecteur retrouvera vingt ans plus tard dans *L'Idiot*. Femme « abusée, déshonorée et entretenue par son violeur¹⁹⁴ », Nastassia accentuera, d'une façon particulièrement tragique et violente, les problématiques de genre exposées d'ores et déjà dans *Dombey et Fils*.

Tandis qu'Edith entre en confrontation avec son mari, Nastassia entre dans le face-à-face avec l'ensemble des personnages du « monde » qui exacerbent sa souffrance, sa solitude et son exclusion sociale. L'intrigue maritale du roman dickensien est absente dans *L'Idiot* ; Nastassia est une femme libre mais compromise, privée d'un cadre de vie légal qui pourrait la protéger du désir sexuel explicite des hommes et étouffer l'injustice du crime commis sur elle par son bienfaiteur. Edith, qui accepte l'hypocrisie de son mariage, voit néanmoins, comme Nastassia, dans ses propres charmes l'emblème de sa condition de femme vénale, achetée pour son apparence. Comme l'héroïne dostoïevskienne, madame Dombey est définie comme « une valeur d'échange dans un commerce auquel [elle] ne consentait pas de bon gré¹⁹⁵ », comme « une femme fière qui se livrait à une transaction sordide et misérable¹⁹⁶ » et une « récompense vile et indigne¹⁹⁷ », ce qui préfigure sans doute le caractère dégradant, mortifère, du regard masculin rempli de désir, le sentiment d'impuissance face à la domination masculine et un orgueil blessé par le marchandage éhonté de son corps, de Nastassia. Aussi bien dans *L'Idiot* que dans *Dombey et Fils*, l'humiliation du personnage féminin par le désir sexuel et la vente établissent une correspondance entre le monde de l'économie et de la sexualité, que ce soit dans la sphère des relations conjugales ou extra-conjugales, avec une synonymie forte entre les

¹⁹³ *Ibid.*, p. 713.

¹⁹⁴ Lilia Androsenko, « L'identité à l'épreuve de la différence : la femme, la faute et l'Autre dans *L'Idiot* de Fiodor Dostoïevski », dans Clémence Mesnier, Lilia Androsenko, Andrea Grassi (dir.), *Facettes de l'altérité : identité, culture, société*, Saint-Appolinaire, Orbis Tertius, 2020, p. 78.

¹⁹⁵ Charles Dickens, *Dombey et Fils*, *op. cit.*, p. 443.

¹⁹⁶ Charles Dickens, *Dombey et Fils*, *op. cit.*, p. 449.

¹⁹⁷ *Ibid.*, p. 572.

verbes « dépenser », « posséder » et « éjaculer », « pénétrer »¹⁹⁸. Nastassia et Edith illustrent ce que Levi-Strauss qualifie d'« échange social primaire¹⁹⁹ », un acte qu'elles dénoncent avec violence tout comme elles dénoncent, sur le plan symbolique, la possession masculine des femmes qui refusent d'être possédées.

Selon Nina Auerbach, Dombey et Edith représentent deux sphères opposant le principe féminin, domestique et soumis, et le principe masculin, omnipotent et autoritaire²⁰⁰. Des tendances correctionnelles qu'introduit Dombey dans sa relation avec Edith dévoilent la crainte masculine d'être asservi, assujetti dans une union à l'image de la femme. L'orgueil a un pouvoir écrasant énorme, Dombey le sait, mais il souhaite qu'Edith soit orgueilleuse pour lui, et non contre lui. Or, les éléments de résistance et d'opposition propres au tempérament de son épouse la poussent à répondre à son mari par un froid tout aussi indifférent et orgueilleux que celui de Dombey. Dickens utilise de multiples métaphores de la nature, comme « roc de marbre²⁰¹ » ou « source glaciale ensevelie, sans aucun rayon de lumière²⁰² » semblable aux « profondeurs d'une caverne profonde²⁰³ », pour accentuer la rigidité émotionnelle de Dombey face à Edith, que le romancier compare à une « belle statue, aussi froide, aussi silencieuse, aussi immobile²⁰⁴ ». Le silence intraconjugal, dont Balzac donne une définition poétique dans *Les Marana*²⁰⁵, annonce l'étouffement symbolique de la fonction sexuelle du mariage, dans lequel Dombey voit la promesse d'un héritier mâle, un divorce de fait accompli. Dévitalisé, mortifié, asphyxié par l'orgueil, le ménage des Dombey est marqué par une négligence et une animosité mutuelles, où la chute de l'un détermine la victoire de l'autre²⁰⁶. Cette « lutte continue pour le

¹⁹⁸ Voir Joss Lutz Marsh, « Good Mrs. Brown's Connections: Sexuality and Story-Telling in Dealings with the Firm of Dombey and Son », dans *ELH*, 1991, vol. 58 n° 2, Baltimore, The Johns Hopkins University Press, p. 410 : « the verbs « spend » and « possess », synonyms for « ejaculate » and « penetrate » : the language of this period itself forges a correspondence between the worlds of economics and of sexuality ».

¹⁹⁹ Martine Gestin, Nicole-Claude Mathieu, « Claude Lévi-Strauss et (toujours) l'échange des femmes : analyses formelles, discours, réalités empiriques », dans *Sous les sciences sociales, le genre*, sous la dir. de Danielle Chabaud-Rychter, Virginie Descoutures, Eleni Varikas, Anne-Marie Devreux, Paris, La Découverte, 2010, p. 64.

²⁰⁰ Cité dans Joss Lutz Marsh, « Good Mrs. Brown's Connections: Sexuality and Story-Telling in Dealings with the Firm of Dombey and Son », p. 412.

²⁰¹ Charles Dickens, *Dombey et Fils*, *op. cit.*, p. 739.

²⁰² *Ibid.*, p. 740.

²⁰³ *Ibid.*

²⁰⁴ *Ibid.*, p. 490.

²⁰⁵ Balzac affirme en effet, à propos du ménage de Juana et Diard, que « le silence entre deux cœurs est un vrai divorce accompli, le jour où le nous ne se dit plus. » (Honoré de Balzac, *Les Marana* [1832], tome X, Paris, Gallimard, 1979, coll. La Pléiade, p. 1085)

²⁰⁶ Plusieurs parallèles s'imposent ici avec *La Douce* de Fiodor Dostoïevski. Voir Lilia Androsenko, « À la recherche d'un dialogue perdu : la tragédie du silence au féminin dans *La Douce* de Fiodor Dostoïevski », dans *Le silence à l'œuvre. Réflexions littéraires et musicologiques*, sous la dir. de Payen de la Garanderie et Nathalie Pavec, à paraître (2023).

pouvoir, dans laquelle la femme est l'antagoniste le plus agressif²⁰⁷ », pour reprendre l'expression de Michael Steig, subvertit l'image stéréotypée des rapports hiérarchisés de genre par une mise en danger de la position dominante de la figure masculine, qu'une femme attaque afin de détrôner sa dominance.

Afin de faire comprendre à Edith que, sur le plan conjugal, « Madame Dombey ne représente, quand il s'agit de nous deux, qu'une considération secondaire²⁰⁸ », Dombey introduit dans leur ménage son employé James Carker, que le roman décrit comme « le parasite et l'instrument de l'orgueilleux tyran²⁰⁹ ». Cette interaction triangulaire attribue à Edith le rôle le plus humiliant de réceptrice passive des ordres de Dombey par l'intermédiaire de son messenger, auquel la femme doit également obéir. L'intention de la double soumission de sa femme qui exprimerait, selon lui, avec plus de persuasion le « ma volonté est la loi²¹⁰ », ne se passe pourtant pas comme prévu. Un lien dialogique troublant entre Carker et Edith se crée bien avant l'introduction officielle du manager auprès de la nouvelle madame Dombey. Dans la maison de Carker, le perroquet aux couleurs éclatantes, cet oiseau « énervé et emprisonné, qui descend sur un cerceau doré pendu à l'intérieur de la cage comme un énorme anneau de mariage, et s'y balance, au grand plaisir de son maître²¹¹ », introduit un imaginaire ornithologique qui reconduit discrètement l'image d'Edith, son emprisonnement conjugal et son orgueil humilié, tout en la reliant, par prolepse, à son second « maître », James Carker. Le perroquet métaphorise, d'une façon poétique, une liberté emprisonnée par le mariage, un engagement genré et une forme de contention appliquée à l'amour et à la sexualité, de domestication et de domination que vit Edith aux côtés de Dombey et dont Carker devient un observateur privilégié. Le deuxième élément constitutif du rapprochement entre Edith et Carker devient le portrait d'une jeune femme accroché au mur de la maison du manager, et qui lui rappelle étrangement Edith. Lors du déjeuner avec son patron, qui vient lui imposer son rôle de messenger, Carker semble ignorer Dombey et parler au portrait, qui lui permet de ce que Michael Steig appelle « lorgner mentalement la nouvelle madame Dombey²¹² ». Carker comble progressivement, dans le couple Dombey, un manque multiple, à la fois discursif, émotionnel,

²⁰⁷ Michael Steig, « Iconography of Sexual Conflict in "Dombey and Son" », dans *Dickens Studies Annual*, 1970, vol. 1, Pennsylvania, Penn State University Press, p. 161 : « [...] a continuing struggle for power in which the female is the more aggressive antagonist ».

²⁰⁸ Charles Dickens, *Dombey et Fils*, *op. cit.*, p. 678.

²⁰⁹ *Ibid.*, p. 871.

²¹⁰ *Ibid.*, p. 679.

²¹¹ *Ibid.*, p. 539.

²¹² Michael Steig, « Iconography of Sexual Conflict in "Dombey and Son" », dans *Dickens Studies Annual*, 1970, vol. 1, Pennsylvania, Penn State University Press, p. 162 : « to "leer" mentally at the new Mrs. Dombey ».

sexuel. Les trois personnages forment aussitôt un singulier ménage à trois de type balzacien, où le désir sexuel refoulé, comprimé, voire inexistant, de Dombey s'oppose à ce que Pamela Hansford Johnson appelle « le plaisir sexuel furieux²¹³ » de Carker²¹⁴. Le parti-pris narratif de Carker face à Dombey traduit, sur plusieurs points, une similitude troublante avec Edith, dont notamment sa soumission forcée au patron, son mépris pour Dombey et la même envie de prendre sa revanche sur lui. Prenant appui sur les principes de classe et de genre, le positionnement similaire d'Edith et de Carker face à cet homme de pouvoir accentue la problématique de l'oppression, sur le plan social, des « faibles » par les « forts ».

Malgré les tentatives de soumettre sa femme à l'image de la première madame Dombey, Edith demande sa liberté au deuxième anniversaire du mariage :

- [...] Je ne veux rien faire de ce que vous demandez.
- Je n'ai pas l'habitude de demander, madame Dombey, répliqua-t-il : je commande.
- Je ne veux jouer aucun rôle dans votre maison, ni demain, ni à aucun autre anniversaire de ce jour. [...] Eh bien ! délivrez-moi, dit Edith, toujours impassible, de la chaîne qui m'attache. Laissez-moi partir.
- Madame ! s'exclama M. Dombey.
- Rendez-moi ma liberté !
- Madame ! répéta-t-il. Madame Dombey !
- Dites-lui, dit Edith en tournant vers Carker son fier visage, que je désire une séparation entre nous. Qu'elle est souhaitable. Que je l'y invite. Dites-lui que ses conditions seront les miennes, que je me moque de sa fortune, et que plus tôt sera le mieux.
- Ma parole, madame Dombey, dit son mari, au comble de la stupéfaction, imaginez-vous qu'il soit possible que je prête l'oreille à une telle proposition ? Savez-vous qui je suis, Madame ? Savez-vous ce que je représente ? Avez-vous jamais entendu parler de Dombey et Fils ?²¹⁵

Devenu la métaphore du pouvoir du capital, le nom « Dombey » attend une reconnaissance pour l'honneur d'être porté. Ce nom influent, menaçant, écrasant, traduit l'univers de l'hégémonie masculine et dépossède Edith de son identité, l'effaçant derrière celle de Dombey par le droit d'appartenance maritale. Son retour insistant dans le dialogue rappelle obstinément à Edith sa nouvelle appartenance identitaire, qu'elle doit accepter avec humilité et gratitude. Pourtant, ce nom rappelle à la femme la douleur d'avoir été achetée, marchandée, humiliée.

²¹³ Pamela Hansford Johnson, « The Sexual Life in Dickens's Novels », dans *Dickens 1970*, sous la dir. de Michael Slater, London, Chapman & Hall, 1970, p. 176 : « furious sexual pleasure ».

²¹⁴ Comme le remarque à juste titre Michael Steig, Dombey n'est pas impotent sexuellement car il arrive à avoir deux enfants et espère toujours, après la mort du petit Paul, avoir un héritier mâle pour sa firme. Son impuissance s'avère plutôt d'ordre psycho-émotionnel que physiologique. Voir Michael Steig, « Iconography of Sexual Conflict in "Dombey and Son" », *op. cit.*, p. 162.

²¹⁵ Charles Dickens, *Dombey et Fils*, *op. cit.*, p. 751.

Edith réclame une séparation, pour rester dans la légalité juridique, avant de tenter une fugue. Sa fuite avec Carker représente, de façon symbolique, sa revanche sur les deux hommes, d'abord sur Dombey, dont elle entache la réputation, mais aussi sur le manager, dont elle abhorre le désir sexuel et qu'elle tente de tuer à Dijon. Lorsque Dombey entre dans la chambre de sa femme peu après son départ, il y découvre « entassées en une masse précieuse sur le sol, [...] toutes les parures qu'elle avait possédées depuis qu'elle était sa femme, toutes les toilettes qu'elle avait portées, tout ce qu'elle avait eu.²¹⁶ » Souvenons-nous ici de Nastassia, dans *L'Idiot*, qui abandonne elle-aussi le paraître des étoffes luxueuses avant d'être tuée par Rogojine :

Autour, en désordre, [...] on voyait, éparpillés, des vêtements, une riche robe de soie blanche, des fleurs, des rubans. Sur un petit guéridon, au chevet du lit, brillaient des diamants ôtés et dispersés. Au pied du lit, des dentelles froissées [...]²¹⁷

Symbole de richesse et de pouvoir, les parures abandonnées par Nastassia et Edith dénoncent, sur le plan symbolique, le pouvoir corrompu des hommes qui capitalisent les êtres humains, notamment les femmes. Edith défie les fausses apparences du monde des convenances que Dombey essaye tant de préserver. Sa clairvoyance face à sa condition de femme vénale se révèle avec résolution et violence dans son discours final, où elle se retrouve, pour la dernière fois, face à Carker :

Je suis une femme, dit-elle en l'affrontant résolument, que depuis mon enfance on a humiliée et endurcie. On m'a offerte et refusée, mise en vente et évaluée, au point d'en être écœurée dans l'âme. [...] Il n'y en a pas un dont je me soucie comme je me soucierais d'un chien familier. [...] et sachant que mon mariage les empêcherait au moins de me mettre partout en vente, je me laissai vendre, de façon aussi infâme que si j'avais eu une corde autour du cou sur un marché d'esclaves.²¹⁸

Le discours d'Edith soulève plusieurs problématiques en lien avec la condition des femmes dans la société victorienne, dont l'éducation du profit et de la préparation à une vente future, le marchandage outrancier évoluant vers une dimension coloniale, enfin le mariage comme un subterfuge destiné à éviter le parcours – encore plus tragique – de l'héroïne dostoïevskienne. Son discours dénonciateur et émancipateur, rare pour les personnages féminins de son temps, de la victoire remportée sur les multiples paraître du patriarcat. Si, dans son article

²¹⁶ Charles Dickens, *Dombey et Fils*, op. cit., p. .

²¹⁷ Fiodor Dostoïevski, *L'Idiot*, tome 2, op. cit., p. 458.

²¹⁸ Charles Dickens, *Dombey et Fils*, op. cit., p. 867-868.

« Iconography of Sexual Conflict in "Dombey and Son" », Michael Steig décrit Edith comme « une femme dominatrice, voire castratrice²¹⁹ », comme un instrument de destruction de Dombey, soulignant à la fois son rôle corrosif et secondaire dans le roman, Mary Montaut insiste *a contrario* sur la fonction romanesque dynamique et autonome, riche en initiatives et revendications, d'Edith, affirmant qu'elle :

accentue le mieux la puissante colère du roman contre l'injustice sociale [...] elle représente de façon merveilleuse une espèce aboutie d'une femme fictionnelle, [...] parce qu'elle incarne le résultat des anomalies et injustices inhérents à son rôle.²²⁰

Belle et attirante pour les hommes, Edith accentue les questions de la possession des femmes par les hommes, de la place de celles-ci au sein du monde familial et conjugal, enfin de l'hypocrisie marchande dans le contexte concurrentiel du capitalisme. Elle réussit à contrecarrer l'image laissée par la première madame Dombey qui présentait son mari « très loin d'elle, assis en grande pompe sur son trône, tandis qu'elle occupait une humble place sur la marche la plus basse.²²¹ », tout en se mettant à rebours du titre même du roman, « ...*et Fils* », qui annonce la posture outrancièrement mercantile de Dombey en quête d'une surpuissance intergénérationnelle masculine à la tête de son empire marchand.

Pourtant, la fin du roman semble prendre ses distances avec les subversions dans lesquelles il s'était engagé. En faisant disparaître le petit Paul Dombey et le fils d'Edith, pour orienter davantage l'avenir de l'intrigue vers les personnages de femmes, Dickens rétablit, sur le plan symbolique, la lignée des hommes Dombey : à la faillite de la firme « Dombey et Fils », Florence accouche d'un garçon prénommé Paul, qui devient cet héritier mâle tant attendu par son grand-père. Edith, bien qu'elle réussisse à détrôner le « géant du négoce²²² », se retrouve exilée, par Dickens, en Sicile, prouvant, par son exemple, que « l'orgueil, ça finit toujours par une chute²²³ ». Femme sans remords, elle finit entretenue par son oncle. Le roman exprime ainsi une forme de défiance face à son comportement, qu'il considère, malgré tout, comme fautif et

²¹⁹ Michael Steig, « Iconography of Sexual Conflict in "Dombey and Son" », *op. cit.*, p. 165 : « a domineering, even castrating woman ».

²²⁰ Mary Montaut, « The Second Mrs. Dombey », *op. cit.*, p. 145 : « Edith who best centers the novel's powerful anger against social injustice [...] Edith represents a marvellously complete kind of fictional woman [...] because she embodies the purely logical outcome of the anomalies and injustices inherent in her rôle. »

²²¹ Charles Dickens, *Dombey et Fils*, *op. cit.*, p. 638-639.

²²² *Ibid.*, p. 416.

²²³ *Ibid.*, p. 945.

anti-exemplaire, ainsi qu'un doute général sur la capacité des femmes à s'imposer économiquement sans les personnages masculins.

Tirés cette fois-ci de Balzac et de Dostoïevski, les exemples qui suivront suggèrent une réflexion inverse car inscrivent certaines femmes dans une forme de complicité subversive avec la stratégie marchande pratiquée par les hommes. Ces femmes devenues prostituées tirent profit des mécanismes corrompus du patriarcat et du système capitaliste et, en ce faisant, se font un capital, gagnent en autonomie ou bien deviennent la principale source de revenus pour leur foyer affamé.

2. Les prostituées, un début de pouvoir économique : le corps contre l'argent, un marché arrangeant ?

Lorsque, âgée de dix-huit ans, Coralie, dans *Illusions perdues*, est vendue par sa mère maltraitante à son premier protecteur Camusot, la jeune femme ignore qu'elle sera abandonnée dans le déshonneur et devra chercher des moyens de survie parmi les quelques métiers qui tolèrent son passé scandaleux. Elle choisit de devenir actrice et rejoint le Panorama Dramatique, qui lui offre une notoriété et une visibilité importantes, ainsi qu'un nouveau protecteur, qui lui assure une véritable vie de luxe. Une parmi tant d'autres, Coralie illustre cette catégorie de femmes que Abraham Flexner qualifie de filles « non classifiées, des classes non classifiées²²⁴ ». Le système qui exclut les femmes vendues du processus socio-économique pour privilégier les rapports d'argent entre hommes, leur laisse cependant la possibilité de s'émanciper économiquement grâce à l'argent vénal épargné, encore que cette indépendance reste à nuancer.

Les filles sont éduquées dans l'ignorance, autant des savoirs que de la sexualité, ce qui favorise leur naïveté, présentée comme une forme d'innocente pudeur. En l'absence d'une éducation intellectuelle véritable, elles deviennent dépendantes et soumises aux savoirs des hommes, dans une société où les professions pour femmes se limitent à quelques emplois types (stéréotypés) précaires et traditionnellement reconnus comme étant « de femmes », comme gouvernante, cuisinière, blanchisseuse, etc. N'oublions pas que Sonia Marméladova travaille comme couturière et Caroline Crochard comme brodeuse avant de rejoindre le monde de l'amour vénal. En s'imposant d'abord dans leur rôle de travailleuses, ces femmes se retrouvent vite dans l'impasse d'un revenu insuffisant, qui les pousse à chercher un supplément de salaire, ce que leur offre la prostitution. D'autres femmes, qui représentent également cette partie de la population féminine en grande difficulté économique, n'ont pas d'autres moyens de « gagner correctement [leur] vie que [par] le théâtre ou la prostitution²²⁵ ». C'est la cas de Lisa, de Coralie et de Nancy, mais aussi de toutes les femmes déshonorées et chassées de leur maison familiale comme Grouchenka ou Martha. Le terrain foisonnant et changeant de la vénalité, la prostitution féminine devient alors un « théâtre, un miroir tendu au monde pour mieux en révéler la splendeur en même temps que l'horreur²²⁶ ». Cruel dans ses aspects paradoxaux, le marché de

²²⁴ Abraham Flexner, *Prostitution in Europe*, New-York, Century, 1920, p. 64.

²²⁵ Lola Gonzales, *Sexus economicus. Épisode 1 : Histoire des rapports tarifés*, op. cit., 34:16.

²²⁶ Isabelle Regnier, « L'Apollonide, souvenirs de la maison close : envoûtantes fleurs du mal de Bertrand Bonello », dans *Le Monde*, mise en ligne le 20.09.2011, consulté le 28.02.2019.

l'amour vénal devient une promesse de survie, au risque de la mort, d'ascension, donc aussi de chute, de visibilité et d'exclusion. Tandis que le corps marchandé devient un véritable objet d'échange, les offres se multiplient²²⁷, et cet outil de plaisir devient un lieu d'expérimentations souvent violentes entre les mains de la clientèle masculine. Parfaitement mise en évidence à travers *La Comédie humaine*, la richesse des offres sur mesure reflète l'apparition d'un marché sexuel stratifié, façonné par et pour les hommes qui, selon l'expression d'Alain Corbin, :

Se délectent à répartir les femmes en catégories – vierges, épouses, maîtresses, courtisanes, grisettes, filles d'auberge, servantes, paysanne de rencontre, prostituées – selon l'usage sexuel qu'ils en font ou qu'il paraît bon d'en faire.²²⁸

Face à la demande des hommes, se crée un panel hiérarchisé des rapports sexuels, une véritable « tarification sociale à l'époque précapitaliste²²⁹ », selon Lola Gonzales. Chaque classe sociale se voit « attribué » son type de prostituée en fonction du revenu masculin, avec son type d'encadrement, de contrôle et d'offres. Face à l'articulation expansive du sexe et de l'argent, la classification de la vénalité, redoublée par des enjeux de reconnaissance sociales, instaure un type de rapports qui marque, pour une prostituée, une affirmation économique de soi. Soumise au capital du client, elle découvre une forme d'autonomie par l'argent gagné, ce qui marque, malgré la perspective lointaine d'une reconnaissance professionnelle, un véritable début de pouvoir chiffré décliné au féminin.

2.1 De la capitale au capital de l'amour : Balzac et la grande traversée des classes

Au XIX^e siècle, la ville connaît un afflux important de jeunes femmes qui rejoignent le monde de la prostitution : « La ville permet plus d'échanges économique-sexuels par rapport à la campagne où tout le monde se connaît.²³⁰ », écrit Lola Gonzales. Pour certaines, les grandes villes deviennent des refuges destinés à cacher le déshonneur d'une relation extraconjugale. C'est le cas de Martha, dans *David Copperfield*, qui, après avoir eu une relation avec un homme,

²²⁷ Comme le remarque Serge Pacaud, « l'offre de la prostitution dans les années de la Belle époque répondait à une demande sans cesse croissante. L'enrichissement de la classe bourgeoise en fut le vecteur. Les mœurs et les contraintes sociales en facilitèrent l'expansion » (Serge Pacaud, *Chroniques mémorables de la Belle Époque*, op. cit., p. 193).

²²⁸ Alain Corbin, « Préface », op. cit., p. 9.

²²⁹ Lola Gonzales, *Sexus economicus. Épisode 1 : Histoire des rapports tarifés*, op. cit., 48:15.

²³⁰ *Ibid.*, 56:23.

fuit sa ville natale de province pour rejoindre Londres. Pour d'autres, comme c'est le cas de Lisa dans *Carnets de Sous-sol*, le père chasse la fille hors de la maison familiale pour alléger la charge financière du foyer.

Pourtant, dans les deux cas, cette mobilité sociale « par défaut » traduit une grande précarité économique de la femme seule, qui a besoin d'argent ou d'un supplément de revenus pour survivre. Cette mobilité fait de la capitale une destination privilégiée, promettant à ces femmes une survie économique, voire une ascension sociale, par des métiers "types", comme celui de couturière, servante ou blanchisseuse. Ces métiers instables et précaires poussent certaines femmes à se lancer dans l'économie de l'amour, voire à développer des stratégies vénales pour mieux se vendre. Naît alors une richesse étonnante de l'offre, allant des filles des rues aux "reines du marketing"²³¹ », qui acquièrent une assise économique importante grâce à leurs clients ou bienfaiteurs. Cette émancipation financière est pourtant de courte durée : sous la plume des romanciers, qui créent le mythe d'une autonomie féminine temporaire, mais font en sorte que leur indépendance s'achève en général par une précarité ou la mort, comme c'est le cas de Coralie dans *Illusions perdues*, qui propose la plus parfaite compilation des stéréotypes en lien avec l'économie de l'amour.

Deux actrices du Panorama-Dramatique, Coralie et Florine sont des jeunes femmes coquettes, « ravissantes de grâce, de beauté, [portant] des jupes courtes²³² » et qui prouvent que « les théâtres, comme les hommes, sont soumis à des fatalités²³³ ». Âgée alors de seize ans, Florine entre au Panorama-Dramatique par désespoir ; elle y est remarquée par son futur bienfaiteur Matifat, un riche droguiste, qui croit prendre à sa charge une petite actrice peu coûteuse. Or, en onze mois, Florine dépense soixante mille francs, profitant ainsi pleinement de la générosité de son amant. Quant à Coralie, elle est d'abord vendue par sa mère soixante mille francs à de Marsay, son premier « acquéreur », avant de devenir la maîtresse de Camusot, un marchand de soierie riche de quatre-vingt mille livres de rente. Âgé de cinquante-six ans, ce « coffre-fort²³⁴ » donne à Coralie deux mille francs par mois, paye ses costumes et sa claque, lui loue un appartement richement meublé au centre de Paris. Aussi bien Matifat que Camusot sont prêts à dépenser pour leur maîtresse, à financer le luxe de la vie parisienne, avec ses excès et ses folies, ménageant ainsi leur « paradis terrestre²³⁵ ».

²³¹ *Ibid.*, 23:45.

²³² *Ibid.*

²³³ Honoré de Balzac, *Illusions perdues*, *op. cit.*, p. 372.

²³⁴ *Ibid.*, p. 382.

²³⁵ *Ibid.*, p. 429.

Caroline et Florine extirpent de l'argent de leurs protecteurs pour elles-mêmes, mais aussi pour leurs amants, formant ainsi des triangles amoureux : à l'amant de raison s'ajoute ainsi un amant de cœur. Tous les trois étant instrumentalisés, le bienfaiteur finance la carrière, les dépenses quotidiennes de sa maîtresse et donne un bon poste à son amant de cœur, celui-ci manipule sa maîtresse pour avancer dans sa carrière grâce au protecteur et parvenir ainsi à ses ambitions. La maîtresse, quant à elle, utilise son amant de cœur pour qu'il lui écrive de belles critiques, ainsi que son amant de raison, pour profiter de son argent. « Nous tenons les hommes par leur plaisir²³⁶ », dit Florine qui, comme Coralie, possède le pouvoir de manipuler le désir sexuel et l'attachement sentimental de son riche amant dans un but mercantile. Une grande différence d'âge entre les deux actrices et leurs protecteurs ressort de manière ironique dans les appellations que donnent les femmes à leurs amants de raison. Florine appelle Matifat cet « animal bête²³⁷ » ou cette « vieille bête²³⁸ », des surnoms qui accentuent la maltraitance du vieil amant par le mépris, voire le dégoût, pour son désir sexuel « carnivore », violent, karamazien. Coralie, quant à elle, appelle coquettement son protecteur « papa Camusot », une appellation qui insinue un type de relation quasi incestueuse, fondée sur une érotisation et une mise en avant de la sexualité de la « fille ».

Dans ces triangles amoureux, la répartition malsaine, hypocrite, des rôles fait de l'amour un placement rentable qui sert les ambitions personnelles notamment celles de la maîtresse et de l'amant de cœur. Selon Lousteau, « il y a des nécessités qu'il faut subir²³⁹ » pour parvenir à ses fins. Selon lui, Lucien place mal son amour car une actrice pourrait lui nuire à la longue. En effet, pour une femme honnête, le théâtre est un lieu indécent, infrequentable, où s'exposent des corps féminins dénudés. Le métier d'actrice est décrit par Daniel d'Arthez comme un travail qui s'exerce dans la honte, le déshonneur, l'immoralité, tout en favorisant un rapprochement physique dépravé avec des hommes :

Ah ! dit le Républicain, en ceci je suis aristocrate. Je ne pourrais pas aimer une femme qu'un acteur baise sur la joue en face du public, une femme tutoyée dans les coulisses, qui s'abaisse devant un parterre et lui sourit, qui danse des pas en relevant ses jupes et qui se met en homme pour montrer ce que je veux être le seul à voir. Ou, si j'aimais une pareille femme, elle quitterait le théâtre, et je la purifierais par mon amour.²⁴⁰

²³⁶ *Ibid.*, p. 423.

²³⁷ *Ibid.*, p. 376.

²³⁸ *Ibid.*, p. 377.

²³⁹ *Ibid.*, p. 377.

²⁴⁰ Honoré de Balzac, *Illusions perdues*, *op. cit.*, p. 421.

Proposant une parfaite addition de stéréotypes de genre, la réplique de d'Arthez met l'accent sur la honte du métier d'actrice, qu'il rapproche à une femme qui se prostitue. Il fige ainsi Coralie et Florine dans l'ambiguïté d'une sexualité féminine exposée, marchandée, une condition immuable de femme facile : « Il y avait autant de différence entre une femme de genre et de la qualité de la comtesse de Montcornet et Coralie qu'entre Coralie et une fille des rues.²⁴¹ », écrit Balzac. Figure intermédiaire entre une femme honnête et une prostituée, Coralie codifie un type de femmes qui, par leur tenue, leur comportement, leur mode de vie, « doivent prouver en permanence leur appartenance à un groupe social²⁴² », en l'occurrence celui des maîtresses et des courtisanes. Leur fortune matérielle considérable ne compense pourtant que partiellement et temporairement leur fortune morale, faite de privilèges en termes de relations sociales et d'accès dans un monde inabordable pour certaines femmes.

Bien que Coralie et Florine accèdent au pouvoir par leur acquéreur, leur visibilité, leur autonomie et leur reconnaissance sociale restent néanmoins soumises à la protection de leurs bienfaiteurs, figures masculines de l'influence réelle. Les femmes restent dépendantes d'un homme capable de les entretenir, que ce soit le père, le mari ou l'amant, et pour les actrices, les critiques peuvent « fabriquer » leur succès de la scène : « Ces messieurs sont les arbitres de mes destinées, mon avenir est entre leurs mains²⁴³ », déplore Florine. Ainsi, pour se venger de Lucien, Finot et des Lupeaulx préparent une conspiration contre Coralie, vulnérable à travers son protecteur.

La vie luxueuse de Florine et de Coralie cache en réalité la précarité et l'insalubrité du métier d'actrice, avec des conditions de travail déplorables et de faibles honoraires pour les rôles joués. Balzac décrit Le Panorama-Dramatique comme un théâtre d'une pauvreté incroyable, cumulant « cet ensemble de choses bouffonnes, tristes, sales, affreuses²⁴⁴ », « comme une peste qui dévore l'âme²⁴⁵ », où la vie n'est plus « ni sainte ni réelle²⁴⁶ ». Le théâtre est un lieu de réussite éphémère pour une femme, qui reste, malgré son ascension sociale par la scène, la prisonnière de revenus instables, que la figure du bienfaiteur permet de pallier. L'histoire de Coralie le montre bien : préférant aux millions de Camusot la misère avec Lucien, Coralie, sifflée et sans rôles, arrête sa carrière au Panorama-Dramatique. Habitué à une vie luxueuse, Lucien devient vite un fardeau pour Coralie, riche seulement de 250 francs par mois. Après

²⁴¹ *Ibid.*, p. 481.

²⁴² Lola Gonzales, *Sexus economicus. Épisode 1 : Histoire des rapports tarifés*, op. cit., 23:13.

²⁴³ Honoré de Balzac, *Illusions perdues*, op. cit., p. 375.

²⁴⁴ *Ibid.*, p. 373.

²⁴⁵ *Ibid.*, p. 391.

²⁴⁶ *Ibid.*

s'être endettée de quatre mille francs pour son amant de cœur, elle ne possède plus rien : ni voiture, ni chevaux, ni mobilier, ni or, ni argent. Après sa mort, Lucien n'a même pas les moyens de l'enterrer dignement.

Poursuivie, puis rattrapée par le destin, Coralie métaphorise ce que Jacques-Olivier Bégot appelle « les recherches sur l'essence de la liberté humaine²⁴⁷ », notamment de l'autonomie économique qui prend des formes socialement interdites. Portant en elle le conflit qui ne cesse de couver et qui ne demande qu'à renaître, Coralie exprime avec éloquence le puissant paradoxe de la fatalité et du libre-arbitre que synthétise le principe du tragique littéraire. Faible, soumise, impuissante face au monde balzacien, qui « apparaît comme un monde essentiellement masculin²⁴⁸ », elle ne parvient pas à échapper à la finitude de sa condition que le XIX^e siècle conçoit en termes de fatalité et de mort précoce. Entrepreneuse, cette demi-mondaine²⁴⁹ fait de sa beauté et de la vénalité les deux outils subversifs d'émancipation féminine : elle fait commerce de ses charmes, prenant sa sexualité comme moyen de fortune. Ce mode d'existence prostitutionnelle participe de l'ambiguïté qui, selon René Guise, persiste dans le roman balzacien :

On ne peut que constater l'écart entre les valeurs que Balzac pose, affirme – la Probité, la Religion, le Roi – et qui ne sont là que parce que le romancier les énonce, et celles qui se dégagent des faits tels que Balzac les anime et les fait vivre. Ici, le roman parle autrement que le romancier.²⁵⁰

La prostituée balzacienne peut connaître le bonheur parce qu'elle aura calculé juste : « Dans la société que décrit Balzac, toute carrière, toute réussite dans la vie, passe par l'argent et s'appuie

²⁴⁷ Jacques-Olivier Bégot, « La naissance du tragique, enfanté par l'esprit du sublime », dans Schelling. Le temps du système, un système des temps, 18 | 2013, p. 75-90, à propos de la Philosophie de l'art de Schelling

²⁴⁸ Laurence Coindard, *Le Personnage de la courtisane dans Illusions perdues, Splendeurs et misères des courtisanes, Une Début dans la vie, La Cousine Bette d'Honoré de Balzac : mise en scène et représentation romanesque*, mémoire de Master, sous la direction de L. Czyba, Faculté des Lettres et Sciences humaines de Besançon, septembre 1992, p. 4.

²⁴⁹ Dans la France du XIX^e siècle, la demi-mondaine est une femme dont le statut oscille entre la prostituée de luxe et la maîtresse entretenue par de riches Parisiens. Ce groupe social, jusque-là invisible se manifeste bruyamment dans la presse, le théâtre, les réunions publiques et finalement dans toute la société parisienne à partir du Second Empire, pour atteindre son apogée vers 1900 et disparaître pendant la Première Guerre mondiale. Ces cocottes de basse ou de haute condition sont appelées aussi les « grandes horizontales ». Voir à ce propos Lola Gonzalez-Quijano, « Le demi-monde : prostitution et réseaux sociaux dans le Paris du XIX^e siècle », disponible en ligne sur *Hypothèses*, mis en ligne le 2 septembre 2013, consulté le 20 août 2019. Voir aussi Lola González Quijano, « Performer un mauvais genre : la demi-mondaine au XIX^e siècle », disponible en ligne sur *Criminocorpus*, 2016, n° 7, 3 avril 2017.

²⁵⁰ René Guise, « Introduction », dans Honoré de Balzac, *La Comédie humaine*, tome VI, Paris, Gallimard, 1977, coll. La Pléiade, p. 32.

sur lui.²⁵¹ », écrit Pierre Citron. Plus performant qu'un sentiment vrai, le calcul de Coralie lui apporte une visibilité sociale et une aisance économique, tout en lui faisant profiter du luxe de la vie parisienne, dont son appartement, richement meublé et décoré par son protecteur, devient un reflet puissant. Dissimulé en plein milieu de la capitale, le logement de Coralie incarne, comme ceux d'Esther Gobseck ou de Caroline Crochard, ces lieux autres, hétérotopiques, définis par une vénalité qui invite aux plaisirs de la dépense et une sexualité vécue autrement qu'au sein d'une relation conjugale. Dans *Les Carnets du sous-sol*, l'espace souterrain ne parlera que très peu de la volupté, tout en faisant de la prostituée une condamnée à mort, et de l'homme - un prisonnier mort avant l'heure.

2.2 Au prisme des hétérotopies : la remise en cause de l'économie du genre dans *Carnets du sous-sol*

L'hétérotopie, un concept développé par Michel Foucault dans une conférence de 1967 intitulée « Des espaces autres », est un terme qui sert à repenser des lieux, des endroits voire des objets qui, au sein d'une société, se soumettent à des règles spécifiques de mise à l'écart. Qu'il s'agisse du théâtre qui héberge l'imaginaire, du couvent, de la maison close ou de la prison, la diversité des terrains sur lesquels peut s'appliquer ce terme fait de l'hétérotopie un outil moderne précieux qui, prenant des formes variées, aide à repenser des réalités souvent marginales au sein d'une société donnée. Pour Foucault, il y a :

[...] dans toute culture, dans toute civilisation, des lieux réels, des lieux effectifs, des lieux qui sont dessinés dans l'institution même de la société, et qui sont des sortes de contre-emplacements, sortes d'utopies effectivement réalisées dans lesquelles les emplacements réels, tous les autres emplacements réels que l'on peut trouver à l'intérieur de la culture sont à la fois représentés, contestés et inversés, des sortes de lieux qui sont hors de tous les lieux, bien que pourtant ils soient effectivement localisables.²⁵²

Analysée dans sa dimension hétérotopique, la prostitution se définit alors sous l'angle des relations entre les lieux du plaisir – maisons closes, appartements, salons privés et même le trottoir – et le reste du réseau socio-urbain. Ces relations mettent en évidence l'aspect à la fois fantasmé, exclusif et excluant du monde prostitutionnel, dont la mise à l'écart répond à trois

²⁵¹ Pierre Citron, « Introduction », dans Honoré de Balzac, *La Comédie humaine*, tome VI, Gallimard, 1977, p. 327.

²⁵² Michel Foucault, « Des Espaces autres », dans *Empan*, 2004/2, n° 54, p. 15.

principaux enjeux : le risque sanitaire des maladies vénériennes qu'on confine, auquel s'ajoutent la préoccupation majeure de la société pour le maintien de la morale en vigueur et l'enjeu sexuel transgressif du maintien des fantasmes masculins. Définis par une étanchéité paradoxale, à la fois poreuse et hermétique, ces lieux de déviation répondent au principe de l'urbanité alternative développé par Henri Lefebvre (et qu'il définit comme une « isotopie ») ; il suggère des modes de vie autres avec des espaces identitaires propres, auxquelles s'intéressent les récentes études culturelles sur la base du concept foucauldien²⁵³. Le monde de la transgression féminine se voit donc attribuer un espace à part, défini par la nuit²⁵⁴, la dissimulation et le plaisir, pour stimuler chez les hommes l'excitant « fantasme de la Vierge dans un bordel²⁵⁵ ».

Lieux autres, à la fois menaçants et tentants, les espaces de la prostitution féminine se mêlent, dans les romans, au désir interdit de la volupté charnelle, au charme du mystère que cette volupté recèle. Chez Balzac, les appartements privés des courtisanes, où les plaisirs sexuels habitent véritablement l'espace privé, accentuent le contraste entre la rassurante norme du dehors et les tabous de l'intérieur pétillant. Aménagée par son amant, la délicieuse demeure de Caroline Crochard, un lieu idyllique qui se prête aux fantasmes érotiques les plus osés, répond à la fonction première de la maîtresse de Roger de Granville, destinée à accueillir, puis à satisfaire, le désir masculin. L'arrivée d'Esther Gobseck dans l'appartement anciennement occupé par Caroline suggérera à la fois la nature clandestine, secrète et prohibée, de sa relation avec Lucien et le fatal parallélisme entre le destin de la grisette et celui de la prostituée.

Un autre exemple saisissant, cette fois-ci chez Dostoïevski, d'une hétérotopie prostitutionnelle se trouve dans les *Carnets du sous-sol* à travers un magasin-caméléon. Salon de mode le jour et salon privé le soir, la boutique à double fonction offre une double rentabilité grâce aux tactiques de dissimulation, de précaution et de vigilance de sa patronne, qui permettent un contournement efficace de la police et, de façon générale, la survie du commerce du sexe :

²⁵³ Amenant le concept philosophique de Foucault vers un enjeu politique plus marqué, les Native-American Studies ou les travaux de Cornel West sur les African American Studies ouvrent l'hétérotopie à une interprétation socio-politique des minorités Voir à ce sujet Tania Navarro Swain, *Les hétérotopies féministes : espaces autres de création* (2003)

²⁵⁴ En général, les personnages des trois romanciers se mettent en mouvement à partir de 23 heures. Ainsi, dans *Les Carnets du sous-sol*, les amis du Narrateur se rendent chez Olympia lorsque les « onze heures sonnent » (Féodor Dostoïevski, *Les Carnets du sous-sol* [1864], traduit du russe par André Markowicz, Paris, Actes sud, 2019 [1^e éd. 1992], coll. Babel. p 105.

²⁵⁵ Lola Gonzales, *Sexus economicus. Épisode 1 : Histoire des rapports tarifés, op. cit.*, 29:13.

« l'un de ces « magasins de mode » de l'époque, aujourd'hui et depuis longtemps décimés par la police. Le jour, c'était un vrai magasin ; le soir, par contre, ceux qui avaient une recommandation pouvaient venir rendre des visites ». ²⁵⁶

Dans *Crime et Châtiment*, la prostitution féminine est confinée dans les tavernes de la place Sennaïa, réputée pour ses lieux de débauche, sa saleté et sa décrépitude, où se mêle généralement la consommation des femmes à celle de l'alcool, et la violence des rixes à la grossièreté. Cachées au sous-sol qui empêche la lumière naturelle d'entrer et d'éclairer l'intérieur, les tavernes dostoïevskiennes incarnent la (dé-)gradation des espaces prostitutionnels et, de façon générale, des espaces de vie humaine, ce que confirme particulièrement l'exemple du sous-sol du Narrateur des *Carnets*.

Chez Dickens, les hétérotopies de la transgression féminine se définissent par la notion d'exil. Être exclue du pays d'origine pour se retrouver dans un espace neutre, reculé et stérile, permet l'oubli de la faute et accueille le repentir de la coupable. La migration des femmes déchues comme Martha ou la petite Émilie incarne, chez le romancier, le retour vers les valeurs traditionnelles de la domesticité, qui fait revenir la prostituée au rôle et aux devoirs qui incombent à la femme honnête. La prostituée reprend alors son rôle de femme aimante, de bonne épouse, enfin de mère de famille. Martha, qui épouse un jeune agriculteur en Australie, fonde ainsi une famille, Émilie, résolue à garder la mémoire de Ham, adopte, *de facto*, un mode de vie de nonne. Puisque la petite Émilie refuse de se marier et insiste sur le célibat à vie, elle refuse donc d'accepter cette norme et ne peut jamais devenir heureuse en dehors du monde patriarcal. La douleur due à la séparation définitive avec sa terre natale aiguise la conscience de son péché, qui la retient dans les carcans de son passé immoral. Transformée en nonne, ce qui exprime une forme hétérotopique de l'existence, elle reçoit pleinement son châtement littéraire. Le souvenir de l'amour vénal, qui dénature le rôle de la femme, est effacé au profit d'une vie de famille épanouie. L'espace nouveau réinvestit la norme autrefois perdue, couronnant le retour vers la rassurante stabilité du patriarcat.

Les exemples cités confirment l'importance du concept foucauldien dans le réinvestissement critique nécessaire des espaces prostitutionnels. Dans les romans, les lieux autres, à la fois censurés et convoités, se prêtent à une lecture hétérotopique parce qu'ils soulignent le caractère conventionnel, voire stéréotypé des espaces clôturés et mythifiés de la transgression féminine. Or, on peut néanmoins se demander si une de ces hétérotopies serait en

²⁵⁶ Fédor Dostoïevski, *Les Carnets du sous-sol*, *op. cit.*, p. 105.

mesure d'annoncer la mutation des rapports de genre dans leur aspect socioéconomique et moral et, de façon générale, de l'idéologie dominante du patriarcat. Une hétérotopie prostitutionnelle peut-elle subvertir le sens d'une œuvre littéraire ? Dans les *Carnets du sous-sol* de Dostoïevski, l'espace souterrain du Narrateur est aussi celui de Lisa, qui se prostitue dans un bordel, mais tandis que le sous-sol emprisonne, affaiblit de plus en plus, voire détruit, l'homme, il semble que la prostituée arrive à s'en échapper, déjouant ainsi la fatalité du sous-sol masculin à la fin de la nouvelle.

A) Le cercueil de la fatalité dans les *Carnets du sous-sol*

Objet hétérotopique de la finitude humaine, le cercueil est évoqué, par le Narrateur des *Carnets du sous-sol* au cours de son récit sur l'enterrement d'une prostituée de la place Sennaya. Rempli de neige fondante, le cercueil boueux s'enfonce dans « des écailles, des ordures... ça puait... dégoûtant²⁵⁷ », dit-il, filant la métaphore de l'impureté physique et morale d'une fille des rues en décomposition, violemment rattrapée par la fatalité de sa condition.

- Là, tu es jeune maintenant, tu es belle, fraîche, ce qui fait ton prix. Mais, un an de cette vie-là, tu ne seras plus pareille, tu te faneras.

- Un an ?

- En tous cas, dans un an, tu vaudras déjà moins, poursuivis-je avec une joie mauvaise. Tu passeras d'ici à un peu plus bas, dans une autre maison. L'année suivante, dans une autre maison, toujours plus bas, plus bas, et puis, d'ici sept ans, ce sera place au Foin, une cave. Et dans le meilleur des cas. Mais le malheur que ce serait si tu te découvrais une maladie, je ne sais pas, une faiblesse de poitrine... ou tu t'enrhumes, ou je ne sais quoi. Avec cette vie, les maladies coûtent cher. Ça se colle à toi, ça ne se détache plus. Et là, tu es morte.²⁵⁸

[...]

-Un jour, il faudra bien que tu meures, tu mourras aussi sûr que la morte de ce matin. Elle était... une jeune fille, aussi... De phtisie, elle est morte.²⁵⁹

L'abondance du champ sémantique de la mort accentue la dégradation corporelle de la prostituée qui, en prenant de l'âge, descend dans des espaces de plus en plus réduits, fermés et mortifères, pour finir dans un cercueil, où s'accomplit pleinement la sombre fatalité qui poursuit sa chute. Dans cette scène à caractère proleptique, le Narrateur projette avec insistance le destin

²⁵⁷ Fiodor Dostoïevski, *Les Carnets du sous-sol*, op. cit., p. 116.

²⁵⁸ *Ibid.*, p. 119.

²⁵⁹ *Ibid.*, p. 117.

de la morte sur celui de Lisa, nouvelle dans le métier et d'ores et déjà prisonnière du bordel, d'où elle ne sortira que dans un cercueil, pour de nouveau retourner dans la terre, au plus bas.

Profané, souillé, infecté par les saletés, l'enterrement de la prostituée s'inscrit de façon harmonieuse dans le paysage urbain de la ville, où s'enchaînent de manière négative, chez Dostoïevski, « déracinement, errance et mort²⁶⁰ ». Avec ses multiples sous-sols où se croisent les égouts et les espaces criminels, à la fois inondés, inhabitables ou abandonnés, Saint-Pétersbourg a l'allure d'une hétérotopie :

la décomposition, l'atomisation, la contiguïté forcée qui n'est qu'ignorance mutuelle la rendent propice aux entreprises suicidaires et criminelles [où] la présence d'un cimetière est toujours exprimée comme le double symbolique de cette ville²⁶¹.

Dans la nouvelle, le cercueil mène fatalement au cimetière, « espace d'extraterritorialité²⁶² », tant d'un point de vue géographique que physique et moral pour la femme. Destiné aux pauvres et aux prostituées, le cimetière de l'île Vassilievski est régulièrement inondé, au point de faire sortir les cercueils au-dessus de la terre. La prostituée de la place Sennaïa est également engloutie dans les sols humides et aqueux de la capitale, après avoir été renversée plusieurs fois dans son cercueil par des fossoyeurs mécontents. Désacralisée, la pratique funéraire est à son tour souillée et l'enterrement bafoué. Ainsi le vice de son métier poursuit la prostituée même après sa mort²⁶³. À l'image du cimetière où est enterrée la fille de la Sennaïa, la maison close où travaille Lisa incarne cette « ville peuplée de morts²⁶⁴ » qui réunit, par une solidarité fatale, les femmes faciles destinées à mourir.

B) Lisa, le Narrateur et l'imaginaire vicié par l'hétérotopie

Dans le monde romanesque de Dostoïevski, le sous-sol incarne une « anti-société²⁶⁵ », un espace souterrain d'une réalité autre, tragique, destructrice et mortelle. Dans les *Carnets du sous-sol*, mais aussi dans *Crime et Châtiment*, le romancier consacre le sous-sol aux « petites

²⁶⁰ Nicole Spodek-Interlegator, *Le Tragique et ses paradoxes dans la pensée de Dostoïevski*, op. cit., p. 1.

²⁶¹ *Ibid.*, p. 109.

²⁶² Alain Brossat, « Habiter sans vivre : le cimetière comme hétérotopie », dans *Le sujet dans la cité*, 2011/1, n° 2, Paris, l'Harmattan, p. 122.

²⁶³ *Ibid.*, p. 125. Selon l'auteur, un mort est « selon une tradition philosophique et religieuse immémoriale, une personne humaine émancipée plutôt que privée de son corps ».

²⁶⁴ *Ibid.*, p. 123.

²⁶⁵ *Ibid.*

vies », y compris aux exclues de la société, cachées de la lumière du jour dans une taverne ou un bordel. Paradoxal dans son effort à rendre le vice invisible tout en le maintenant vivant dans un espace dédié à part, l'espace souterrain qu'occupent alors les prostituées efface leur existence, et la rend possible en marge de la société. Lisa existe sans vivre à travers le sous-sol qui isole, chez Dostoïevski, des êtres déviants.

Comme la prostituée, le Narrateur échoue à trouver sa place véritable au sein de la société. Comme elle, il vit son quotidien dans le silence de la résignation, et comble son échec par la rédaction d'un monologue. Sa voix souterraine, contestataire, se rebelle contre la vie du dessus, mais contenue sur le papier dans les limites de l'espace souterrain, elle reste inaudible²⁶⁶. Le logis de l'homme reflète, de façon puissante, les vices de son esprit - paradoxal, pathologique, contestataire – auquel le lecteur ne peut donc pas faire complètement confiance. Relatée par le Narrateur, la scène du cercueil ne serait-elle pas alors le fruit de son imagination « souterraine », qui n'arrive plus à voir le réel autrement qu'en terme de bas monde ? Chez Dostoïevski, c'est à travers l'esprit souterrain que nous apprenons le destin fatal, outrancièrement sali et déformé de la prostituée. Autrement dit, la condamnation de Lisa à une mort précoce demeure une projection malade du Narrateur, qui lui-même évolue, selon l'idée de la nouvelle, dans une erreur existentielle qu'il entretient dans son sous-sol. Ainsi, sur le plan métaphorique, la nouvelle ne parlerait-elle pas plutôt d'un homme enfoncé dans la tombe ?²⁶⁷

C) *Les Carnets* : d'une hétérotopie à une dystopie du sous-sol

Dans la nouvelle, l'espace souterrain qu'occupe le Narrateur surprend par la richesse des interprétations qui lui sont propres. Le caractère métaphoriquement polysémique de ce lieu se compose de diverses strates conceptuelles superposées, formant ce que le critique Vlaskin

²⁶⁶ Chez Dostoïevski, la prostituée Lisa des *Carnets de Sous-Sol* fait des centaines de kilomètres pour venir dans la capitale de l'Empire russe depuis Riga, où elle vivait depuis toujours avec sa famille. Rejetée par son père, elle rejoint la capitale dans l'espoir de gagner de l'argent et son indépendance. Ce qu'elle croyait être la voie de l'indépendance financière devient vite une forme d'esclavage sexuel.

²⁶⁷ Notons que le même présage macabre de la fin future du personnage apparaît dans *Olivier Twist*. Le lecteur est ainsi prévenu à deux reprises de la mort proche de Nancy, la première, à travers sa vision du cercueil dans le livre (« Je jurerais que j'ai lu le mot « cercueil » écrit noir sur blanc à toutes les pages... oui, et ce soir, dans la rue, on en a porté un tout près de moi ! » (Charles Dickens, *Les Aventures d'Olivier Twist*, op. cit., p. 1345)), la deuxième, lorsqu'elle croise un cercueil dans la rue. Dans les deux scènes, s'impose, avec certitude, une condamnation à mort de la prostituée qui, dans la nouvelle dostoïevskienne, reste en proie aux ambiguïtés et hésitations hétérotopiques.

appelle le « phénomène disparate de la vie spirituelle²⁶⁸ » du personnage dostoïevskien. L'étroitesse du sous-sol devient celle de la conscience souterraine du Narrateur, de son esprit fermé, étriqué, clos sur lui-même. Le sous-sol s'incruste dans sa personnalité, construit l'idée de l'exclusion et parfait sa crise identitaire, ce qu'il avoue sincèrement au lecteur : « Dès cette époque, je portais mon sous-sol au fond du cœur.²⁶⁹ » Plus que jamais, l'espace devient représentatif de l'homme : désormais, le sous-sol et le Narrateur ne font qu'un.

Un autre critique de la nouvelle, Gouri Cennikov, remarque, à propos du Narrateur, son étonnant « empressement permanent de se tapir dans son coin idéologique²⁷⁰ ». Insistons ici sur le mot « coin », particulièrement significatif dans la poétique de l'altérité que propose l'ensemble de l'œuvre dostoïevskienne. Analysé dans les détails par le critique Nazirov, ce terme entre en dialectique avec d'autres mots-clés dostoïevskiens comme « sous-sol », « trou », « terrier », « coquille », « impasse », formant un réseau synonymique de concepts hétérotopiques tournant autour de l'exclusion.

Ces soi-disant lieux de crise, définis par l'absence de passages, de créations et de dialogues, envahis par les sentiments d'outrage et de rancune, définissent métaphoriquement des états d'esprit destructeurs, dont celui du Narrateur²⁷¹. Le Narrateur tient à décrire son logis comme un lieu sans issue : « Je me suis installé chez moi, dans mon trou. J'y habitais avant, dans ce trou, mais maintenant, je m'y suis installé.²⁷² » Tel l'animal kafkaïen, l'homme dostoïevskien est entièrement défini par l'intériorité, d'abord celle du dedans de son sous-sol, puis celle du soliloque qui nous rend tributaires de sa conscience. Or, si la créature de Kafka se sent menacée au sein son terrier, le Narrateur trouve rassurants les murs de son logis : le sous-sol dostoïevskien est une construction protectrice, un refuge contre un extérieur hostile qui obéit à son propre programme idéologique. Le sous-sol se rapproche ici de l'un de ses sens russes, désignant un lieu de résistance (à prendre le *podpol'e* comme un mouvement contre-gouvernemental), bien qu'ici cette initiative ait avorté, car elle n'est ni partagée ni entendue des autres. Son sous-sol emprisonne et sécurise à la fois : il est, en ce sens-là, fortement paradoxal.

Aux revendications et attaques personnelles s'ajoute l'angoisse envahissante de l'extérieur et, comme conséquence, les échecs sociaux. Au désir d'une reconnaissance vient la

²⁶⁸ Aleksandr Vlaskin, « Podpol'e », dans *Fëdor Dostoevskij. Antologija jznyi i tvorčestva*, disponible en ligne, date de mise en ligne inconnue, consulté le 25.03.2020 : « [...] разномасштабное явление духовной жизни ».

²⁶⁹ Fiodor Dostoïevski, *Les Carnets du sous-sol*, op. cit., p. 68.

²⁷⁰ Gurij Šennikov, *Dostoevskij i russkij realizm*, Sverdlovsk, Izdatel'stvo Ural'skogo Universiteta, 1987, p. 107 : « забиться в свой идейный "угол" ».

²⁷¹ Dans *Les Frères Karamazov*, Aliocha dira, à propos de Rakitine, : « Tant qu'il pensera aux outrages subis, il partira toujours dans une impasse. » (Fiodor Dostoïevski, *Les Frères Karamazov*, op. cit., p. 326.)

²⁷² Fiodor Dostoïevski, *Les Carnets du sous-sol*, op. cit., p. 14.

haine d'autrui. Parfaitement analysé par Bakhtine, la logique de difformité, de discontinuité, de paradoxes qui traverse le discours du Narrateur crée un homme dont les traits se retrouveront dans bien d'autres personnages dostoïevskiens comme Raskolnikov, le Narrateur de *La Douce*. Lorsque Freud affirme, en 1923, que « le moi est avant tout corporel, il n'est pas seulement un être de surface, mais est lui-même la projection d'une surface²⁷³ », le Narrateur se projette volontairement, et avant l'heure, dans un espace souterrain.

En s'isolant du monde d'en-haut, le Narrateur construit un espace monochrome, monologique qui le désunit des autres. Il n'est pas étonnant que plusieurs critiques de l'œuvre voient dans ce tragique du sous-sol une construction dystopique, qui opère en termes de déformation, décomposition et chaos. En parlant du *Terrier* de Kafka, Patrick Werly parle de l'inversion radicale du mouvement vers le haut par celui vers le bas. De même, le Narrateur des *Carnets* construit non plus « une utopie comme dans le mythe de Babel, au contraire il en creuse la fosse, il enterre le mythe²⁷⁴ ».

Le critique Nazirov y voit le contraste saisissant que propose Dostoïevski entre l'utopie du courant romantique et la dystopie du mouvement réaliste, rapprochant la désillusion portée par le sous-sol à la dégénérescence du romantisme comme courant littéraire : « L'homme souterrain est un type retourné d'un romantique-rêveur, qui crache cyniquement sur ses propres idéaux. C'est pourquoi, à la fin de sa confession, il se qualifie de « anti-héros ».²⁷⁵ » Ce contraste est pourtant tout aussi paradoxal : si un romantique est guidé par ses rêves qui l'élèvent au Ciel, les horreurs de la réalité que dénonce le Narrateur s'avèrent néanmoins illusoires car construites à l'écart du monde, en rupture avec lui. L'homme porte une dystopie dans son cœur et s'enfuit dans le monde des illusions désenchantées dont il est le créateur. Il désavoue les nouvelles idées et se désavoue lui-même. Dans son portrait fait de désillusions et de pessimisme, nous retrouvons l'échec des recherches métaphysiques nietzschéennes sur les hommes supérieurs capables de s'auto-affirmer, échec de voir naître et se développer des grandes individualités. A la place d'un surhomme, il n'y a que le Narrateur et son discours décliniste, sa solitude tragique, celle de la séparation d'avec les hommes et d'avec les dieux.

²⁷³ Cité dans Béatrice Lehalle, « L'animal dans *Le Terrier* de Kafka, ou l'ultime combat contre la mort », dans *Revue française de psychanalyse*, 2011/1, vol. 75, Paris, Presses Universitaires de France, p 72.

²⁷⁴ Patrick Werly, « Kafka, le terrier et le monde : difficiles va-et-vient », dans *Les Cahiers philosophiques de Strasbourg*, juin 2013, n° 33, mis en ligne le 15 mai 2019, consulté le 17 mai 2019.

²⁷⁵ Romèn Nazirov, *Tvorčeskie principy F. M. Dostoevskogo*, Saratov, Izdatel'stvo Saratovskogo Universiteta, 1982, p. 64 : «Подпольный человек — это перевернутый тип романтика-мечтателя, цинически оплевывающего свои собственные романтические идеалы. Поэтому он сам в конце своей исповеди называет себя "антигероем".»

Le pensée dystopique du Narrateur est soulignée par Alexandre Skaftymov, qui s'oppose, dans sa monographie sur Dostoïevski, à plusieurs critiques de l'œuvre du romancier, leur reprochant une lecture simpliste et idéologiquement orientée de la nouvelle. Comme Aleksandr Dolinin, Lev Chestov voit dans la démarche du Narrateur le renoncement aux anciens idéaux humanistes, à l'amour pour l'homme, à « un renoncement public – bien que dissimulé – à son passé²⁷⁶ », concluant avec ironie que « si, un jour, se réalise l'idéal humain du bonheur, Dostoïevski l'aura maudit par avance²⁷⁷ ». Le très connu Youri Grossman qualifie les *Carnets* de « pamphlet méprisant sur les idéalistes et les utopistes²⁷⁸ ». Or, selon Skaftymov, il s'agit bien d'une dystopie qui entre en contradiction avec les valeurs existentielles du romancier, qui proclame par ailleurs que l'utopie de l'union universelle est basée sur le principe de la foi, (dont nous étudierons le développement dans la dernière partie). Selon Foucault, « les utopies consolent²⁷⁹ ». Chez Dostoïevski, cette consolation est assurée par certaines femmes, que le romancier investit parfois d'un rôle messianique, qui ne peut donc être figuré que de manière inattendue, scandaleuse même, par la prostituée Lisa d'abord, des *Carnets*, puis de façon plus approfondie en 1867 par Sonia de *Crime et Châtiment*, enfin en 1881, par l'épouse de *La Douce*.

Semblable au Narrateur, la prostituée Lisa est d'abord un personnage dystopique. Elle dédouble l'homme du souterrain dans son état d'infériorité et son envie de reconnaissance. Elle partage avec lui l'espace semblable de la désillusion qui se prête à une lecture de l'esclavage. Or, dans la nouvelle, Lisa, qui incarne l'idéal, l'illusion et l'espoir, se prête bien à une lecture positive. Son rôle dans l'intrigue ne se résume pas à être l'auxiliaire du désenchantement du Narrateur ni à se complaire dans le vice quotidien de l'homme moderne. Sa fonction véritable dépasse l'espace prostitutionnel et souterrain, pour faire découvrir au Narrateur le monde utopique fondé sur le principe de l'Amour chrétien. La prostituée est supérieure à l'homme par sa capacité à aimer et, de façon plus générale, à éprouver un sentiment vrai face à ce que Skaftymov appelle « la gêne [litt. enchaînement] narcissique²⁸⁰ » du Narrateur.

Une lecture spatiale de la nouvelle, appuyée par le concept foucauldien des hétérotopies, suggère avec insistance le renversement des espaces destructeurs marqués par la fatalité, dont

²⁷⁶ Lev Šestov, *Dostoevskij i Niče. Filosofija tragedii* [1903], Moskva, AST, 2001, p. 53 : « «Записки из подполья» есть публичное — хотя и не открытое — отречение от своего прошлого. »

²⁷⁷ *Ibid.*, p. 55–56 : « Если когда-нибудь осуществится идеал человеческого счастья на земле, то Достоевский заранее предаёт его проклятью ».

²⁷⁸ Leonid Grossman, *Put' Dostoevskogo*, Leningrad, Brokgauz-Efron, 1924, p. 188 : « [...] презрительный памфлет на идеалистов и утопистов ».

²⁷⁹ Michel Foucault, *Les mots et les choses*, Paris, Gallimard, 1966, p. 12.

²⁸⁰ Aleksandr Skaftymov, *Tematičeskaâ kompoziciâ romana « Idiot »*, Léningrad, Seatel', 1924, p. 108 : « [...] самолюбивой скованности ».

le Narrateur ne saura pas se défaire. La faute incombe à l'homme, qui en porte les conséquences tragiques. Tel l'animal kafkaïen qui sera voué à disparaître, le Narrateur voit dans l'enterrement de la prostituée de Sennaïa un rappel fatal de sa propre finitude, voire de sa propre fin. La fatalité romanesque semble épargner la prostituée, tout en retombant, d'une manière subversive, sur le Narrateur. Mort avant l'heure, il accuse à tort Lisa de répandre autour d'elle un amour sans amour, d'avoir perdu ce qu'il appelle « le trésor de jeune fille²⁸¹ », de corrompre enfin le mystère de l'intimité conjugale partagée, tout en se montrant lui-même incapable d'accueillir un sentiment vrai, auquel l'invite la prostituée à la fin de la nouvelle. Dans l'espace souterrain de l'homme a lieu la scène finale conçue sur un principe dualiste. À travers leur rapport sexuel, se confrontent l'esprit dystopique de l'homme et la vision utopique d'un monde mu par l'Amour de la femme, que l'homme croit avoir vaincue en lui payant le prix d'une nuit avec une prostituée. Son argent rabaisse car il accentue la vénalité de Lisa, dont elle ne pourra, d'après le Narrateur, jamais sortir : « Et ton amour, maintenant, combien est-ce qu'il vaut ? Tu es tout achetée, oui, tout entière, et à quoi sert de vouloir demander de l'amour, quand, même sans amour, on peut tout obtenir ?²⁸² » Pourtant, cette femme « écrasée, infortunée comme elle était, [s'estimant] infiniment plus bas que [le Narrateur]²⁸³ », renverse l'argument économique et moral de l'homme à propos de sa déchéance en refusant son argent, qui métaphorise son enchaînement :

Lisa, que j'avais offensée et écrasée, comprit beaucoup plus que je n'y attendais.²⁸⁴ [...] Les rôles avaient complètement changé et [...] c'était elle l'héroïne maintenant, tandis que moi j'étais humilié et écrasé, précisément comme elle l'avait été à mes yeux.²⁸⁵

Lisa refuse l'argent, arrêtant symboliquement de se vendre, et quitte l'espace souterrain, s'émancipant vers l'extérieur toujours angoissant et hostile pour le Narrateur : « La lourde porte vitrée qui donnait sur le rue [...] s'ouvrit et se referma, de tout son poids. Sa rumeur remontait l'escalier.²⁸⁶ » La prostituée emporte avec elle la promesse d'une vie meilleure pour le Narrateur qui, revenu « à demi mort²⁸⁷ » dans son sous-sol, avoue avec amertume ne plus exister : « Nous sommes tous morts-nés, et depuis bien longtemps.²⁸⁸ »

²⁸¹ *Ibid.*, p. 128.

²⁸² *Ibid.*

²⁸³ *Ibid.*, p. 157.

²⁸⁴ *Ibid.*, p. 158.

²⁸⁵ *Ibid.*

²⁸⁶ Fiodor Dostoïevski, *Les Carnets du sous-sol*, op. cit. p. 161.

²⁸⁷ *Ibid.*, p. 163

²⁸⁸ *Ibid.*, p. 165.

CONCLUSION PARTIELLE – PREMIÈRE PARTIE

Toute crise amène le chaos, la subversion, voire la destruction de la norme. En imaginant, dans leurs romans, des figures masculines tombées dans l'impasse de l'impuissance et de la corruption tant morale, financière que sexuelle, les trois romanciers réfléchissent à la possible remise en cause des principes – devenus anachroniques – qui déterminent l'exemplarité et la supériorité des hommes. De la sorte, ils contribuent à faire bouger progressivement la fixité des identités sexuées.

Ce premier chapitre nous a permis d'initier l'approche du genre vu sous la forme d'une binarité antagonique et sous le prisme du capital. Son agencement oppositionnel a mis en relief d'une part l'anti-pouvoir des personnages masculins qui subvertissent le modèle économique et moral prédominant dans les sociétés anglaise, française et russe, et d'autre part une prise de pouvoir économique par des prostituées qui se positionnent face aux hommes. Déclinée de façon différente chez les trois romanciers, la reconduction des stéréotypes masculins et leur altération par l'imaginaire de l'impuissance, de l'échec, des abus de pouvoir a mis en évidence une nouvelle économie du sexe, incarnée à travers les hommes qui objectivent les femmes et capitalisent leur corps, et les prostituées qui acquièrent, par le biais de leur métier transgressif, une forme d'autonomie financière.

D'emblée, nous remarquons l'existence de connexions intertextuelles mettant en relief une subversion particulièrement violente, exprimée dans un langage criminel et sexuel, du modèle masculin chez Dostoïevski. En effet, la mise en évidence, chez Balzac et Dickens, d'une crise des identités masculines à travers les questions d'autorité, de solvabilité et de pouvoir, est exacerbée, chez le romancier russe, par l'imaginaire de la démesure. Son esthétique de l'excès accentue les contrastes en termes de rapports de genre : inversant, notamment dans *Carnets de Sous-sol* et *Crime et Châtiment*, les principes masculins et féminins en termes d'économie, ses œuvres font apparaître des exemples convaincants d'une prise de pouvoir financier par des prostituées, auxquelles leur métier transgressif ouvre l'accès à une autonomie pécuniaire. C'est ce que nous constatons également chez Balzac : prisonnières du capital des hommes, les courtisanes profitent de la corruption du système en devenant les complices, avec toutefois un lien plus étroit avec la figure masculine de référence, qui symbolise leur dépendance. En revanche, l'absence, dans la deuxième partie du chapitre, d'exemples tirés de Dickens, est révélatrice de sa position la moins ambiguë quant à la mise en valeur subversive des principes prostitutionnels étudiés sous l'angle du capital : malgré sa remise en question du modèle masculin, Dickens expérimente le moins dans le domaine de l'économie de l'amour. Bien que

son *Dombey et Fils* invite à une réflexion autour du mariage comme forme de prostitution féminine légale, Dickens reste, malgré tout, le plus fidèle des trois romanciers aux valeurs de la domesticité, qu'il célèbre à travers ses anges de la maison comme Florence Dombey, Agnès Wickfield et Rose Maylie.

Le monde marchand aliénant des rapports tarifés de l'amour, où les prostituées s'émancipent économiquement, relève pourtant d'un paradoxe : en subvertissant l'idéologie domestique, il reste toutefois dans l'ombre de la non-reconnaissance économique et sociale. Pourtant, « l'émancipation de la prostituée ne passe-t-elle pas par l'insertion de son activité dans un cadre contractuel légal et comparable à n'importe quelle vente de services ? Le contrat de travail et le contrat de prostitution ne sont-ils pas tous deux hantés par le spectre de l'esclavage ?²⁸⁹ », écrit Vincent Grégoire en guise de réflexion sur *Le Contrat sexuel* de Carole Pateman. Soutenu, d'après Raymond Williams, par un système familial séparant les sphères productives et reproductives²⁹⁰, le modèle capitaliste des rapports de genre encourage les femmes à subvertir la norme, qu'il s'agisse des épouses ou de prostituées, afin de s'adapter, voire de s'affranchir du pouvoir exclusif des hommes. Le droit conjugal est aussi un droit sexuel : le mari dispose du corps de sa femme tout comme il dispose de celui d'une fille des rues. Ces deux types d'échange entre les sexes s'apparentent à une forme d'esclavage féminine qui signifie la mort civile de la femme, nous laissant voir dans la prostitution un phénomène masculin.

En partant de ce constat, l'intérêt d'étudier l'émergence des nouvelles figures de mères prend tout son sens. Mariées, veuves ou prostituées, ces mères subvertissent les principes de la maternité, mais aussi du patriarcat, en faisant du mariage – ou d'une union prostitutionnelle – de leur fille avec un homme riche et influent, l'outil subversif d'une stabilité financière, un pacte symbolique de protection sociale pour les femmes.

²⁸⁹ Vincent Grégoire, « Le Contrat sexuel de Carole Pateman », dans *Sens-Dessous*, 2014/1, n° 13, Roche-sur-Yon, Éditions de l'Association Paroles, p. 169.

²⁹⁰ Raymond Williams, « Introduction », dans Charles Dickens, *Dombey and Son*, London, Penguin Classics, 1985, p. 30.

DEUXIÈME PARTIE

**DE MÈRE EN FILLE : LES SPÉCULATIONS
DE L'AMOUR**

Dans le monde occidental du XIX^e siècle, « on ne peut douter de l'importance accordée à la famille comme fondement de l'ordre social²⁹¹ », écrit Nicole Arnaud-Duc. Selon l'historienne, les juristes, complices du système patriarcal, organisent, dès le début du XIX^e siècle, « la dépendance de la femme et son incapacité²⁹² » à la fois juridique, civile et sociale :

La femme mariée (le modèle) n'existe que dans et par la famille ; le droit est partout pensé pour des femmes bourgeoises. Et le droit va régir la personne de la femme et ses biens, même après le mariage. [...] La suprématie maritale est un hommage rendu par la femme au pouvoir qui la protège.²⁹³

À la base de toutes les législations occidentales, le stéréotype de la femme qui obéit à l'homme s'inspire de saint-Paul, où il s'apparente à la Vierge Marie. Cela fait remarquer à Gabrielle Houbre que :

...le fameux discours qui a été construit dans la deuxième moitié du XVIII^e siècle par les médecins sur cette « fameuse nature féminine », et là on est effectivement dans la construction des stéréotypes sur le fait que la mère doit être absolument douce, doit être dans l'abnégation. C'est la figure mariale par excellence.²⁹⁴

Au XIX^e siècle, la « maternité de la Vierge a effacé la faute d'Eve²⁹⁵ », selon Michela de Giorgio, mettant « une intense dévotion mariale et la récupération de la maternité comme valeur²⁹⁶ » au cœur du modèle féminin. « Toute femme est un autel, la chose pure, la chose sainte, où l'homme, ébranlé par la vie, peut à chaque heure trouver la foi²⁹⁷ », écrit Jules Michelet, et dans cette image poétique nous retrouvons, condensées, les principales qualités de la femme parfaite, dont notamment l'amour à l'image de la Vierge à l'Enfant, le don de soi, le sacrifice, l'éducation religieuse qu'elle transmet à ses enfants, notamment aux filles, auxquelles elle donne la même éducation qu'elle avait eue dans sa jeunesse.

²⁹¹ Nicole Arnaud-Duc, « Les contradictions du droit », dans *Histoire des femmes en Occident. Tome 4. Le XIX^e siècle*, sous la dir. de Georges Duby et Michelle Perrot, Paris, Plon, 1991, p. 102.

²⁹² *Ibid.*, p. 103.

²⁹³ *Ibid.*.

²⁹⁴ Gabrielle Houbre, « L'empire des mères et la filiation au féminin au XIX^e siècle », *FranceCulture*, mis en ligne le 18 mai 2016, consulté le 15 mars 2021, min. 10:28.

²⁹⁵ Michela de Giorgio, « La bonne catholique », dans *Histoire des femmes en Occident. Tome 4. Le XIX^e siècle*, sous la dir. de Georges Duby et Michelle Perrot, Paris, Plon, 1991, p. 195.

²⁹⁶ *Ibid.*

²⁹⁷ Cité dans Michela de Giorgio, « La bonne catholique », *op. cit.*, p. 197.

La mère transmet « pour perpétuer cette filiation au féminin : telle mère, telle fille²⁹⁸ », assurant ainsi la pérennité des valeurs de la maternité canonique. Elle joue le rôle important d'éducatrice et d'initiatrice au parcours « fille - jeune fille – épouse – mère ». Elle forme (quelquefois selon ses propres envies et aspirations) sa fille selon les lois codifiées de la respectabilité féminine pour éviter l'imprudence en amour. « L'excellence maternelle est la condition *sine qua non* du bonheur de la fille²⁹⁹ », écrit Gabrielle Houbre. Elle permet de développer un mimétisme efficace avec la mère, de charger de symboles la généalogie féminine, de faire perpétuer la tradition. La mère transmet également à sa fille les silences qui touchent notamment au corps et à la sexualité, car son éducation à elle est faite d'interdits, de tabous et d'inhibitions³⁰⁰, tandis que son expérience de la vie conjugale est souvent marquée par des déceptions, qu'elle projette aussi sur sa fille.

Pourtant, « le sexe féminin est le sexe dévalorisé au XIX^e siècle³⁰¹ » ; avoir une fille est donc dévalorisant sur le plan social, car la société demande de produire un héritier mâle. L'investissement maternel dans la transmission des valeurs et du savoir-vivre à la fille est ainsi confronté aux questions pratiques de survie dans une position inégalitaire, inférieure, passive, soumise d'un point de vue genré. Dans le contexte de la précarité, les mères obligent souvent leurs filles à contourner la misère de leur famille par un consentement au mariage qui, sur certains aspects, ne diffère pas de la prostitution. Elles prennent ainsi la relève des pères et deviennent garantes de l'ordre patriarcal, sans pour autant remettre en cause les privilèges que la société patriarcale octroie au mariage, mais en en subvertissent les mécanismes et les valeurs par une vente souvent éhontée de leur fille, qui se différencie par des plus simples principes du proxénétisme. Qu'il s'agisse d'une mère-épouse, d'une mère-veuve ou d'une mère-prostituée, les œuvres du corpus sont assez explicites sur le sujet : motivées par des questions d'économie, de profit et de survie personnels pour leurs filles et elles-mêmes, ces mères-proxénètes font émerger une nouvelle forme de prostitution féminine fondée sur le marché du mariage dans sa dimension économique rassurante, sécuritaire, protectrice.

En tant que construction triangulaire, la « vente des épouses » s'appuie sur la présence de la troisième personne dans la relation mère-fille, notamment le futur mari, qui joue le rôle symbolique de garant, de protecteur et de fournisseur de biens. La figure du gendre devient

²⁹⁸ Gabrielle Houbre, « L'empire des mères et la filiation au féminin au XIX^e siècle », *op. cit.*, min. 08:18.

²⁹⁹ *Ibid.*, min. 14:41.

³⁰⁰ En comparant le modèle protestant anglais, anglican, au modèle français, Gabrielle Houbre évoque la loi blanche, celle qui touche à toutes sortes d'interdits relatifs au corps et à la sexualité des jeunes filles françaises, lésées, selon elle, dans leurs droits par rapport aux jeunes filles anglaises (*Ibid.*, min. 48:12).

³⁰¹ *Ibid.*, min. 16:59.

d'autant plus importante qu'en tant que débiteur de l'essentiel de l'obligation, il a le devoir de « fournir à l'épouse des *nécessaires* (nourriture, logement, vêtements, remèdes). On y comprend l'argent de poche, comme pour l'enfant³⁰² ». En passant sous la protection de son mari, la fille devra symboliquement « passer d'un maître à l'autre³⁰³ », elle aura la même soumission à son mari qu'elle avait envers sa mère. C'est ce que deviennent Paul Dombey pour Edith Granger, Piotr Loujine pour Dounia Raskolnikova, James Carker pour Alice Marwood, Roger de Granville pour Coralie Crochard, enfin Diard pour Juana. Dans *Les Marana*, la dimension économique protectrice du mariage soulèvera la question d'honneur féminin, avec l'accent mis sur les droits accordés à l'épouse, dont la reconnaissance sociale et juridique, ainsi que la reconnaissance identitaire des enfants. Les œuvres du corpus sont révélatrices d'une similitude troublante entre la stratégie marchande d'une mère-épouse et d'une mère-prostituée, chacune souhaitant pour sa fille une union légale qui la protégerait des préjudices économiques et moraux.

La capacité de mater est considérée par Dickens comme « la vertu féminine suprême, l'essence même de la féminité, ce qui correspond à la vision des Victoriens sur la "nature" féminine. [...] La valeur d'une femme est mesurée à sa potentialité maternelle³⁰⁴ ». Cette idée est confirmée par Margaret Lane, selon laquelle Dickens propose, dès *Sketches by Boz*,

...cette vision d'un bonheur domestique hautement moral et sans prétention, lequel est à la fois l'objectif dans la vie et le remède de tous ses maux [...] Sa tendre, pour ne pas dire, sentimentale, présentation du rêve domestique a apporté une canonisation inattendue.³⁰⁵

La réputation des œuvres de Dickens se construit autour de ce que Pamela Hansford Johnson appelle « l'image de "l'audience de famille"³⁰⁶ » ; le lecteur dickensien, issu des classes moyennes et élevées, soutient la morale victorienne avec son idée du mariage comme garantissant la stabilité de l'idéologie domestique. Dickens relie le mariage à une symbolique

³⁰² Nicole Arnaud-Duc, « Les contradictions du droit », *op. cit.*, p. 105.

³⁰³ Gabrielle Houbre, « L'empire des mères et la filiation au féminin au XIX^e siècle », *op. cit.*, min. 26:35.

³⁰⁴ Anne Ferron-Haghighat, *La Famille victorienne à travers les œuvres de Charles Dickens : entre la réalité et la fiction*, *op. cit.*, p. 476.

³⁰⁵ Margaret Lane, « Dickens on the Hearth », dans *Dickens 1970*, sous la dir. de Michael Slater, London, Chapman & Hall, 1970, p. 153-154 : « [...] this vision, of a highly moral and unpretentious domestic happiness which is both a goal in life and a cure for all its ills [...] his tender, not to say sentimental, presentation of the domestic dream brought about an unlooked-for canonization ».

³⁰⁶ Pamela Hansford Johnson, « The Sexual Life in Dickens's Novels », dans *Dickens 1970*, sous la dir. de Michael Slater, London, Chapman & Hall, 1970, p. 173 : « the image of the 'family audience' ».

expiatrice, purificatrice, transformatrice, vu comme un acte religieux d'importance majeure pouvant effacer la dépravation et redonner un nouveau départ aux femmes perdues, à l'image de Martha de *David Copperfield*.

Inscrite dans le cadre légal de la vie conjugale, la maternité amène une satisfaction personnelle et un sentiment de plénitude, elle exalte la nature féminine dont elle exprime, chez Dickens, la principale finalité. Simple, productive et efficace dans le monde de la domesticité, de l'univers conjugal et de l'enfance, « the little woman » de Dickens tisse des liens durables entre l'invisible efficacité de la sphère privée qui lui appartient et son quotidien, faisant dire à Margaret Lane que, « en somme, la capacité domestique est l'une des vertus essentielles de l'héroïne dickensienne.³⁰⁷ » La « petite femme » dickensienne tient sa petitesse « dans son insignifiance, alors que la plupart des femmes préférées de Dickens étaient petites au point d'être minuscules³⁰⁸ », écrit Pamela Hansford Johnson. Après la mort de Mary Hogarth, Dickens vit, selon elle, une « vie fantasmée, tous ses instincts sexuels jouant autour de l'idée de la "petite femme", de la "femme-enfant"³⁰⁹ », à l'image de la petite Florence Dombey qui présente pourtant quelques traits saillants en termes de subversion sexuelle de la morale victorienne. Bien que Dickens se sente mal à l'aise avec les libertés et fantasmes érotiques que se permettaient, dans leurs œuvres, Balzac et Dostoïevski³¹⁰, le côté romantique de son tempérament « ne surpasse pas le côté purement sexuel³¹¹ » : malgré une suggestion moindre de l'amour sexuel ou sensuel hors mariage et domesticité dans ses romans, Dickens ose la subversion. Son attitude ambiguë, voire conflictuelle, s'exprime d'une part à travers l'exemple d'Agnès Fleming, dans *Olivier Twist*, punie pour la honte d'avoir accouché d'un fils bâtard selon les strictes traditions chrétiennes, où l'enfant hérite les péchés et subit les conséquences néfastes de l'immoralité de ses parents, notamment de sa mère. Chez Dickens, les principes de la chrétienté conditionnent largement la conduite sexuelle des femmes : ainsi, « la femme perdue doit le payer³¹² », selon l'expression de David Holbrook, comme le payent Alice Marwood, la petite Émilie ou Nancy. L'existence sociale et sexuelle de la femme en dehors du

³⁰⁷ Margaret Lane, « Dickens on the Hearth », *op. cit.*, p. 155 : « Domestic skill, in short, is one of the essential virtues of a Dickens heroine. »

³⁰⁸ Pamela Hansford Johnson, « The Sexual Life in Dickens's Novels », *op. cit.*, p. 177 : « The fact of her smallness is of no significance, since most of Dickens's favourite women were small to the point of tininess ».

³⁰⁹ *Ibid.*, p. 173 : « he had lived a fantasy life, all his sexual instincts playing upon the idea of 'the little woman', 'the child-wife' ».

³¹⁰ *Ibid.*, p. 191 : « Unlike Thackeray, he would not have been particularly happy with the liberties of France or nineteenth-century Russia, with those of Balzac or (later) of his follower, Dostoevsky ».

³¹¹ *Ibid.*, p. 182 : « the romantic side of Dickens's temperament did not outweigh the purely sexual ».

³¹² David Holbrook, *Charles Dickens and the Image of Woman*, New-York, NYU Press, 1993, p. 56 : « [...] the fallen woman has to pay, too. »

monde familial et de l'idéologie domestique s'avère donc, chez Dickens, plus problématique que chez Balzac et Dostoïevski, impliquant plus de répréhension, de critique et de condamnation.

D'autre part, l'œuvre dickensienne exprime une défiance par rapport à l'attitude hypocrite de la société anglaise face aux tabous sexuels et aux rapports de genre, stipulant qu'il y a « un énorme fossé entre comment les gens se comportaient, comment ils considéraient le comportement sexuel des autres et comment ils pensaient que ces questions devaient être présentées au public.³¹³ » L'aspect irréel, fantomatique, figée dans la perfection, de l'ange de la maison dickensien, lui enlève toute ambivalence propre à la réalité et la fige dans le stéréotype d'un bonheur familial idyllique et idéalisé. Affaiblie par un mari despotique, la mère dickensienne, traverse une crise identitaire, mourant jeune, comme Clara Copperfield ou la première madame Dombey. Le mariage s'apparente souvent, chez Dickens, à une vente ou du moins à un marché avantageux, comme notamment dans *Nicholas Nickleby*, où Ralph tente de vendre la vierge Kate au prix le plus élevé, ou dans *Dombey et Fils*. Tandis que, dans l'Angleterre victorienne, les codes de la respectabilité féminine prennent leurs distances avec l'immoralité sexuelle, les romans de Dickens, dont notamment *Dombey et Fils*, requestionnent la vénalité féminine dissimulée dans les relations entre hommes et femmes, une vénalité qui conditionne souvent les comportements des mères et des filles.

Présenté par ses contemporains comme « le romancier des femmes » qui, d'après George Sand, aurait eu « un souvenir d'existence antérieure, où [il aurait] été femme et mère [...]»³¹⁴, Balzac imagine, dans *Une Double Famille* puis dans *Les Marana*, une configuration sensiblement analogue de l'intrigue. Dans la première nouvelle, les problématiques de l'homoparentalité féminine, de l'impasse économique des métiers de femmes et, de façon générale, de la fragilité financière du foyer sont la cause d'une forme de proxénétisme maternel, où la mère contraint sa fille à un échange prostitutionnel sous la forme de concubinage illicite avec un homme marié. Comme *Crime et Châtiment*, *Une Double Famille* accentue la problématique de la pauvreté, démontrant que, pour les pauvres, « l'argent est un obstacle majeur à la conclusion d'unions légitimes³¹⁵ ». Chez les filles du peuple, la recherche du travail et d'une paye répond à une volonté et à une capacité d'émancipation. Pourtant, être une femme

³¹³ *Ibid.*, p. 56 : « There was a great gulf between how people behaved, how they regarded the sexual behavior of others, and how they felt such issues should be presented to the public. »

³¹⁴ *Dictionnaire Balzac*, sous la direction d'Éric Bordas, de Pierre Glaudes, de Nicole Mozet, Paris, Classiques Garnier, 2021, p. 785.

³¹⁵ Alex Lascar, « Les réalités du mariage dans l'Œuvre balzacienne », *L'Année balzacienne*, 2008/1, n° 9, p. 167.

sans homme, comme l'est Caroline Crochard, Sonia Raskolnikov ou Alice Marwood, relève d'une posture extrêmement problématique car toujours exceptionnelle dans les sociétés occidentales de type patriarcal. Elles font partie des tableaux plutôt misérables de la solitude féminine qui traverse l'ensemble des sociétés occidentales au XIXe siècle. Cela fait remarquer à Nicole Arnaud-Duc que « la femme sans mari est donc dépourvue d'intérêt pour le droit³¹⁶ ». Socialement en marge, une femme solitaire en quête d'une stabilité économique autre que peut lui offrir le mariage est particulièrement vulnérable d'un point de vue juridique et économique. Marier une fille pauvre sans dot devient ainsi une épreuve qui, dans certains cas, n'est surmontable qu'à condition d'entrer dans une relation illégale, immorale, tarifées, avec un ou plusieurs hommes.

La *Comédie humaine* foisonne d'exemples de relations extraconjugales et d'unions légales dénuées d'amour. Balzac est celui des trois romanciers qui explore le plus l'aspect vénal du mariage³¹⁷. Les alliances pratiques, commerciales et fondées sur le calcul, à l'image de celle de Matifat ou de Camusot, amènent l'idée du matérialisme qui envahit le domaine du sensible. Dans le mariage balzacien, deux époux ont une vie totalement séparée et jouissent des avantages sociaux. Pour sortir du matériel, il faut entrer dans l'illégalité prostitutionnelle, une sphère obscurcie par la marginalité immorale qui conduit souvent au malheur mais permet un bonheur bref et sans contraintes. Bien que Balzac n'exclue pas les mariages d'amour dans la pauvreté (les Séchard), « dans l'ensemble, la vie conjugale (et familiale) nous y est peinte avec des couleurs ternes ou sombres, dures [...]»³¹⁸. Dans l'œuvre balzacienne, nous constatons donc une véritable « déconsidération du mariage³¹⁹ », pour reprendre l'expression d'Alex Lascar. Selon lui, le mariage devient une nécessité en province et un avantage social en ville. Le monde matrimonial de *La Comédie humaine* est grandement conditionné par la « quête du gendre, du prétendu riche³²⁰ », avec ses stratégies de dissimulation maternelle, la fausseté et la complicité de la fille, image que nous retrouvons dès son *Contrat de mariage*³²¹. Tandis que, dans *Dombey*

³¹⁶ Nicole Arnaud-Duc, « Les contradictions du droit », *op. cit.*, p. 112.

³¹⁷ Balzac s'intéresse dès ses premiers romans à la question du mariage : en 1829 paraît *La Physiologie du mariage*. Dans la même section, paraîtront plus tard les *Mémoires des deux jeunes mariés*, *Le Contrat de mariage*. En 1846, *Les Petites Misères de la vie conjugale* renouent avec *La Physiologie*, tout en suggérant une diversité des faubourgs (ville, province à l'image d'*Eugénie Grandet*), des ménages (pauvres et modestes à l'image des Séchard et des Crochard, aisés des bourgeois), de styles (œuvres romanesques et non romanesques).

³¹⁸ Alex Lascar, « Les réalités du mariage dans l'œuvre balzacienne », *op. cit.*, p. 191.

³¹⁹ *Ibid.*, p. 165.

³²⁰ *Ibid.*, p. 188.

³²¹ Les personnages masculins de *La Comédie humaine* sont eux aussi connus pour leurs spéculations matrimoniales, faisant du mariage un moyen d'ascension sociale. Les pères balzaciens souhaitent un mariage

et Fils de Dickens, les relations entre mères et filles sont entravées par la vénalité, dans *Une Double Famille* de Balzac, l'entraide et la complicité créent une forme de proxénétisme consentant où la fille accepte d'être vendue.

Nous retrouvons la même idée du consentement filial dans *Crime et Châtiment* de Dostoïevski. Le mariage de la sœur de Raskolnikov avec le jeune commerçant Loujine est motivé par une logique sacrificielle à laquelle le romancier assimile ce personnage féminin. Plus que Dickens et Balzac, Dostoïevski croit au rôle sacrificiel de la femme, à son renoncement à soi et à son don de soi pour l'autre, notamment pour l'homme, ce qui fait remarquer au philosophe Nicolas Berdiaev que :

L'amour occupe une place immense dans l'œuvre de Dostoïevski. Mais ce n'est pas une place indépendante. Il n'a pas de prix en soi, il n'a pas de type propre : il n'est là que pour révéler à l'homme sa route tragique, pour servir de réactif à la liberté humaine. L'anthropologie de Dostoïevski est une anthropologie masculine. Pour lui, l'âme humaine est avant tout le principe masculin. Le principe féminin, c'est le thème intérieur de la tragédie de l'homme, son intérieure tentation.³²²

En effet, nous constatons le rôle secondaire, complémentaire, des personnages féminins chez Dostoïevski, leur vocation à se dissoudre dans le destin des hommes, à leur servir d'appui narratif sans avoir de développement indépendant. Rangées du côté de la sphère privée, ces femmes aux traits ternes composent, avec les femmes dostoïevskienne de type infernal, ce que Berdiaev qualifie de métaphysique de l'existence, une lutte entre le Bien et le Mal, entre Dieu et le diable : « Dostoïevski ne peint ni le charme des passions, ni la beauté de la vie familiale. [...] La tragédie de l'amour chez lui est transportée sur le plan éternel, et c'est par ce qu'il y a en lui de surnaturel que cette tragédie se perpétuera.³²³ » Il n'existe pas, chez Dostoïevski, de familles heureuses ; les images de l'amour et du bonheur humain sont remplies de souffrances. Dostoïevski ne se prononce pas sur la maternité, de fait mutilée ou inexistante dans ses romans. Le rôle social de la mère-épouse n'est jamais clairement évoqué. Les relations entre hommes et femmes n'aboutissent jamais à la construction d'un foyer heureux : Mychkine et Nastassia, Raskolnikov et Sonia, Karamazov et Grouchenka, Stavroguine, à l'image du père Karamazov, et ses multiples femmes traduisent tous un amour tragique, impossible. Dostoïevski n'est pas

arrangé pour leurs fils, tandis que les frères veulent instrumentaliser le mariage de leurs sœurs afin d'acquérir une position sociale.

³²² Nicolas Berdiaev, *L'Esprit de Dostoïevski* [1923], trad. par Alexis Nerveille, Paris, Les Éditions Stock, [1945, 1974], coll. Le Monde ouvert, p. 138. Disponible en ligne, consulté le 12.03.2021.

³²³ *Ibid.*

en réalité l'écrivain de la famille comme l'est Dickens, ni l'écrivain de la mécanique sociale que décrivait, avec autant de parcimonie que de discernement, Balzac. Le concept de « l'amour », que Dostoïevski prend dans son sens religieux, l'amène à réduire les femmes au seul spirituel, à en faire des messagères, des sauveuses, des porteuses de sagesse aux côtés des personnages masculins qu'elles dédoublent. Les femmes dostoïevskiennes sont outrancièrement fantasmées, érotisées et canonisées, mêlant à la sainteté des mythes de la Terre-Mère et de la Vierge Marie la sensualité bestiale, dionysiaque de certaines femmes. Berdiaev écrit que :

dans le courant complexe de la nature russe, il a dégagé et mis au jour l'élément passionnel et voluptueux. [...] L'amour, pour lui, c'est une éruption volcanique, l'éclatement de toutes les forces passionnelles latentes dans la nature de l'homme.³²⁴

Il ne peut pas y avoir, chez Dostoïevski, d'union heureuse car le monde dostoïevskien de l'amour entre un homme et une femme est rempli de monstruosité, de souffrances et de sacrifices : l'atmosphère romantique de ses premières œuvres est vite gommée par des implications religieuses lourdes, par des angoisses et les souffrances métaphysiques de ses futurs romans. Nicolas Berdiaev écrit que :

La littérature russe ignore les types sublimes de l'amour que l'Europe occidentale a conçus. [...] De là une irréparable lacune spirituelle qui donne à toute manifestation russe de l'amour quelque chose de pénible et de torturant, quelque chose de sombre encore et de souvent monstrueux. Il n'y a pas en Russie de véritable romantisme de l'amour, — le Romantisme étant un phénomène de l'Europe occidentale.³²⁵

Pourtant, aussi mercantile qu'il soit, le mariage arrangé de Dounia Raskolnikova s'apparente avec aisance à l'alliance pragmatique d'Edith et Paul Dombey. Le romantisme des passions pures et des sentiments sublimés se perd, dans les deux romans, au profit des questions pratiques de survie et d'économie sociale auxquelles sont confrontées les jeunes femmes et leurs mères. Derrière Dounia et Edith, ressurgissent les figures de Sonia Marméladova et d'Alice Marwood, qui accentuent la vénalité des « fausses » épouses, dont la vertu maritale, à l'image de celles de Juana Mancini et de Florence Dombey, serait à nuancer.

³²⁴ *Ibid.*

³²⁵ *Ibid.*

1. Le mariage, une prostitution légale : de *Dombey et Fils* à *Crime et Châtiment*

Le mariage et la prostitution, deux univers féminins en profonde contradiction au XIXe siècle, représentent pourtant, selon les féministes françaises de l'époque, deux mondes en corrélation. Face au concept de la jouissance sexuelle, perçue comme exclusivement masculine, les femmes sont tenues à ce que Christine Machiels appelle « se donner sans amour³²⁶ », qu'il s'agisse des épouses ou des prostituées. Dans son article « Destins du mariage au miroir de la prostitution », Emmanuel Désveaux rappelle que le slogan des anarchistes de la deuxième moitié du XIXe siècle était : « Le mariage n'est jamais que la forme bourgeoise de la prostitution³²⁷ », à savoir un rapport de dépendance, de soumission et d'infériorité féminines. En dépit de la multiplication, au XIXe siècle, de mariages fondés sur l'affection mutuelle, l'institution matrimoniale reste néanmoins grandement définie par la défense des intérêts patrimoniaux et, par conséquent, de l'autorité du mari. Une forte dissymétrie sociale, morale et économique entre les deux sexes détermine ainsi l'univers du mariage et celui de la prostitution, les deux réduisant l'identité sociale féminine à celui de son référent masculin, qu'il s'agisse du mari ou du client.

Aussi bien dans *Dombey et Fils* que dans *Crime et Châtiment*, les multiples arrangements, ruses et stratégies maternels en vue du futur mariage de leurs filles requestionnent la dimension socio-économique et morale des alliances officielles, dans les sociétés anglaise, française et russe sanctifient les valeurs de la famille, de la maternité et de la procréation. Réduisant la sexualité féminine à sa seule fonction physiologique de l'enfantement, le mariage - défini par la défense des intérêts patrimoniaux et, par conséquent, une mise en avant de la figure du mari - cache, dans les deux romans, sous des apparences de vertu, les principes du proxénétisme, des intérêts économiques et des valeurs mercantiles qui entravent les liens entre la mère et la fille et capitalisent les rapports de genre.

³²⁶ Christine Machiels, « Courtisanes et femmes honnêtes. Prostitution et mariage dans les discours féministes francophones (1883-1906) », dans *Nouvelles Questions Féministes*, 2016/1 vol. 35, Lausanne, Editions Antipodes, p. 68.

³²⁷ Emmanuel Désveaux, « Destins du mariage, au miroir de la prostitution », Dans *Grief*, Paris, Éditions de l'EHESS, 2014/1, n°1, p. 95.

1.1 La vénalité des stratégies matrimoniales des mères

Écrit pendant « l'apogée de la réticence, de l'hypocrisie victorienne en termes de sexualité³²⁸ », selon Joss Lutz March, *Dombey et Fils* examine la question ambiguë du marchandage de la fille par sa mère qui, dans le but d'assurer pour elle-même une stabilité économique, adopte des stratégies comportementales qu'on pourrait qualifier de vénales. Témoignant contre la présumée pureté romanesque, en référence aux travaux de Wilkie Collins³²⁹, des romans dickensiens, *Dombey et Fils* entre sur le terrain dangereux de la sexualité féminine, rendant poreuses les frontières entre le mariage et la prostitution féminine. Des mères qui vendent leurs filles, des filles qui dénoncent mais finissent par accepter l'hypocrisie du mariage, des anges-de-la-maison qui, en réalité, s'apparentent à des filles perdues, autant dire que, dans *Dombey et Fils*, « la vraie impulsion de l'intrigue est la transgression³³⁰ ». Comme l'écrit Anne Ferron-Haghighat, :

Malgré une apparente idéalisation du mariage, censé se baser sur l'amour et la raison, d'une glorification du modèle conjugal, sanctuaire supposé des valeurs morales de la société, les romans de Dickens laissent s'exprimer une certaine défiance vis-à-vis de l'institution du mariage. L'ingérence de l'argent, la situation de dépendance des femmes, les mettant à la merci d'un mari violent ou tyrannique [...] y sont dénoncés plus ou moins directement.³³¹

Avec la sexualité féminine déclinée sous une forme de la vente et du pouvoir du capital, le roman dickensien dénonce, plus que ne le fait *Crime et Châtiment*, le marché aux épouses, où les mères jouent le rôle mercantile du proxénète. Madame Skewton, la mère d'Edith Granger, n'est pas une mère exemplaire car elle ignore autant le dévouement maternel que le sens du sacrifice. Dickens construit entièrement son portrait sur l'artifice, qui transparaît à travers son physique, son comportement, son langage : ainsi, la mère d'Edith est la personne qui comporte « autant d'éléments artificiels qu'il en pouvait entrer dans la composition d'une créature douée d'existence individuelle³³² ». Mère moquée, ridiculisée par le romancier, madame Skewton reçoit le surnom ironique de Cléopâtre, qui reflète parfaitement l'effet comique de ses

³²⁸ Joss Lutz Marsh, « Good Mrs. Brown's Connections: Sexuality and Story-Telling in Dealings with the Firm of Dombey and Son », dans *ELH*, 1991, vol. 58 n° 2, Baltimore, The Johns Hopkins University Press, p. 405 : « the heyday of Victorian réticence, hypocrisy in matters sexual ».

³²⁹ *Ibid.*

³³⁰ *Ibid.*, p. 408 : « the impetus of the plot is transgression ».

³³¹ Anne Ferron-Haghighat, *La Famille victorienne à travers les œuvres de Charles Dickens : entre la réalité et la fiction*, op. cit., p. 376.

³³² Charles Dickens, *Dombey et Fils*, op. cit., p. 441.

apparitions ritualisées, nous la voyons se laisser « tomber sur son sofa dans une attitude cléopâtreenne³³³ ». Faisant penser au roman libertin de Crébillon fils³³⁴, le sofa, symbole d'une sexualisation voluptueuse du corps féminin, devient un outil de séduction pour la septuagénaire, que le roman décrit comme une « vieille femme usée, jaune et branlant du chef, aux yeux rouges, enveloppée comme un paquet malpropre dans une robe de flanelle grasseuse³³⁵ », une femme qui tombe « en ruine comme un château de cartes³³⁶ » une fois que sa femme de chambre rassemble « les cendres de Cléopâtre et les [emporte] afin de les resusciter le lendemain³³⁷ », avant de mettre au lit « le peu qu'elle était véritable³³⁸ ». Les métaphores de l'affaissement, du tarissement et de l'usure que cumulent le portrait de la mère dévoilent, avec autant d'ironie que de cruauté, sa fausseté morale, son existence réduite au monde des apparences. Son physique est révélateur de son être : ainsi, l'art trompeur du paraître de madame Skewton s'apparente à l'hypocrisie de son langage mielleux face à Dombey. Ce langage dissimule sa « stratégie commerciale » à long terme, métaphorisée par la signature du marché matrimonial. Son instinct animal en matière de la vente d'Edith lui suggère, après un temps bref d'observation, de saisir Dombey comme futur gendre :

En vérité, Cléopâtre avait, en jouant au piquet, un œil fort aigu. Il brillait comme celui d'un oiseau ; il ne se fixait point sur le jeu, mais il traversait la pièce d'un bout à l'autre, brillant sur la harpe, l'artiste, l'auditeur ; sur tout.³³⁹ [...] Cléopâtre travaillait dur.³⁴⁰

Le regard rapace de madame Skewton trahit sa ruse, et le terme ironique du « travail » accentue autant ses intentions mercantiles que son lien subversif avec Edith, qu'elle réduit aux seules valeurs vénales. Plutôt « comme des sœurs que comme une mère et une fille³⁴¹ », dit madame Skewton de sa relation avec Edith. Cette fausse complicité entre elles trahit le mercantilisme dégradant d'une mère qui corrompt, par son comportement, par son discours, enfin par ses calculs malhonnêtes, le principe maternel.

³³³ *Ibid.*, p. 515.

³³⁴ *Le Sopha*, conte moral de Claude de Crébillon dit « Crébillon fils », paraît dans une édition clandestine en 1740, et est publié en 1742.

³³⁵ Charles Dickens, *Dombey et Fils*, *op. cit.*, p. 451.

³³⁶ *Ibid.*, p. 495.

³³⁷ *Ibid.*, p. 454.

³³⁸ *Ibid.*, p. 604.

³³⁹ *Ibid.*, p. 341.

³⁴⁰ *Ibid.*, p. 490.

³⁴¹ *Ibid.*, p. 423.

Contrairement à l'image dickensienne d'une maternité souillée par l'hypocrisie du paraître et une cupidité égoïste démesurée, Dostoïevski fait le portrait moins vénal et alarmiste de Poulkéria Alexandrovna, la mère de Raskolnikov et de sa sœur Dounia, qui :

[...] paraissait bien plus jeune que son âge, ce qui est presque toujours le cas pour les femmes qui conservent une clarté d'esprit, une fraîcheur d'impression et un enthousiasme du cœur jusqu'à leur vieillesse. [...] C'était le portrait du visage de Douniétchka, mais vingt ans plus tard.³⁴²

Poulkéria Alexandrovna ne prend pas autant de place dans l'intrigue de *Crime et Châtiment* que madame Skewton dans *Dombey et Fils*. Son rôle dans le mariage arrangé de Dounia est moins déterminant et se limite à accompagner sa fille dans l'affaire matrimoniale. Le portrait de la mère dostoïevskienne n'est pas alourdi par des descriptions exhaustives de la vénalité maternelle. Dans le roman, une ressemblance physique frappante entre la mère et la fille est révélatrice d'une complicité de comportement et de valeurs partagées : il existe autant de sentiments tendres entre les deux femmes que de rancœur entre madame Skewton et Edith. Accepter le mariage arrangé avec Loujine représente, pour Dounia, moins un asservissement qu'une preuve d'amour envers sa mère et son frère ; la résolution et la détermination de la fille complètent l'impuissance et les hésitations de la mère.

Si Poulkéria Alexandrovna est décrite en mère aimante, ses défauts tels que son irrésolution, son amour excessif pour son fils au détriment de sa fille et quelques pensées mercantiles dues à sa détresse financière, lui font malgré tout désirer secrètement le mariage entre sa fille et le riche commerçant. Moins manipulatrice que madame Skewton, elle est aussi moins entreprenante, et accepte les sacrifices de sa fille pour son frère. La lettre que la mère envoie à Raskolnikov nous apprend qu'en réalité, Dounia commence à se vendre avant même son mariage avec Loujine. Dans la maison de Svidrigailov, où elle obtient un poste de gouvernante, elle subit des grossièretés, des moqueries, des humiliations et des propositions indécentes de la part de son patron, qui l'engage à partir dans un autre village, ou même à l'étranger, « en lui promettant toute sorte de récompense³⁴³ ». Une avance de cent roubles, dont soixante sont aussitôt envoyés au fils dans la capitale, impose à Dounia une condition d'esclavage qu'elle subira jusqu'à ce que sa dette soit remboursée. Traitée de fille facile par l'ensemble du village, Dounia, humiliée et déshonorée, subit les formes de marginalisation semblables à celles des prostituées, dont l'obligation « de faire avec [un] paysan dix-sept

³⁴² Fiodor Dostoïevski, *Crime et Châtiment*, tome 1, *op. cit.*, p. 354-355.

³⁴³ *Ibid.*, p. 62.

verstes de route dans une charrette non couverte³⁴⁴ », l'interdiction d'entrer dans l'église, ou encore, ce que la mère qualifie d' « offense infâme³⁴⁵ », le badigeonnage du portail de maison avec du goudron. La réputation rétablie de Dounia (Svidrigailov se confesse devant sa femme et avoue sa culpabilité) n'excuse pourtant pas une forme de négligence maternelle, qui se confirme à travers le mariage de Dounia avec Loujine, avec lequel la mère développe une complicité tacite. Encouragée à accomplir son rôle sacrificiel par sa mère, Dounia est poussée à se vendre au commerçant comme Sonia a été poussée à se prostituer. Animées par un sentiment de reconnaissance envers le futur gendre, la fille et sa mère se soumettent à Loujine avant même le mariage, exprimant ainsi, d'une manière symbolique, l'impuissance économique de la vieille bourgeoisie, c'est-à-dire, celle de la famille Raskolnikov, face au pouvoir du capital de la nouvelle société précapitaliste qu'incarne le jeune marchand riche. Si le mariage apporte à la famille une solution avantageuse d'un point de vue financier, Dounia dans cette alliance se retrouve dans une situation non avantageuse, soumise pour toujours à son mari, dans une relation matrimoniale où se jouent, à l'image de celle de Clara Copperfield et d'Edward Murdstone dans *David Copperfield*, les inégalités de toute sorte :

Il avait décidé de prendre une jeune fille honnête, mais sans dot, et, une, obligatoirement, qui se serait déjà trouvée dans un état de misère ; pour la raison, nous a-t-il expliqué, que le mari ne doit en rien être l'obligé de sa femme, et qu'il est beaucoup mieux que ce soit la femme qui considère son mari comme son bienfaiteur.

Lorsque Dostoïevski dira, dans *Les Démons*, que le mariage signe la « mort morale de toute indépendance³⁴⁶ », il manque cependant de préciser que cette mort, déclinée au féminin, efface jusqu'à l'identité de la femme, qui ne s'appartient plus. Qualifiée, par Vladimir Marinov, de « vierge guerrière qui défend belliqueusement sa chasteté³⁴⁷ », Dounia confirme la pensée de la prostituée Lisa des *Carnets du Sous-sol*, consciente qu'elles « ne sont pas toutes heureuses, celles qui se marient³⁴⁸ » : ainsi, à l'ambiguë question de « se marie-t-on par intérêt plutôt que par amour au XIXe siècle ? », l'héroïne dostoïevskienne répondrait en termes de sacrifice et de privations personnelles.

³⁴⁴ *Ibid.*, p. 63.

³⁴⁵ *Ibid.*

³⁴⁶ Fédor Dostoïevski, *Les Démons* [1872], traduit du russe par André Markowicz, Paris, Actes sud, 2019, coll. Babel, p. 253.

³⁴⁷ Vladimir Marinov, *Figures du crime chez Dostoïevski*, *op. cit.*, p. 43.

³⁴⁸ Fédor Dostoïevski, *Les Carnets du sous-sol*, *op. cit.*, p. 119.

1.2 La complicité des filles, entre prostitution et renoncement à soi

Le consentement mutuel des Raskolnikov au sacrifice familial de Dounia s'appuie sur le consentement de toute la société de l'époque à ce que le mari domine, enferme et contrôle sa femme, qui n'a quasiment aucun droit en termes politique, juridique ou éducatif. Dounia consent à un mariage avec Piotr Loujine notamment pour sauver son frère d'une misère à laquelle son futur mari peut remédier. Hypocritement fondée sur les principes de l'amour, cette union pragmatique dévoile la complexité – mais surtout l'ambiguïté - de la socio-économie du mariage comme pacte de sécurité et de protection financière : subvertie par une forte dimension prostitutionnelle, cette alliance fait *de facto* de Dounia une réminiscence d'une fille des rues.

Il existe en effet, selon Raskolnikov, une connivence entre le mariage de sa sœur et la prostitution. Le frère est d'ailleurs le seul dans le roman à dénoncer la complicité malsaine de sa mère et le faux héroïsme de sa sœur, qu'il compare à Sonia :

Vous comprenez que la pureté à la Loujine, c'est la même que la pureté de Soniétchka, et que, peut-être, c'est encore pire, plus sale, plus répugnant, parce que, pour vous, Douniétchka, quoi qu'en dise, le calcul reste un supplément de confort, alors que, là, tout simplement, c'est pour ne pas crever de faim ! « Elle coûte cher, très cher, Douniétchka, cette pureté ! »³⁴⁹

[...] Même pour sauver sa vie, elle ne se vendra jamais, mais, pour un autre, oui, elle se vendra !
[...] pour son frère, pour sa mère, elle se vendra ! elle vendra tout !³⁵⁰

Raskolnikov recourt à un vocabulaire à caractère sexuel, violent. Il dénonce la malhonnêteté du futur mariage, qu'il qualifie péjorativement de « mise de fonds commune, une entreprise à intérêts mutuels et parts égales³⁵¹ », passé à la hâte entre les deux femmes et Loujine. Dans ses répliques d'accusations, nous retrouvons un champ lexical relatif au mensonge (« tu mens exprès, juste par entêtement féminin³⁵² ») et à la vente (« tu te vends pour de l'argent³⁵³ »), qui appuie l'idée de l'union conjugale comme forme de prostitution féminine en échange de la stabilité et de la sécurité économique. Mais récuser violemment la mise en place de cette relation ne l'amène pas à en avouer les raisons véritables, à savoir, sa propre insolvabilité économique, pointée en revanche par lui-même :

³⁴⁹ Fédor Dostoïevski, *Crime et Châtiment*, volume 1, *op. cit.*, p. 84-85.

³⁵⁰ *Ibid.*, p. 84-85.

³⁵¹ *Ibid.*, p. 79-80.

³⁵² *Ibid.*, p. 400.

³⁵³ *Ibid.*

Mais qu'est-ce que tu feras, toi, pour que ça ne se passe pas ? Tu iras l'interdire ? Qu'est-ce que tu peux leur promettre à ton tour pour avoir ce droit-là ? Leur consacrer tout ton destin, tout ton avenir, *quand tu auras terminé tes études et trouvé une place* ? C'est une vieille chanson, mais elle est bête – et maintenant ? [...] C'est toi-même qui les détrousses.³⁵⁴

- Je délire ? Non... Tu te maries avec Loujine pour moi. Je n'accepte pas ce sacrifice. Donc, dès demain, écris-lui une lettre ... de refus ... [...]
- Je ne peux pas faire ça ! s'écria la jeune fille humiliée. De quel droit...³⁵⁵

Alors que le frère se retrouve en réalité dépossédé de tout pouvoir économique et de toute influence déterminante sur les deux femmes, le capital de Loujine joue par contre le rôle décisif, qui permet de sauver la famille Raskolnikov de la misère économique en réglant la question pratique de sa survie au quotidien. De toute évidence, le frère refuse d'accepter les raisons véritables de la démarche sacrificielle de sa sœur, qui accepte symboliquement de se vendre pour lui venir en aide³⁵⁶. En comparant à juste titre le mariage de Dounia à une forme de prostitution légale, il a cependant tort d'opposer la notion de confort qui caractérise la stratégie de sa sœur à la nécessité absolue qu'incarne la prostitution de Sonia. Fondé sur la même volonté de sauver sa famille de la misère, le parallélisme entre la démarche sacrificielle de Sonia et celle de Dounia bouleverse la fixité des catégories éthico-morales en lien avec l'honnêteté et la respectabilité féminines : ainsi, la prostituée, que Raskolnikov met symboliquement au-dessus de sa sœur, représente en réalité son double narratif, formant avec la bourgeoise une forme d'entité socio-morale genrée semblable à celle d'Edith et Alice³⁵⁷.

Dans *Dombey et Fils*, les relations dégradées entre Edith et madame Skewton sont à l'image de celles entre Alice Marwood et madame Brown. Venant de la bouche d'Alice, ancienne maîtresse de James Carker devenue voleuse et prostituée, les dénonciations des hypocrisies et calculs maternels accentuent le mal-être relationnel entre la mère et la fille. Alice dénonce autant sa propre corruption morale initiée par sa mère que le manque cruel de sens maternel de celle-ci : « Je crois que j'ai une mère. C'est autant une mère que sa demeure est un foyer³⁵⁸ ». Défini, d'un point de vue économique, par l'exploitation et la misère, le milieu

³⁵⁴ *Ibid.*, p. 85.

³⁵⁵ *Ibid.*, p. 341.

³⁵⁶ Cette forme suprême d'amour pour son frère, inconnu de lui-même, est soulignée par la mère coupable, lorsqu'elle dit à son fils : « Aime Dounia, Rodia, elle t'aime plus qu'elle-même. » (*Ibid.*, p. 79.)

³⁵⁷ Une forme de complicité silencieuse entre les deux femmes est appuyée par la réciprocité du regard : tandis que Sonia n'ose pas lever les yeux sur Dounia ni s'asseoir à ses côtés, cette dernière regarde la prostituée « avec une sorte, même, de vénération et, au début, elle la faisait presque rougir de cette vénération qu'elle lui portait » (*Ibid.*, p. 427).

³⁵⁸ Charles Dickens, *Dombey et Fils*, *op. cit.*, p. 552.

pauvre où évoluent les deux femmes explique en partie le mercantilisme abusif de la mère : madame Brown gagne sa vie en volant, en mendiant, en faisant du chantage. C'est une « vieille femme flétrie et fort laide [...] qui lance des regards noirs comme la sorcière³⁵⁹ », une « vieille sorcière³⁶⁰ » à un regard « aussi avide et brillant que celui d'un corbeau³⁶¹ », selon Florence Dombey, dont elle vole les riches vêtements. Du portrait de la vieille se dégage une noirceur inquiétante, menaçante. La laideur physique de madame Brown, son regard rapace, métaphoriquement assimilé à celui d'un corbeau, oiseau de mauvaise augure, brille de l'argent seul, la mettant symboliquement en rapport avec l'univers de l'horreur, de l'abjection et de la mort, en totale opposition avec la gaieté des parures coquettes et flamboyantes de madame Skewton. Vieille marchande, Madame Brown évoque les « angoisses et désirs les plus archaïques³⁶² » des contes de fées, avec leurs parcours initiatiques, leurs errances et préoccupations sexuelles, rappelant la monstruosité de la mère devenue symboliquement marâtre :

[...] La mère/marâtre, revêt dans le fantasme, les traits d'une femme autoritaire, insensible et cruelle, laissée libre dans sa violence par un père mort ou absent, cloisonnant la relation dans une dualité infernale. Elle devient une mère rivale, haïe, une mauvaise mère, une émanation de ce clivage avec la bonne mère et les idéalizations associées.³⁶³

Comme Dickens, Dostoïevski reprend, dans *Crime et Châtiment*, l'image archétypale de la marâtre maltraitante, qui pousse sa belle-fille, dont elle désire symboliquement la mort, à se prostituer. Le mythe fondateur, transposé dans les bas-fonds de Saint-Pétersbourg, évolue vers un lien de domination et de violences psychologiques et physiques, dont le père de Sonia est incapable de la protéger :

... et tout ce qu'elle a enduré, ma fille, de la part de sa marâtre, en grandissant, cela, je le passe sous silence. Car même si Katérina Ivanovna est tout empreinte de grandeur d'âme, elle est une dame tout feu tout flamme et irritable, et parfois... Et oui !³⁶⁴

³⁵⁹ *Ibid.*, p. 436.

³⁶⁰ *Ibid.*, p. 826.

³⁶¹ *Ibid.*, p. 841.

³⁶² Guillemine Chaudoye, Dominique Cupa, Maud Marcovici, « Cruauté et transmission de vie. Les contes de fées de Charles Perrault et des frères Grimm », dans *Topique*, 2011/3, n° 116, Paris, Esprit du temps, p. 185.

³⁶³ *Ibid.*, p. 183.

³⁶⁴ Fédor Dostoïevski, *Crime et Châtiment*, tome I, *op. cit.*, p. 35.

Accentuée par l'abandon symbolique par le père, la domination féminine en la personne de la marâtre rend encore plus tangible la subordination, voire la servitude, domestique de la belle-fille, qui perd très jeune sa mère biologique, dont Dostoïevski efface complètement le souvenir. Cette nouvelle relation de l'indifférence, du mépris et des reproches entre Sonia et sa mère de substitution implique une rivalité hégémonique : autrefois recueillie avec trois enfants en bas âge et sans aucun moyen de survie par Marméladov, alors que sa fille Sonia a quatorze ans, Katérina Ivanovna vit, du point de vue psychanalytique, une blessure narcissique, source de honte et de rivalité avec sa belle-fille, une rivalité qui « annonce, comme dans *Blanche Neige*, l'existence d'une mère clivée : une mère morte, aimante, idéalisée et une mère vivante, rejetante et marâtre³⁶⁵ ». C'est sans doute cette rivalité implicite/sous-jacente qui explique, dans *Crime et Châtiment*, la texture agressive, violente et cruelle, de la relation entre la marâtre et la belle-fille. Comme le rappelle Freud dans *Les Trois Essais*, certains individus développent, à la suite des besoins corporels, des pulsions cruelles, dans le but de préserver leur énergie vitale³⁶⁶. Le tempérament sanguinaire de Katérina Ivanovna construit un discours de la violence, de la maltraitance et de l'exploitation envers sa belle-fille, qui mène à la prostitution de celle-ci :

« Tu vis chez nous, n'est-ce pas, espèce de parasite, tu manges, tu bois, tu profites du chauffage », et qu'est-ce que ça veut dire, tu manges, tu bois, quand ça fait bien trois jours que les petits n'ont pas vu un croûton de pain ! Et moi, j'étais couché, à ce moment-là... oui, mais, quoi ! ... j'étais couché, n'est-ce pas, brindezingue, et j'entends ma Sonia qui dit (elle, elle est sans défense, et sa voix, comme ça, toute douce... une toute petite blonde, son minois toujours pâle, vous savez, toute frêle), elle dit : « Et quoi, Katérina Ivanovna, vous croyez vraiment que je peux aller faire une chose pareille ? » Et, là, Daria Frantzévna, une femme malintentionnée, et très souvent connue de la police, donc, était passée, trois fois déjà, se renseigner, par l'entremise de la logeuse. « Et quoi, Katérina Ivanovna qui lui répond, pour se moquer, tu as trouvé quoi garder ! Tu parles d'un trésor ! »³⁶⁷

Dans *Dostoevskij : perepročtenie*, Mihail Fokin souligne l'importance, pour Katérina Ivanovna, du principe de justice humaine, en opposition à celle de Dieu. Pourtant, si la marâtre recherche la justice, elle-même commet une injustice envers sa belle-fille, dont elle instrumentalise le corps pour faire sortir ses enfants biologiques de la misère. Comparez d'Anna Frantzévna, la patronne d'une maison close qui cherche des jeunes filles à prostituer, elle pousse Sonia dans

³⁶⁵ Guillemine Chaudoye, Dominique Cupa, Maud Marcovici, « Cruauté et transmission de vie. Les contes de fées de Charles Perrault et des frères Grimm », *op. cit.*, p. 183.

³⁶⁶ Voir Sigmund Freud, *Trois essais sur la théorie sexuelle* [1905], traduit de l'allemand par Philippe Koeppel, Paris, Folio Essais, 1989.

³⁶⁷ Fédor Dostoïevski, *Crime et Châtiment*, tome I, *op. cit.*, p. 37.

la transgression sexuelle, dont elle-même avait été protégée par le père Marméladov. À la maltraitance de sa belle-fille vient la réponse de sa propre mort, qui seule met fin à la prostitution de Sonia, qui refait sa vie en Sibérie.

Contrairement au nouveau départ de Sonia, Alice reste, jusqu'à sa mort, la captive de la mesquinerie de madame Brown, dont elle dénonce le mercantilisme obsessionnel :

Comment, mère ! dit-elle, toujours de l'argent ! De l'argent pour commencer, et de l'argent pour finir !³⁶⁸ »

[...]

Ma mère que voilà est avide et pauvre ; et elle vendrait tous les renseignements qu'elle pourrait glaner, ou n'importe quoi, ou n'importe qui, pour de l'argent.³⁶⁹

Après avoir été abandonnée par Carker, Alice est exilée pendant plus de dix ans en Australie pour vols, où elle perd son incroyable beauté, selon elle une véritable « malédiction³⁷⁰ » et source de ses malheurs. Femme « perdue et dégradée³⁷¹ », Alice est qualifiée, par Dickens, d'« ange déchu³⁷² » pour son passé compromettant, qui évoque une sexualité, un érotisme et des charmes féminins exploités par une mère cupide, essayant de prostituer sa fille à des hommes riches, pour s'assurer ainsi un gain sûr. Dans leur relation souillée par l'avidité, le cynisme et le proxénétisme maternels, le couple madame Brown - Alice Marwood sont des doubles de madame Skewton et Edith, dont elles deviennent des « caricatures³⁷³ ». Seulement, les quatre femmes sont placées dans deux contextes sociaux inégaux, d'une part populaire et de l'autre bourgeois. Leur rencontre dans la rue présente une mise en scène à l'effet de miroir, où Edith retrouve métaphoriquement, dans « l'ombre déformée³⁷⁴ » d'Alice, dans son « Moi, je me suis vendue il y a longtemps³⁷⁵ », son propre avenir triste et incertain. En réalité, Alice est une Edith dégradée par le contexte criminel des quartiers du bas Londres, tout comme Madame Brown est une Madame Skewton avilie par le besoin d'argent :

³⁶⁸ Charles Dickens, *Dombey et Fils*, op. cit., p. 729.

³⁶⁹ *Ibid.*, p. 827.

³⁷⁰ *Ibid.*, p. 558.

³⁷¹ *Ibid.*, p. 559.

³⁷² *Ibid.*

³⁷³ *Ibid.*, p. 655.

³⁷⁴ *Ibid.*

³⁷⁵ *Ibid.*, p. 656.

Cette mère et cette fille misérables [en parlant de madame Brown et d'Alice] n'étaient-elles que la réduction à leur plus bas degré, de certains vices sociaux qui prévalent parfois dans des sphères plus élevées ? [...] Parlez, Edith Dombey ! Et vous, Cléopâtre, modèle des mères, donnez-nous votre témoignage !³⁷⁶

Affirmant que « nulle grande dame n'a jamais considéré ainsi sa fille [...] les seuls exemples de mères qui élèvent mal leurs filles [...] c'est parmi les misérables comme nous qu'on les trouve.³⁷⁷ », Alice croit ainsi à tort que les mères comme la sienne n'existent pas dans les classes supérieures. Edith formule, en réalité, le même type d'accusations contre madame Skewton qu'Alice contre madame Brown, accentuant avec violence et fermeté sa condition humiliante de femme exposée, achetée puis revendue par une mère qui cache maladroitement son jeu :

Mon enfance ! dit Edith en la regardant ; quand ai-je été enfant ? Et quelle enfance m'avez-vous donc laissée ? J'étais femme, rusée, calculatrice, mercenaire, tendant des pièges aux hommes, avant de me connaître, de vous connaître, avant même de comprendre le vil et misérable but de tous les nouveaux artifices que j'apprenais. C'est à une femme que vous avez donné le jour. Regardez-là. Elle est dans toute sa beauté ce soir. [...] Il n'y a pas d'esclave au marché, de cheval à la foire, qu'on ait montré, offert, examiné, exhibé, mère, comme je l'ai été au cours de ces dix années de honte.³⁷⁸ [...]

Vous savez qu'il m'a achetée, reprit-elle. Ou qu'il m'achètera demain. Il a examiné l'objet ; il l'a montré à son ami ; il en est même assez fier ; il pense qu'il lui conviendra et qu'on peut l'avoir assez bon marché, et il l'achètera demain. Dieu ! faut-il donc que j'aie vécu pour voir et pour ressentir tout cela !³⁷⁹

Les paroles corrosives d'Edith offrent un condensé d'expériences tristes et de désillusions sentimentales. Façonnée par sa mère pour plaire, séduire et mentir, Edith déplore son éducation pervertie par les valeurs du marchandage et du gain, qu'elle compare au parcours d'un cheval de course, une analogie utilisée également par Charles Petrie dans *Victorian Working Women* : « Pour être prête au marché du mariage, une fille était entraînée comme un cheval de course. Son éducation consistait en des talents apparents dont le but était de piéger les jeunes hommes.³⁸⁰ » Edith dénonce la corruption des liens de filiation et d'appartenance naturelle : elle fait partie de ces femmes qui « ont signé un pacte qui les trompe, qui les garde prisonnières

³⁷⁶ *Ibid.*, p. 567.

³⁷⁷ *Ibid.*, p. 857.

³⁷⁸ *Ibid.*, p. 452.

³⁷⁹ *Ibid.*, p. 451.

³⁸⁰ Cité dans David Holbrook, *Charles Dickens and the Image of Woman*, *op. cit.*, p. 61 : « To get ready for the marriage a girl was trained like a race-horse. Her education consisted of showy accomplishments designed to ensnare young men. »

d'un destin qui n'est pas le leur, [...] des femmes qui n'arrivent pas à sortir de l'histoire de leur mère³⁸¹ », explique la psychanalyste Doris-Louise Haineault. De fait, la mère participe à la construction identitaire de sa fille en vue d'un mariage futur avec un homme puissant, ; elle façonne son consentement et son obéissance futurs, entravant ainsi toute relation affective, sincère, personnelle. En ce sens, la relation entre Edith et madame Skewton marque, d'une façon explicite, une véritable crise de la complicité mère-fille, une crise symbolique qui se confirme également dans le roman avec Alice Marwood et madame Brown, un « couple infernal, où la haine et la rancœur de la fille affleurent sans cesse³⁸² ». Dans *Dombey et Fils*, sont montrées, d'une façon franche et violente, les images subversives de la mère qui d'abord n'accomplit pas son rôle maternel, puis dont le rôle toxique dépossède la fille de sa véritable identité, et qui enfin détruit toute relation de confiance mutuelle au profit d'un gain matériel. Perdues entre leur statut de complices et d'ennemies, les couples mère-fille dénoncent, dans le roman, l'image idyllique du mariage comme illusion d'une félicité conjugale, de fait inexistante. Proche des mécanismes prostitutionnels³⁸³, le mariage en est l'une des formes institutionnelles, explique Anne Ferron-Haghighat :

Ce qui est prostitution chez les pauvres devient mariage chez les riches, reflétant le statut social et la dépendance financière des femmes victorienne, devenant des objets de consommation que l'on peut se procurer grâce à l'argent.³⁸⁴

Désavouant les codes de bienséance affichés par la morale victorienne, l'analogie entre l'institution du mariage et le monde de la prostitution féminine subvertit la vision traditionnelle et vertueuse des classes moyennes, censées ne pas partager les vices des classes populaires. Cette « foire aux mariages qui sévit dans la société capitaliste³⁸⁵ », Dickens la déplore, comme Balzac et Dostoïevski. Les écrivains dénoncent l'intrusion du monde de l'argent dans la sphère privée avec, comme conséquence, le mercantilisme grossier qui entache les unions par l'unique idée d'un profit pécuniaire³⁸⁶. Dans *Dombey et Fils*, Edith, au chevet de sa mère mourante, lui

³⁸¹ Doris-Louise Haineault, *Fusion mère-fille. S'en sortir ou y laisser sa peau*, Paris, PUF, 2006, p. 3.

³⁸² Anne Ferron-Haghighat, *La Famille victorienne à travers les œuvres de Charles Dickens : entre la réalité et la fiction*, op. cit., p. 298.

³⁸³ Dans son article sur la construction familiale chez Dickens, Sylvia Manning notera l'ironie du paradoxe conjugal qui, promettant une forme de vie idyllique aux jeunes femmes, vire souvent au cauchemar sinon au drame (Sylvia Manning, « Families en Dickens », dans Virginia Tufte & Barbara Myerhoff, *Changing Images of the Family*, London, Yale UP, 1979, p. 150).

³⁸⁴ Anne Ferron-Haghighat, *La Famille victorienne à travers les œuvres de Charles Dickens : entre la réalité et la fiction*, op. cit., p. 299.

³⁸⁵ *Ibid.*, p. 297.

³⁸⁶ Voir Ross Dabney, *Love and Property in the Novels of Dickens*, Londres, Chatto & Windus, 1967.

pardonne, se réconciliant ainsi tardivement avec madame Skewton selon les codes de la chrétienté³⁸⁷. Il semble que seule la mort de la mère coupable permette ce dénouement romanesque, cathartique et sentimental, qui sinon n'aurait jamais eu lieu. Plus que *Crime et Châtiment*, *Dombey et Fils* accentue une transmission difficile de mère en fille, un partage souillé par la stratégie marchande des mères proxénètes. Les deux romans assimilent, d'une façon explicite, une femme à marier à une prostituée : Sonia Marméladova et Alice Marwood accentuent ainsi une vénalité, celle des filles des rues, qui menace l'ensemble des femmes de l'époque, et dont Caroline Crochard, une grisette balzacienne, confirme les principes.

Voir également « Les formes du capital sexuel » de Eva Illouz et Dana Kaplan, traduit par Jonathan Chalier, Lambert Clet, dans *Esprit*, 2017/7-8, Quétigny, Editions Esprit, p. 133-144.

³⁸⁷ Charles Dickens, *Dombey et Fils*, *op. cit.*, p. 667.

2. Une félicité presque conjugale : Caroline Crochard, entre grisette et maîtresse

Dans *Une Double Famille* de Balzac, la recherche du profit économique construit une relation d'aide et de complicité réciproques entre la mère et la fille Crochard, en vue d'aboutir à une union légitime ou illicite avec un homme riche. Faisant partie des classes populaires les plus pauvres de la capitale, les deux femmes luttent contre la misère extrême, leur épuisant travail de brodeuses ne suffit pas pour rembourser les dettes. Leur pauvreté se lit à travers le décor de leur appartement très peu meublé, ainsi que dans la figure sèche et fatiguée de la vieille mère qui, affaiblie par l'âge, est « résignée depuis longtemps à sa triste existence³⁸⁸ ».

2.1 Les ruses féminines au service de l'amour interdit

La mère et la fille, qualifiées par Balzac de « deux laborieuses créatures³⁸⁹ », ont des relations nourries par les principes d'entraide permanente et de partage mutuel de leur condition de vie précaire. Tandis que Caroline incarne le monde des jeunes travailleuses pleinement investies dans leur métier « de femme », mais souvent contraintes – à défaut de moyens suffisants - de bifurquer dans celui de la prostitution, la mère Crochard a développé par nécessité une malice qui « perçait à travers une bonhomie affectée³⁹⁰ », dit Balzac. Il semble que cette mère soit rusée et proche, dans sa naïveté apparente et ses intentions malicieuses, de madame Skewton :

Elle [la mère] recueillait leurs regards, faisait des observations sur leurs démarches, sur leurs toilettes, sur leurs physionomies, et semblait leur marchander sa fille, tant ses yeux babillards essayaient d'établir entre eux de sympathiques affections.³⁹¹

Son regard de voutour caresse, dans cette mise en scène particulièrement silencieuse, l'idée de vendre à profit Caroline, que la mère expose au quotidien aux hommes qui passent devant leur

³⁸⁸ Honoré de Balzac, *Une Double Famille* [1829], dans *La Comédie humaine II. Etudes de mœurs : scènes de la vie privée*, Paris, Gallimard, 1976, coll. La Pléiade, p. 252.

³⁸⁹ *Ibid.*, p. 252.

³⁹⁰ *Ibid.*

³⁹¹ *Ibid.*, p 254.

maison. De « vagues espérances³⁹² » enflamment ses yeux ternes et gris. Dans chaque passant, elle espère voir un protecteur pour sa fille, que ce soit « un homme veuf ou un Adonis de quarante ans³⁹³ »³⁹⁴, tandis que le « chaste et caressant regard³⁹⁵ » que leur jette Caroline, s'inscrit dans une complicité prospective pouvant « passer pour une invitation³⁹⁶ ».

Balzac fractionne l'espace en deux parties symboliques ; l'intérieur obscur de l'appartement Crochard et l'extérieur de la rue animée du Tourniquet-Saint-Jean. Vivant en recluses, les deux femmes sont les prisonnières de leur misérable maison devenue, selon l'expression de Maurice Garden, « un élément fondamental de leur identité³⁹⁷ », un espace de non vie qui souligne leur exclusion sociale. La fenêtre ouverte, d'habitude défendue par de gros barreaux en fer, structure l'espace de façon à établir un lien fragile entre l'intérieur précaire et la rue passante, tout en mettant en place une topographie de la frontière et de l'ouverture vers un espace symbolique de la démonstration, du défilé des hommes et de l'exposition publique. La fenêtre de l'appartement Crochard semble condamner les femmes à l'isolement mais leur donne accès à cet espace transversal puissant emprunté par des hommes, dont le pouvoir s'avère capable de remédier à la précarité économique des deux brodeuses. La fenêtre ouverte invite à s'exposer et, métaphorisant le passage du dedans tragique vers le dehors éclairé, elle transforme l'espace obscur de la pièce en une vitrine de magasin, pour y accueillir son plus bel objet de vente, la jeune Caroline. Exposée au regard des hommes qui passent quotidiennement devant elle, Caroline met en valeur son corps pour érotiser le dialogue symbolique entre l'intérieur silencieux et l'extérieur bruyant. L'espace public s'imprègne alors d'une sexualité féminine tangible mais inaccessible, prête à se dévoiler à celui qui assurera aux deux femmes un avenir serein.

Avec autant d'impertinence que de délicatesse, Balzac est le seul des trois auteurs à vouloir jouer sur la sensuelle ambiguïté du corps dénudé de la femme, d'un corps qui ne s'offre que partiellement aux regards des éventuels acquéreurs et qui hésite, entre la nudité et la pudeur, stimulant le désir sexuel chez un potentiel intéressé. Balzac érotise les parties du corps féminin qu'il détaille pour mieux le rendre désirable. La jeune Caroline, dont :

³⁹² *Ibid.*

³⁹³ *Ibid.*, p. 253.

³⁹⁴ Dans la mythologie grecque, Adonis est l'amant d'Aphrodite. Doté d'une grande beauté, il fut amant de deux déesses, d'Aphrodite et de Perséphone, qu'il a délaissé au profit de la première.

³⁹⁵ Honoré de Balzac, *Une Double Famille*, *op. cit.*, p 254.

³⁹⁶ *Ibid.*

³⁹⁷ Maurice Garden, « Histoire de la rue », dans *Pouvoirs*, 2006/1, n° 116, Paris, le Seuil, p. 5.

les mains potelées, le cou frais et la peau blanche, attrait dû sans doute à l'habitation de cette rue sans soleil, excitaient son admiration³⁹⁸ [...] avait lissé ses cheveux et retroussé en deux arcs le petit bouquet qui se jouait de chaque côté des tempes et tranchait sur la blancheur de sa peau.³⁹⁹

[...]

La ligne de bistre nettement dessinée sur son cou donnait une si charmante idée de sa jeunesse et de ses attraits que l'observateur [...] devait l'accuser de coquetterie⁴⁰⁰. [...] De si séduisantes promesses excitaient la curiosité de plus d'un jeune homme qui se retournait en vain dans l'espérance de voir ce modeste visage⁴⁰¹.

La blancheur de la peau de la grisette, rappelle la statuaire grecque, et rejoint l'idéal de la beauté antique. Balzac s'attarde sur sa chevelure qui a « tant de grâce⁴⁰² », son « nez légèrement retroussé⁴⁰³ », « sa petite bouche rose⁴⁰⁴ », « ses yeux gris toujours pétillants de vie⁴⁰⁵ ». Chaque partie du corps de Caroline reçoit une épithète délicate, pour former une harmonie corporelle proche de la perfection. La grisette évoque le désir dans son aspect visuel, charnel, propre à éveiller le désir masculin, à le combler par une proximité physique vénale. Complice de la mère dans sa propre vente, Caroline accomplit une action marchande et en devient paradoxalement l'outil et la finalité. Aussi bien pour la vieille Crochard que pour sa fille, tout homme, marié ou non, peut en principe apporter une promesse de sortie de la précarité. La préférence entre un mariage ou une vie de maîtresse n'est donc jamais clairement exprimée par les femmes, les deux semblent acceptables en répondant aux mêmes finalités de sécurité et de protection économiques.

Balzac insiste sur le rôle décisif de la mère comme entremetteuse dans le rapprochement de sa fille avec Roger de Granville. Pleinement investie dans la future réussite de son projet de vente, elle participe autant, voire davantage que Caroline, à l'élaboration d'un langage à la fois muet et expressif entre sa fille et le prétendant. La mère observe, évalue, juge l'avancement de sa stratégie, tantôt satisfaite du progrès tantôt

³⁹⁸ Honoré de Balzac, *Une Double Famille*, op. cit., p. 254.

³⁹⁹ *Ibid.*, p. 255.

⁴⁰⁰ *Ibid.*

⁴⁰¹ *Ibid.*

⁴⁰² *Ibid.*

⁴⁰³ *Ibid.*

⁴⁰⁴ *Ibid.*

⁴⁰⁵ *Ibid.*

presque mécontente de l'indécision dans laquelle restait sa fille, montrait une mine boudeuse à son monsieur noir, à qui elle avait jusque-là toujours souri d'un air aussi complaisant que servile.⁴⁰⁶ [...]

Jamais elle ne s'était plainte si amèrement à sa fille d'être encore à son âge obligée de faire la cuisine ; à aucune époque ses rhumatismes et son catarrhe ne lui avaient arraché autant de gémissement.⁴⁰⁷

Des trois mères, la vieille Crochard est à la fois la plus fausse et la plus soutenue par sa fille, qui approuve sa propre vente. Face aux sentiments tendres de Caroline envers sa mère, celle-ci tombe dans l'exagération de son malheur, ce qui fait remarquer au narrateur de la nouvelle que « le spectateur [...] crut entrevoir autant de fausseté dans la douleur de la mère que de vérité dans le chagrin de la fille⁴⁰⁸ ». Le consentement de Caroline est sincère et, contrairement à celui de Dounia ou d'Edith, est dénué d'héroïsme ou de sacrifice. L'amour de Caroline comme celui de toute grisette, « spontané, admiratif, émerveillé, n'est pas forcément vénal ou intéressé⁴⁰⁹ », et amène souvent un propos érotique. Comme elles, Caroline est sensible à la séduction des hommes de la bonne société qui, tout en la désirant sexuellement, la considèrent avec condescendance. Elle incarne enfin ce type de « relations marchandes qui semblent parfois sincères, mais se heurtent très vite à la pression sociale⁴¹⁰ », pour reprendre l'analyse de Jean-Claude Caron et Annie Collovald. S'il ne s'agit pas au sens strict de prostitution, la relation clandestine de Caroline et de Roger de Granville est fortement marquée par la rétribution de relations sexuelles sous forme de conditions de vie luxueuses qui assurent aussi la subsistance de la vieille mère Crochard. Son métier de brodeuse, qu'elle aura abandonné après son déménagement dans la maison louée par son amant, lui assurera une certaine autonomie économique après sa rupture avec Granville.

2.2 Le corps et le cœur en partage

Connaissant les nécessités physiques du couple, la mère « convertit » sa fille en transaction marchande clandestine, avec l'accent mis sur la passion du sentiment au détriment

⁴⁰⁶ *Ibid.*, p. 261.

⁴⁰⁷ *Ibid.*, p. 262.

⁴⁰⁸ *Ibid.*, p. 263.

⁴⁰⁹ Laurence Mall, « Eros et labor – Le (beau) sexe, le travail et le travail du sexe dans le Tableau de Paris de Louis Sébastien Mercier », dans *Clio – Femmes, Genre, Histoire*, 2007, n°25, Paris, Belin, p. 232.

⁴¹⁰ Jean-Claude Caron et Annie Collovald, « Révoltes populaires et révoltes étudiantes au XIX^e siècle », dans *Savoir/ Agir*, 2008, n°6, Vulaines sur Seine, Éditions du Croquant, p. 89.

d'une vie plus banale, bridée par les lois du mariage. « Bienheureuses les imparfaites, à elles appartiennent la royaume de l'amour⁴¹¹ », écrit Balzac dans *La Recherche de l'absolu*, déplorant autant la monotonie concertée des alliances officielles que la bigoterie de nombres d'épouses, qui ne savent pas jouer de la séduction. L'œuvre balzacienne est insistante sur le fantasme de l'épouse parfaite qui allie, dans un amalgame inexistant, la prostituée et la sainte, la volupté et la chasteté, la force sensuelle et la puissance morale. « Se faire courtisane pour son mari, c'est être une femme de génie, et il y en a peu. Là est le secret des longs attachements, inexplicables pour ces femmes déshéritées de ces doubles et magnifiques facultés.⁴¹² », dit le romancier en 1846. Pourtant, chez Balzac, la passion et l'union ne coïncident pas : ainsi, ses courtisanes constituent-elles la partie manquante de l'univers des sentiments qu'ignorent les épouses. Dans *Une Double Famille*, les fantasmes d'une duplicité en amour prennent chair à travers madame de Granville, dont la bigoterie religieuse est complétée par la satisfaction sexuelle en dehors du foyer conjugal. Plus qu'une nouvelle de la prostituée, *Une Double Famille* est une étude sur la femme qui saurait le mieux satisfaire aux attentes d'un homme en termes d'amour sexuel. Balzac part d'une comparaison entre deux types de femmes antinomiques, celui de la grisette-maîtresse et de la bigote-épouse, pour justifier la nécessité pour Roger de mener une double vie. La piété excessive de sa femme le contraint à se tourner vers une autre femme au risque de déperir.

En décrivant Granville, Balzac insiste sur l'apparence dévitalisée de l'homme, qui trahit en lui une insatisfaction émotionnelle qui est aussi corporelle. « L'homme noir » - appellation que donneront à Roger de Granville Caroline et sa mère - au « teint terreux et verdâtre⁴¹³ », au front ridé qui cache « les traces d'une longue souffrance d'âme⁴¹⁴ », aux joues creusées qui gardent « l'empreinte du sceau avec lequel le malheur marque ses sujets⁴¹⁵ », est un homme défini par la couleur noire, celle du deuil et du monde des affaires. Le magistrat incarne la rigidité d'un cœur insensible et le désespoir d'un sentiment mort aux côtés de son épouse Angélique — prénom asexué — qui, selon Balzac, réussit à tuer le bonheur conjugal par l'excès de dévotion religieuse⁴¹⁶. « Un ménage n'est plus alors un tombeau, mais quelque chose de pire,

⁴¹¹ Honoré de Balzac, *La Recherche de l'absolu* [1834], Paris, Gallimard, 1979, coll. la Pléiade, p. 849.

⁴¹² Honoré de Balzac, *La Cousine Bette* [1846-1847], dans *La Comédie humaine VI. Etudes de mœurs : scènes de la vie parisienne*, Paris, Gallimard, 1977, coll. La Pléiade, p. 372.

⁴¹³ Honoré de Balzac, *Une Double famille*, *op. cit.*, p.23.

⁴¹⁴ *Ibid.*

⁴¹⁵ *Ibid.*

⁴¹⁶ *Ibid.*, p. 62. : « La figure de madame de Granville prit une teinte blafarde, une expression sérieuse qui tuait la joie chez ceux qui l'approchaient ».

un couvent⁴¹⁷ », déplore avec horreur le jeune Balzac, faisant des habitudes ascétiques de la femme de Granville la principale cause d'un vide affectif conjugal impossible à combler. Le « devoir conjugal » devient l'ultime expression du désamour qui envahit l'espace intime du couple, prohibant le plaisir partagé.

Pour contrer « l'âpreté du catholicisme provincial⁴¹⁸ » de la femme de Granville, le romancier introduit alors un personnage dont l'existence initialement subsidiaire à l'intrigue croît au fil des rééditions. La grisette Caroline Crochard est d'abord brodeuse à Paris, avant de devenir la maîtresse du magistrat pour sept longues années. Ce type de prostituée coquette, auquel Balzac consacre un article dans *La Caricature* de janvier 1831, représente selon le romancier :

[...] le *résultat-médium* de ces rapports passagèrement intimes entre deux presque-extrémités de l'échelle sociale : l'une, mâle et distinguée ; l'autre, féminine et seulement piquante ; toutes deux séparées par la position, mais toutes deux rapprochées pendant un instant de la jeune vie par un besoin commun..., celui du plaisir.⁴¹⁹

C'est précisément ce type de femme, dont le sentiment « spontané, admiratif, émerveillé, [...] pas forcément vénal ou intéressé⁴²⁰ » selon Laurence Mall, que choisit Balzac pour faire vivre à Granville une expérience transformatrice. La sincérité de Caroline Crochard, « plus gaie que spirituelle, plus aimante qu'instruite », fait à Granville la promesse tout aussi réconfortante que séduisante d'un sentiment vrai, de nature érotique, qu'ignore l'épouse du magistrat. Une deuxième vie, opposée à la vie monastique du foyer officiel, produit, chez le magistrat, une transformation spectaculaire. Roger de Granville vit une renaissance, que Balzac nous fait bien remarquer :

Roger n'était plus cette ombre sinistre qui passait naguère rue du Tourniquet, il ressemblait moins au monsieur noir qu'à un jeune homme confiant, prêt à s'abandonner au courant de la vie [...], il paraissait être sous l'influence des joies du premier âge, son sourire avait quelque chose de caressant et d'enfantin.⁴²¹ [...] Il prit un air de jeunesse et un caractère de beauté qui rendirent Caroline heureuse et fière.⁴²² [...] La figure du monsieur noir s'animait et semblait renaître.⁴²³

⁴¹⁷ *Ibid.*, p. 66.

⁴¹⁸ *Ibid.*, p. 61.

⁴¹⁹ Honoré de Balzac, « La Grisette », dans *La Caricature*, 6 janvier 1831, disponible en ligne, date de mise en ligne inconnue, consulté le 24.03.2020.

⁴²⁰ Laurence Mall, « Eros et labor – Le (beau) sexe, le travail et le travail du sexe dans *Le Tableau de Paris* de Louis Sébastien Mercier », *op. cit.*, p. 245.

⁴²¹ Honoré de Balzac, *Une Double famille*, *op. cit.*, p. 33.

⁴²² *Ibid.*, p. 267.

⁴²³ *Ibid.*, p. 30.

Si Balzac change le titre initial, *La Femme vertueuse*, à la cinquième réédition de la nouvelle seulement⁴²⁴, c'est parce qu'il tenait à mettre l'accent sur l'excès de vertu religieuse chez une femme qui mène sa vie conjugale à la catastrophe. Pierre-Jean Castex remarque avec raison, à propos de Balzac, que « l'écrivain a en horreur de telles dévotes et que la vertu ne suffit pas, à ses yeux, pour justifier une femme⁴²⁵ ». Le titre initialement prévu est donc subversif : la bigoterie d'Angélique, incapable de deviner les attentes d'autrui en termes d'intimité sexuelle et affective, ne peut donc être tenue pour une vertu mais pour un vice. « La femme vertueuse, écrit Anne-Marie Meininger, s'est faite repoussante et crée la faute, tandis que la maîtresse est charmante, et innocente : elle ignore que son amant est marié et père de famille⁴²⁶ ». D'après Balzac, Angélique crucifie son mari au nom de la vertu⁴²⁷, un reproche que Granville formule succinctement : « On ne peut être à la fois l'épouse d'un homme et celle de Jésus-Christ. [...] Vous deviez être tour à tour et ma maîtresse et la sainte priant au pied des autels.⁴²⁸ » Explicitement formulé, le fantasme masculin de l'oxymorique piété érotique de l'épouse se heurte à une réalité non-adéquate : excessive dans son fanatisme religieux et entièrement manipulée par un prêtre arriviste, Angélique est clairement incapable de répondre aux attentes de son mari. La faute incombe donc à l'épouse, qui se tourne vers Dieu au détriment du bonheur de son foyer parisien, qu'elle aménage à l'image de sa bigoterie :

Cette régularité mesquine, cette pauvreté d'idées que tout trahit, ne s'exprime que par un seul mot, et ce mot est bigoterie. Dans ces sinistres et implacables maisons, la bigoterie se peint dans les meubles, dans les gravures, dans les tableaux : le parler y est bigot, le silence est bigote et les figures sont bigotes... les regards n'y sont pas francs, les gens y semblent des ombres.⁴²⁹

Dans cette description sommaire de la maison de Granville qui respire le froid et la fadeur inexpressive, s'exprime l'aversion mortelle de Balzac pour la bondieuserie, qui trouve son contre-point dans le charme de l'appartement moderne de Caroline. Un lieu de délices, la

⁴²⁴ Balzac hésite à changer le titre de sa nouvelle, qui s'intitule *La Femme vertueuse* de 1829 jusqu'en 1842, jusqu'à la cinquième réédition des *Scènes de la vie privée* par Furne, où la nouvelle est titrée *Une Double Famille*. Un autre titre, *La Grisette parvenue*, ne fut finalement pas conservé. Voir à ce sujet Anne-Marie Meininger, « *Une Double Famille*. Histoire du texte », dans *La Comédie humaine II. Etudes de mœurs : scènes de la vie privée*, Paris, Gallimard, 1976, coll. La Pléiade p. 1221-1248.

⁴²⁵ Pierre-Jean Castex, *Nouvelles et contes de Balzac*, op. cit., p. 38.

⁴²⁶ Anne-Marie Meininger, « Introduction », dans *La Comédie humaine II. Etudes de mœurs : scènes de la vie privée*, Paris, Gallimard, 1976, coll. La Pléiade, p. 5.

⁴²⁷ Honoré de Balzac, *Une Double famille*, op. cit., p. 67 : « L'ivoire de cette croix avait moins de froideur qu'Angélique crucifiant son mari au nom de la vertu. Ce fut entre leurs deux lits que naquit le malheur. ».

⁴²⁸ *Ibid.*, p. 75-76.

⁴²⁹ *Ibid.*, p. 65.

coquette demeure de l'ancienne grisette Caroline invite à la répétition des rencontres brèves mais passionnées qui met l'accent sur les plaisirs d'un bonheur illégal⁴³⁰ :

Roger se précipite vers le salon, presse Caroline dans ses bras, et l'embrasse avec cette effusion de sentiment que provoquent toujours les réunions peu fréquentes de deux êtres qui s'aiment ; il l'entraîne, ou plutôt ils marchent par une volonté unanime, quoique enlacés dans les bras l'un de l'autre, vers cette chambre discrète et embaumée ; une causeuse les reçut devant le foyer [...].⁴³¹

La liaison secrète de Granville et Caroline se nourrit de la sexualité que la bigoterie d'Angélique passe prudemment sous silence. Souhaitant « vivre vierge et martyre⁴³² », Angélique, avec sa sévérité ascétique et son peu d'indulgence, asphyxie le couple, tout en le privant de la proximité intime. Caroline, faite pour le plaisir, comble les besoins émotionnels et physiques de Granville par des gestes concrets remplis d'amour et d'affection, et qui portent pour l'homme un aspect revigorant.

La Femme vertueuse est un manifeste contre la bigoterie et l'influence excessive du clergé sur les femmes. La bigoterie se nourrit, selon Balzac, de l'amour propre qui finit par remplacer le vrai sentiment de dévotion et d'amour pour autrui. La bigoterie, que la société prend à tort pour une vertu féminine, est en réalité ce que Balzac appelle « l'égoïsme divinisé⁴³³ », qui trahit le message évangélique : Aimez-vous les uns les autres. Angélique, qui « fut promue ange⁴³⁴ » par la société bourgeoise, ignore, selon Balzac, le véritable sens de l'amour qu'il soit humain ou divin, qui préconise dans tous les cas une proximité étroite avec l'Autre⁴³⁵. Le rôle que joue Caroline dans la vie de Roger relève d'un double enjeu positif, car il répond « à des besoins sexuels non satisfaits, mais aussi à des besoins affectifs et interpersonnels⁴³⁶ », pour reprendre les propos de Sandra Laugier. Caroline accomplit un travail subversif, charnel, tout en introduisant de façon subtile de l'attention et de la douceur dans la vie de Granville.

⁴³⁰ *Ibid.*, p. 36 : « des idées de volupté par la mollesse de ses mousselines élégamment jetées ». La sensualité du décor reflète celle de l'ancienne grisette, qui passe ses jours dans l'attente langoureuse de son amant. Son appartement est un lieu de délices, comme celui de plusieurs courtisanes balzaciennes, dont Esther Gobseck et Coralie.

⁴³¹ *Ibid.*, p. 37.

⁴³² *Ibid.*, p. 52.

⁴³³ *Ibid.*, p. 66.

⁴³⁴ *Ibid.*, p. 67.

⁴³⁵ Balzac se demande d'ailleurs, comment une fille comme Angélique ne saurait pas comprendre la sensualité de Caroline : comment une jeune fille accoutumée à une vie austère aurait-elle pu concevoir ces voluptueux divans qui inspirent de mauvaises pensées, ces boudoirs élégants et perfides où s'ébauchent les péchés ? (*Ibid.*, p. 52). *Une Double Famille* est l'une des premières œuvres du jeune Balzac qui prépare véritablement la critique balzacienne de la bigoterie féminine, qu'on retrouvera notamment dans *Le Curé de Tours*.

⁴³⁶ Sandra Laugier, Pascale Molinier, Frédéric Bisson, « Prenons soin des putes », dans *Multitudes*, 2012/1, n° 48, Paris, Actes Sud, p. 35.

Une Double Famille est une nouvelle qui dénonce les méfaits d'un mariage arrangé mais aussi l'échec d'une vie double, dénonciation qui suggère la nécessité du respect des lois et de l'injonction patriarcale à se plier au mariage. Les convenances morales, transmises de père en fils et de mère en fille, confortent et perpétuent les stéréotypes de genre, donnant raison, chez Balzac, aux hommes de pouvoir. Or, *Une Double Famille* est aussi une nouvelle des vulnérabilités humaines qui se heurtent à l'intransigeance des lois sociales. L'histoire de Caroline Crochard s'avère révélatrice de la problématique du partage affectif positif dans une société qui fige la grisette dans le folklore populaire, qui l'enferme dans un propos érotique, dans un amour qui « n'a qu'un temps⁴³⁷ ».

Aux antipodes de la bourgeoise Angélique, Caroline adopte un comportement éthique qui prend en charge le partage de l'amour, le besoin de protéger et de secourir. L'importance du rôle de la grisette, qui accomplit une fonction non-héroïque mais nécessaire et attendue par l'homme, soulève la problématique de la vulnérabilité masculine en termes de sexualité, mais aussi celle de la « reconnaissance de la prostitution comme travail [...], avec toute la dimension affective méconnue [qu'il] comporte⁴³⁸ ». La grisette participe activement à renforcer la vitalité masculine et confirme le constat de Sandra Laugier, à savoir que « la virilité ne tient pas toute seule⁴³⁹ ».

Le pouvoir d'ordre affectif, et lié aux sens, de Caroline évoque l'aspect déterminant du *care* qui consiste, selon Fabienne Brugère, à « pouvoir percevoir l'autre de manière singulière, dans la détresse ou dans le besoin⁴⁴⁰ », une perception qui donne à la grisette balzacienne le pouvoir d'accomplir une relation affective réussie. L'idée d'une proximité corporelle réparatrice portée par la prostituée ouvre la prostitution à un horizon éthique nouveau, trop subversif à l'époque pour être intégré dans la pensée moraliste des trois sociétés. Nous la retrouvons pourtant dans les romans étudiés, dans toute sa dimension affective et à travers la délicatesse d'une gestuelle capable d'introduire le *care* de la prostitution. Dans *Une Double Famille*, le partage régulier de plaisirs charnels entre Roger de Granville et une grisette devenue sa maîtresse illustre cette manière à la fois transgressive et réparatrice d'utiliser les rapports sexuels dans un but thérapeutique. La satisfaction sexuelle devient alors une action curative qui

⁴³⁷ Gabrielle Houbre, *La Discipline de l'amour. L'éducation sentimentale des filles et des garçons à l'âge du romantisme*, Paris, Plon, 1997, p. 86.

⁴³⁸ Sandra Laugier, Pascale Molinier, Frédéric Bisson, « Prenons soin des putes », *op. cit.*, p. 35.

⁴³⁹ *Ibid.*

Ainsi, met-elle en danger le patriarcat en déconstruisant le mythe d'une virilité autonome qui, en réalité, se trouve dépendante d'une permanente remise en valeur sexuelle par les femmes, notamment par les prostituées.

⁴⁴⁰ Fabienne Brugère, *Le Sexe de la sollicitude*, Paris, Éditions du Seuil, 2008, p. 25.

désamorçe le sentiment de frustration masculine et répond de façon efficace aux besoins affectifs.

Les deux amants, « aussi unis par l'instinct que séparés par le fait⁴⁴¹ », illustrent bien l'expérience subjective de la passion qui enrichit le principe de neutralité personnelle et de moralité interpersonnelle du *care* de la prostitution, une passion fondée sur des relations marchandes qui se heurte vite à la pression sociale. Les rapports d'interdépendance entre la vulnérabilité d'une femme subalterne et la fragilité d'un homme de pouvoir en quête d'échanges et de proximité avec autrui n'ont pas, de toute évidence, la même valeur et la même reconnaissance aux yeux des autres. Pour s'assurer une existence matérielle confortable, Caroline échange ce qu'elle est le plus en mesure de donner, à savoir le partage d'« un sentiment vrai⁴⁴² », contre les cinq cents mille francs que dépense en tout Granville pour elle. Pourtant, la somme dépensée, bien qu'elle s'inscrive dans une dynamique de gratitude économique envers le travail de la grisette, trop précaire dans son mode d'existence, passe sous silence la valeur éthique de son acte. La figure de l'homme, puissant de son argent et de sa position sociale, possède une supériorité qui risque de pervertir la portée éthique du partage qu'incarne la prostituée, tout en la réduisant au stéréotype de l'éternelle exclue.

L'exemple des femmes Crochard démontre un réseau complexe d'interdépendances familiales, sociales et sexuées qui, tout en visant une stabilité conventionnelle, confirment l'idéologie patriarcale. En l'absence d'une figure masculine forte qui puisse les épauler, les femmes forment un couple solidaire mère-fille pour faire face à la précarité économique, ce qui confirme la fragilité de la condition des femmes dans un système patriarcal. Vues comme une forme de prostitution engagée, les stratégies marchandes des mères Raskolnikov, Skewton et Crochard ne seraient-elles pas paradoxalement une dérive malheureuse mais « logique en soi » d'une dépossession obligée, exigée, imposée, de celle qui attend l'ensemble des femmes dans leur quête du bonheur conjugal ?

⁴⁴¹ Honoré de Balzac, *Une Double Famille*, op. cit., p. 266.

⁴⁴² *Ibid.*

3. De la prostitution au mariage : le retour à la tradition

Comment, une fois dans la prostitution, faire rompre la transmission malsaine, honteuse, contagieuse, passant de mère en fille, du déshonneur ? Comment faire revenir sa fille à l'image mythifiée de la Vierge à l'Enfant, après que la mère est devenue une Marie Madeleine repentante ? Une tendance contraire à *Une Double Famille*, qui consiste à préserver la fille de l'illégalité et de l'immoralité de la condition de prostituée, se dessine dans *Les Marana* et *Dombey et Fils*.

Balzac imagine la prostitution comme une pratique intergénérationnelle, comme un mode de vie transmis de mère en fille et passant par les gènes. Bien qu'on ne retrouve pas cette dimension génétique, ancestrale, du vice chez Dickens, Edith, la belle-mère de Florence, tente, à l'image de la Marana, de protéger sa belle-fille de son influence corrosive, du partage d'expériences personnelles désolantes marquées par les hypocrisies et les ventes de soi. Les deux mères rêvent, pour leurs filles la conclusion d'une alliance heureuse, qui leur assurerait, au-delà du bonheur conjugal, un honneur social et juridique. Or, dans les deux cas, le mariage des filles finit par devenir un subterfuge destiné autant à dissimuler le vécu du déshonneur qu'à éviter l'avenir dégradant d'une fille des rues : ainsi, le retour à la tradition matrimoniale ne se passe-t-il pas exactement comme prévu.

3.1 L'héritage de la déviance féminine dans *Les Marana*

Écrit par le jeune Balzac en 1834, les *Marana*, nouvelle⁴⁴³ brève « d'une couleur très romantique⁴⁴⁴ », selon Pierre Citron, met au cœur de l'intrigue une hérédité familiale à la prostitution, une transmission intergénérationnelle de mère en fille à laquelle la Marana souhaite mettre fin. Décrite en « courtisane-mère admirable⁴⁴⁵ », elle préfigure, selon Pierre Citron, la vertu des autres courtisanes balzaciennes :

⁴⁴³ Certains critiques qualifient *Les Marana* de « nouvelle », tandis que d'autres préfèrent « récit » (Pierre Citron, « Introduction », dans Honoré de Balzac, *La Comédie humaine. Tome X. Etudes philosophiques*, Paris, Gallimard, 1979, coll. La Pléiade, p. 1016).

⁴⁴⁴ *Ibid.*, p. 1017.

⁴⁴⁵ *Ibid.*, p. 1018.

Il va donner à ce nouvel avatar du type de la courtisane une grandeur inattendue dans le dévouement total, inaugurant ainsi la lignée de ces courtisanes généreuses, comme Coralie et Esther, ou, à un degré moindre, Florine et Josépha Mirah.⁴⁴⁶

Mère avant d'être courtisane, la Marana porte en elle l'exemplarité de la fonction maternelle protectrice et sacrificielle. Pour laver la honte héréditaire des femmes de sa lignée, elle se sépare de sa fille Juana pour la placer dans une famille d'Espagnols respectables, ce qui représente, aux yeux de Balzac, une action admirable :

L'abdication d'une mère est un acte épouvantable ou sublime ; ici, n'était-il pas sublime ?⁴⁴⁷
[...]

La Marana, nous dit Balzac, fut mère comme aucune mère n'était mère ; car, dans son naufrage éternel, la maternité pouvait être une planche de salut. Accomplir saintement une partie de sa tâche terrestre en envoyant un ange de plus dans le paradis, n'était-ce pas mieux qu'un tardif repentir ? n'était-ce pas la seule prière pure qu'il lui fût permis d'élever jusqu'à Dieu ?⁴⁴⁸

À travers le vocabulaire religieux pathétique nous retrouvons, en germe, le fantasme romantique de Balzac autour d'une courtisane repentie, prête à renoncer à soi pour le bonheur de sa fille. La Marana est une mère aux accents italiens, stéréotypée, dont le nom évoque l'univers de la maternité (en référence à la « madre » italienne et la « maman » français), de l'exotisme (la passion balzacienne pour l'étranger, notamment pour le Sud, et la beauté orientale), enfin de la solitude et de l'exclusion. Le « marana », en référence aux marranes (en espagnol *marrano*), renvoie également à un renégat ou mécréant, à un « Juif d'Espagne ou du Portugal converti de force au christianisme et qui pratiquait en secret sa religion⁴⁴⁹ ». Figure de l'exil, la Marana fuit en Espagne après le début de la guerre napoléonienne en Italie. Elle fait alors partie d'une minorité, « des maudits ou encore des excommuniés⁴⁵⁰ », et rêve de voir sa fille grandir dans un milieu respectable et posséder la probité sans faute propre à l'univers vertueux du catholicisme pratiquant. Elle rêve également de conclure un mariage de complaisance qui annoncera une rupture définitive avec le milieu de ses ancêtres féminins⁴⁵¹.

⁴⁴⁶ *Ibid.*, p. 1024.

⁴⁴⁷ Honoré de Balzac, *Les Marana* [1832], dans Honoré de Balzac, *La Comédie humaine. Tome X. Etudes philosophiques*, Paris, Gallimard, 1979, coll. La Pléiade, p. 1049.

⁴⁴⁸ Pierre Citron, « Introduction », *op. cit.*, p. 1048.

⁴⁴⁹ Pierre Larousse, *Grand Dictionnaire universel du XIXe siècle : français, historique, géographique, mythologique, bibliographique*, *op. cit.*, p. 254, consulté le 21.03.2020.

⁴⁵⁰ Pierre Citron, « Introduction », *op. cit.*, p. 1025.

⁴⁵¹ Dans son « Introduction », Pierre Citron donne trois étymologies possibles de nom de la courtisane : la première, venant de « mère », est en lien avec l'affection maternelle exemplaire de la courtisane, la deuxième,

Pourtant, le mariage comme couronnement de la vertu religieuse de la fille devient un subterfuge destiné à dissimuler la honte, qui n'épargne pas Juana : après avoir eu une relation avec le capitaine italien Montefiori et enceinte de lui, elle consent à un mariage arrangé à la hâte avec Diard, un « vantard et grand parleur ⁴⁵² ». Plus qu'une nouvelle de l'hérité familiale malheureuse, Les Marana est une nouvelle des stratégies maternelles, celles d'une mère-courtisane, pour protéger sa fille du déshonneur, la faire sortir de l'illégalité et de l'immoralité de la condition de sa mère, le mariage constituant l'unique échappatoire à la honte.

A) Un nouveau nom, une nouvelle identité

Lorsque la Marana accouche d'une fille, elle réclame au jeune père, soldat débauché, une dot et le nom paternel, faisant passer sa fille de Juana Marana à Juana de Mancini. Lorsque Juana a sept ans, sa mère la laisse dans une famille d'accueil, pour faire de Juana l'idéal de la femme, « vierge, épouse et mère, mère heureuse pendant toute une longue vie ⁴⁵³ », écrit Balzac. La nouvelle maison réunit les vertus de la famille bourgeoise telles que la probité morale, la force de la foi catholique, l'honneur d'un nom respectable, et propose ainsi d'autres exemples à imiter. La famille d'adoption marque les retrouvailles symboliques avec le père inexistant, offrant ainsi à Juana une figure paternelle protectrice et un nom respectable, dont le pouvoir patriarcal devient la promesse d'une rupture avec la malédiction ancestrale, voire l'arrêt définitif de la vénalité de la lignée des Marana, composée exclusivement de femmes :

Dans sa famille, purement féminine, et depuis le treizième siècle, l'idée, la personne, le nom, le pouvoir d'un père avaient été complètement inconnus. Le mot de Marana était, pour elle, ce que la dignité des Stuart fut pour la célèbre famille écossaise, un nom d'honneur substitué au nom patronymique, par l'hérité constante de la même charge inféodée à la famille. ⁴⁵⁴

Derrière la fierté des Marana pour les mœurs ancestrales, dont le nom finit par « ennoblir le vice [...] par l'incontestable antiquité du vice ⁴⁵⁵ », se fait néanmoins ressentir un manque de

celle d'une vieille courtisane au nom de la Murana, que le romancier comptait mettre dans son drame qu'il comptait écrire en collaboration avec Eugène Sue. Pierre Citron rappelle d'abord la signification de « marrana » en catalan, où il signifie « truie et peut être associée à la désignation péjorative de la femme, il cite ensuite deux textes rares pour dire que l'emploi de ce mot est possible mais reste extrêmement rare pour l'époque. Enfin, la dernière, celle qui reprend « marrane », rappelle les confessionnaires qui se convertissent au christianisme mais continuent de pratiquer leur religion (Pierre Citron, « Introduction », *op. cit.*, p. 1025).

⁴⁵² Honoré de Balzac, *Les Marana*, *op. cit.*, p. 1045.

⁴⁵³ *Ibid.*, p. 1049.

⁴⁵⁴ *Ibid.*, p. 1047.

⁴⁵⁵ *Ibid.*, p. 1046.

pouvoir patriarcal, seul capable faire sortir les courtisanes du cercle vicieux. La stratégie de la Marana reprend, en réalité, celle de sa mère, qui échoue à faire de sa « fille à sauver⁴⁵⁶ » un ange :

Elle maudit alors le sang de ses veines, elle se maudit elle-même, elle trembla d'avoir une fille, et jura, comme jurent cette sorte de femmes, avec la probité, avec la volonté du baigneur, la plus forte volonté, la plus exacte probité qu'il y ait sous le ciel ; elle jura donc devant un autel, en croyant à l'autel, de faire de sa fille une créature vertueuse, une sainte, afin de donner, à cette longue suite de crimes amoureux et de femmes perdues, un ange, pour elles toutes, dans le ciel.⁴⁵⁷

Corolaire d'une vie respectable en accord avec les bonnes mœurs de l'époque, l'abandon d'une filiation maternelle et l'établissement d'une filiation paternelle doivent s'avérer salutaires pour Juana, dont le prénom complet, Maria-Juana-Pepita, reprend, selon le texte, les noms des patronnes de la Légende pour la protéger de devenir la semblable de sa mère. « Obsédé par la sainteté et tenté par l'angélisme⁴⁵⁸ », Balzac met Juana sous la tutelle spirituelle des parents adoptifs qui, à l'image de la tante Trotwood dans *David Copperfield* et de la famille Brownlow dans *Olivier Twist*, font une promesse symbolique de veiller au bien-être de l'enfant, la protégeant du danger qui la guette.

B) Résister à la tentation : prières, ignorance et éloignement

Victime de son hérédité « faussement convertie à l'honnêteté⁴⁵⁹ », Juana est poussée par ses parents adoptifs vers la vertu catholique dont la rigueur lui inflige un quotidien sombre et cloîtré. « Figure orientale⁴⁶⁰ », à l'image de Paquita Valdès ou d'Esther Gobseck, elle accentue en même temps l'atmosphère du danger, de la séduction et du mystère que Balzac relie symboliquement aux charmes de l'Orient. Le portrait de Juana se démarque par une beauté surprenante, faite de contradictions qui allient le sacré et l'interdit, la virginité et la passion charnelle, la blancheur immaculée et la vivacité des couleurs :

⁴⁵⁶ *Ibid.*, p. 1048.

⁴⁵⁷ *Ibid.*, p. 1047.

⁴⁵⁸ Anne-Marie Baron, « Balzac hagiographe : Comédie humaine ou Légende dorée ? », dans *Les Dossiers du Grihl*, année 2015, n° 1, disponible en ligne, mis en ligne le 02 décembre 2015, consulté le 10 juillet 2022.

⁴⁵⁹ Pierre Citron, « Introduction », *op. cit.*, p. 1026.

⁴⁶⁰ *Ibid.*, p. 1031.

C'était une figure blanche où le ciel de l'Espagne avait jeté quelques légers tons de bistre qui ajoutaient à l'expression d'un calme séraphique, une ardente fierté, leur infusée sous ce teint diaphane, peut-être due à un sang tout mauresque qui le vivifiait et le coloriait.⁴⁶¹

Généreusement agrémentée d'épithètes et de métaphores poétiques, la beauté de Juana est fracturée, sublimée partie après partie, dégageant ainsi, derrière ses traits angéliques, une sensualité qui s'ignore.

Relevés sur le sommet de la tête, ses cheveux retombaient et entouraient de leurs reflets noirs de fraîches oreilles transparentes, en dessinant les contours d'un cou faiblement azuré. Ces boucles luxuriantes mettaient en relief des yeux brûlants, et les lèvres rouges d'une bouche bien arquée. La basquine du pays faisait bien valoir la cambrure d'une taille facile à ployer comme un rameau de saule.⁴⁶²

Dans *Les Marana*, Balzac imagine une beauté féminine qui se découvre et se savoure dans la complexité et la paradoxale richesse de ses nuances. « Pure comme l'est la neige tombée le matin⁴⁶³ », Juana exemplifie la vertu chrétienne, que le romancier fait contraster avec une volupté innée, due à son sang oriental, une ambiguïté qu' Alexis Lascar qualifie d'érotisation du sacré :

On sent affleurer chez Balzac la nostalgie furtive de l' « Orient, berceau de l'humanité », de cette antiquité où « la femme ne fut qu'un plaisir », avant que « la famille européenne moderne, fille de Jésus », ne mît l'âme au-dessus du corps.⁴⁶⁴

Pour faire face à la transgression familiale, Juana est protégée de tout partage de la connaissance autour de la sexualité, de l'érotisme et du sexe opposé. Confinée dans sa chambre, qui devient un espace symbolique de la sainteté religieuse, de la pureté morale et de la chasteté physique où ne pénètrent pas les jeux de la séduction, Juana est bridée par l'éducation de la rigueur, de l'innocence virginale et de la frustration sexuelle. Sa formation religieuse et spirituelle, faite de bigoterie, d'austérité et de régularité monastique, à l'image de madame de Granville, lui promet ainsi une vie pieuse, loin du « sang brûlé des Marana⁴⁶⁵ ».

La dimension historiquement emprisonnante de l'ignorance féminine, qu'exprime le terme balzacien de « cellule », fait de la maison familiale de Lagounia un couvent, où le rigorisme

⁴⁶¹ *Ibid.*, p. 1045.

⁴⁶² *Ibid.*

⁴⁶³ Honoré de Balzac, *Les Marana*, *op. cit.*, p. 1045.

⁴⁶⁴ Alex Lascar, « Les réalités du mariage dans l'Œuvre balzacienne », *op. cit.*, p. 213.

⁴⁶⁵ Honoré de Balzac, *Les Marana*, *op. cit.*, p. 1054.

catholique est de vigueur. S'appuyant maladroitement sur les scénarios romantiques inspirés de ses lectures de quelques romans de l'époque, l'ignorance de Juana, comme celle d'Augustine de *La-Maison-du-chat-qui-pelote*, d'Eugénie Grandet, de madame de Granville, de Marie-Eugénie d'*Une Fille d'Eve*, en ce qui concerne l'amour et la vie conjugale, la sépare de la réalité sexuelle, sociale et économique qu'impliquent les rapports de genre, la poussant finalement à « prendre pour mari le premier venu⁴⁶⁶ ».

C'est un monde d'hommes dans lequel l'homme emprisonne la femme dans ses concepts idéalisés d'innocence : une fois l'ange innocent mis dans la maison, il est privé de tous ses droits et propriété.⁴⁶⁷

Confinée dans un espace symbolique de la virginité, Juana est destinée à devenir une mère et une épouse modèles, avant que ses origines italiennes, « maraniennes », ne soient réveillées par le capitaine Montefiore, "un libertin d'Italie [...], un débauché⁴⁶⁸ », qui cherche et réussit à pénétrer dans la cellule de la jeune fille cachée.

Une fois passé par « un labyrinthe de petites rues étroites et sombres⁴⁶⁹ », l'Italien s'arrête, avec son ami Diard, devant un couvent pillé en face de la maison de Juana, scène annonçant par prolepse la perte de la pureté virginale par Juana. Tandis que Diard empêche les soldats français de fusiller la statue de la Vierge, qu'il emporte avec lui de la même façon qu'il emportera la jeune femme déshonorée, Montefiore aperçoit furtivement Juana au « profil délicieux⁴⁷⁰ ». S'installe alors un bref échange visuel par une fenêtre à moitié voilée, créant le début de l'histoire fondée sur un dialogue singulier, intense et silencieux, entre un homme et une femme, avec l'accent porté sur le regard. Transposée, par le jeune Balzac, dans *Une Double Famille* et *La Maison-du-chat-qui-pelote*, cette scène purement visuelle met particulièrement en valeur le désir naissant chez l'homme, attiré par une figure féminine à la fois visible et inaccessible. La fenêtre dévoile à Montefiore, ce « plus abominable monstre que puisse engendrer notre société⁴⁷¹ », une « femme impossible⁴⁷² », une madone, qu'il décide d'emporter dans une chute sexuelle. Son sentiment, d'une couleur karamazienne, animale et carnivore,

⁴⁶⁶ Honoré de Balzac, *Une Fille d'Eve* [1839], Paris, Gallimard, 1976, coll. La Pléiade, p. 283.

⁴⁶⁷ David Holbrook, *Charles Dickens and the Image of Woman*, *op. cit.*, p. 64 : « [...] it is a man's world, in which man imprisons woman in his idealizing concept of innocence : once the innocent ange lis brought into the house, she is stripped af all her rights and property. »

⁴⁶⁸ Honoré de Balzac, *Les Marana*, *op. cit.*, p. 1032.

⁴⁶⁹ *Ibid.*, p. 1041.

⁴⁷⁰ *Ibid.*, p. 1042.

⁴⁷¹ Honoré de Balzac, *Les Marana*, *op. cit.*, p. 1042.

⁴⁷² *Ibid.*

s'exprime d'une manière primitive, en tant qu'instinct sexuel d'un homme qui sent « sa madone comme l'ogre [sent] la chair fraîche du petit Poucet et de ses frères⁴⁷³ ». Montefiore cherche à effacer la distance physique qui le sépare de « la sainte Thérèse espagnole⁴⁷⁴ » pour « consommer » la virginité de Juana.

Par un jeu d'ombres et de lumières, par des échanges qui se font dans le noir, le silence et le secret, par l'anneau, cette métaphore du vagin, que Juana offre à son séducteur, s'effectue la transformation de la vierge en une femme éprouvant du désir sexuel, qui demande à être assouvi. D'un lieu de confinement, la chambrette de Juana se transforme en une « délicieuse cellule⁴⁷⁵ », devenant l'espace de la séduction, de la sensualité et de la passion, où l'amour pour l'homme remplace celui pour Dieu : « lui et Dieu, Dieu et lui⁴⁷⁶ », écrit Balzac. Séduite, puis abandonnée à l'image d'Agnès dans *Olivier Twist*, Juana est mariée de force à Diard, un homme médiocre à ses yeux, qui la sauve pourtant du déshonneur, ce qui n'est pas le cas de l'héroïne de Dickens.

C) Mari-er-ée à tout prix : un combat pour l'honneur

Arrangé à la hâte par la Marana, le mariage de Juana avec Diard dévoile la subversive ambiguïté des unions conjugales. Juana épouse un homme qu'elle n'aime point, « et l'on sait que chez Balzac c'est là une condition de la prostituée⁴⁷⁷ », écrit Pierre Citron en évoquant également *La Femme de trente ans* et *Honorine*. Des deux solutions "respectables" qui s'ouvrent à l'époque aux filles déshonorées, à savoir le couvent ou le mariage, le deuxième donne à Juana la possibilité de cacher un enfant. La virginité perdue ne lui permet plus d'être récompensée par un mariage avantageux avec le comte d'Arcos⁴⁷⁸ ; elle doit se contenter d'une alliance médiocre,

⁴⁷³ *Ibid.*, p. 1043.

⁴⁷⁴ *Ibid.*, p. 1045.

⁴⁷⁵ *Ibid.*, p. 1059.

⁴⁷⁶ *Ibid.*, p. 1057.

⁴⁷⁷ Pierre Citron, « Introduction », *op. cit.*, p. 1026.

⁴⁷⁸ La sexualité féminine reste, pendant longtemps, un sujet tabou dans les sociétés anglaise, française et russe, qui déclinent le désir uniquement au masculin. Tandis que les infidélités masculines sont valorisantes car prouvant la virilité des hommes, les relations sexuelles extraconjugales que connaissent certaines femmes menacent l'institution de la famille car elles provoquent leur libération par rapport à leur désir et le sexe. En France, par exemple, l'adultère féminin est pénalement répréhensible jusqu'en 11 juillet 1975, lorsqu'il cesse alors d'être puni par la loi.

mais nécessaire à la sauvegarde de l'honneur, avec le capitaine Diard, figure masculine vicieuse, "faible et versatile"⁴⁷⁹ », qui dédouble en réalité Montefiore⁴⁸⁰.

Leur mariage, ce subterfuge où Juana accomplit pleinement son rôle de mère et d'épouse, reprend l'idée ambiguë que Balzac a des unions conjugales : en effet, si toute alliance officielle s'appuie sur le pragmatisme des lois juridiques et morales qui éradiquent un élément indispensable à la survie du couple, à savoir la passion, cette dernière, qu'on retrouve dans des liaisons et unions extraconjugales, mène aux malheurs vécus, à travers *La Comédie humaine*, comme une évidence. Comme les enfants de Caroline Crochard et de Roger de Granville, Juana naît de « ce mariage insensé, de ce mariage qui n'est jamais béni par Dieu ni par les hommes, [...] qui n'est jamais absous par le bonheur⁴⁸¹ », écrit Balzac. Ainsi, pour le romancier, l'alliance officielle, aussi malheureuse et hypocrite qu'elle soit, emporte malgré tout sur les unions extraconjugales de par son statut officiel, fondateur, juridiquement et socialement reconnu, à l'image de celle de Juana et de Diard, où l'amour-passion, inexistant dans leur couple, laisse la place à l'honneur, la fidélité, la vertu chrétienne, le sacrifice maternel. Le mariage arrangé avec Diard permet à Juana d'accomplir les rôles d'épouse et de mère exemplaire auxquels la destinait sa vie pieuse. Juana aime d'un amour chrétien, à moitié éteint, différent de celui des prostituées balzaciennes, qui aiment d'un amour violent⁴⁸². Elle veut que, dans son mariage, l'ordre des rôles patriarcaux soient respectés, malgré « la profondeur de la médiocrité masculine⁴⁸³ » de son mari.

Le malheur de Juana de vivre avec un homme faible et méprisé, sans rien laisser transparaître pour préserver l'honneur du foyer, répond à la vision essentialiste de Balzac sur les femmes mariées, « ces créations typiques⁴⁸⁴ », selon le romancier, destinées, comme Juana, à « représenter le malheur féminin dans sa plus vaste expression⁴⁸⁵ ». Dès *La Maison-du-chat-qui-pelote*, Balzac est « animé d'un mouvement de compassion vraie⁴⁸⁶ » pour toutes celles

⁴⁷⁹ Pierre Citron, « Introduction », *op. cit.*, p. 1032.

⁴⁸⁰ En effet, Balzac qualifie Montefiore et Diard de « mauvais sujets » (Honoré de Balzac, *Les Marana*, *op. cit.*, p. 1038), puis de « deux philosophes qui se consolait de la vie par l'entente du vice [...], doués de cette organisation fébrile, mobile, à demi féminine, également forte pour le bien et pour le mal » (*Ibid.*, p. 1040). Bien que Diard sauve Juana du déshonneur tandis que Montefiore l'entraîne au contraire dans sa chute sexuelle, la nature en réalité corrompue du Français fait sans doute écho à celle de Montefiore, ce qui prouve d'ailleurs la suite de la nouvelle.

⁴⁸¹ Pierre Citron, « Introduction », *op. cit.*, p. 1048.

⁴⁸² Honoré de Balzac, *Les Marana*, *op. cit.*, p. 1049.

⁴⁸³ Alexis Lascar, « Les réalités du mariage dans l'Œuvre balzacienne », *op. cit.*, p. 202.

⁴⁸⁴ Honoré de Balzac, *Les Marana*, *op. cit.*, p. 1069.

⁴⁸⁵ *Ibid.*, p. 1069.

⁴⁸⁶ Alexis Lascar, « Les réalités du mariage dans l'Œuvre balzacienne », *op. cit.*, p. 215.

bridées par le carcan du mariage, amenées à faire face aux hommes de *La Comédie humaine* faits, d'après d'Alexis Lascar, « d'une argile si corrompue⁴⁸⁷ ». Le mariage balzacien exprime donc souvent ce que le romancier croit être la condition de la femme mariée, voire l'essence féminine, à savoir la souffrance, la résignation, la foi qui la console dans ses peines, enfin la maternité, dans laquelle Balzac voit un refuge pour son énergie sublime. Comme sa mère, Juana incarne l'amour maternel exemplaire : « Pour elle, comme pour la Marana, la maternité comprit donc tous les sentiments terrestres⁴⁸⁸. « N'ayant plus de sensations que par les enfants » qui constituent une sorte de prolongement de son existence, Juana porte son amour maternel jusqu'à un acte extrême, à l'image de sa mère qui faillit tuer Montefiore, à savoir le meurtre de son mari, afin de protéger ses deux fils du déshonneur paternel.

La notion d'honneur, « poussée jusqu'à son extrême limite, jusqu'au crime⁴⁸⁹ », s'avère capitale pour cette nouvelle italo-espagnole plus que française, où « le flou demeure⁴⁹⁰ », d'après Pierre Citron. En effet, Juana réussit d'une part à préserver, par des moyens subversifs, la valeur laïque et sacrée du mariage, ce garant de l'ordre social et la colonne vertébrale de *La Comédie humaine*. Métaphore religieuse de l'expiation du péché familial, les malheurs de la vie conjugale que Juana endure avec la fermeté d'une sainte catholique lui feront dire à sa mère mourante : « Mourez en paix, ma mère, j'ai souffert pour vous toutes !⁴⁹¹ ». D'autre part, en mettant au monde deux garçons, Juana se montre impuissante à arrêter la malédiction des Marana autrement que par des héritiers mâles. La transgression familiale se construisant ainsi par des femmes, la question qui se dégage naturellement de la nouvelle invite à se poser des questions sur des scénarios romanesques possibles autour de la transmission familiale « maranienne » si Juana avait eu une fille.

Mère exemplaire, Juana, dont l'union avec Diard dissimule à la fois la perte de sa virginité et un enfant illégitime, inspire néanmoins la vision du mariage et de la famille fondée sur l'honneur et le respect des valeurs patriarcales. À travers ce personnage féminin, Balzac s'interroge à la fois sur les intentions réelles, mercantiles et dissimulatrices, des alliances conjugales, sur l'éducation d'ignorance sexuelle que reçoivent les jeunes filles de l'époque, enfin, sur la fragilité de la condition féminine dans les sociétés où, pour se sentir protégées

⁴⁸⁷ *Ibid.*, p. 215.

⁴⁸⁸ Honoré de Balzac, *Les Marana*, *op. cit.*, p. 1078.

⁴⁸⁹ Pierre Citron, « Introduction », *op. cit.*, p. 1012.

⁴⁹⁰ Dans son *Introduction*, Pierre Citron parle à juste titre de la spécificité de l'époque romantique, où les passions, le crime et l'honneur poussés à leur paroxysme avaient souvent pour décor la méditerranée.

⁴⁹¹ Honoré de Balzac, *Les Marana*, *op. cit.*, p. 1094.

juridiquement et socialement, les mères, dont les prostituées, privilégient pour leurs filles le retour à la tradition patriarcale, avec le respect des rôles et des injonctions de genre. En ce sens, s'établit un parallèle entre la nouvelle balzacienne et *Dombey et Fils* de Dickens, où Edith, la mère adoptive de Florence, souhaite pour sa belle-fille un destin plus heureux, dénué de proxénétisme maternel et conditionné par un mariage d'amour. Dans ce roman du jeune Dickens, Florence, que la critique littéraire décrit traditionnellement en ange-de-la-maison, en fille douce et ignorante, et en victime du despotisme paternel, se prête à une lecture par la subversion, alliant à la fois un désir sexuel refoulé, l'expérience déshonorante de sa rencontre avec madame Brown et sa fugue de la maison paternelle. Riche, comme *Les Marana*, d'une « passion dramatique⁴⁹² » qui traverse le texte, *Dombey et Fils* nous invite, à travers les exemples d'Edith et de la petite Florence, à nous interroger sur le rôle déterminant du mariage dans la construction de la respectabilité, de la réputation et de la vertu féminines, une construction capable de gommer le passé sexuel fragile de certaines femmes.

3.2 La peur, l'amour et la subversion en partage dans *Dombey et Fils*

Les mêmes angoisses maternelles caractérisent la vie conjugale d'Edith, la belle-mère de Florence Dombey. Dans son éloignement progressif et volontaire de sa belle-fille, de cette « lumière de ses yeux⁴⁹³ », se lisent autant la sensibilité de l'affection maternelle, un souci de surprotection que la peur de donner un mauvais exemple fait d'expériences douloureuses, qui risquerait de nuire à l'avenir radieux de l'ange de la maison. Bien que la tradition critique littéraire fasse de l'innocente et douce Florence l'opposée directe de sa belle-mère rebelle, les deux personnages posent néanmoins les mêmes problématiques en lien avec la condition féminine et ses dilemmes en termes d'amour, de sexualité, de moyens d'expression et d'ambitions personnelles. Confrontées à l'orgueil démesuré d'un Dombey despotique, Florence et Edith représentent au fond « les stratégies complémentaires de survie dans un monde, qui circonscrit les femmes en tant que "connexions et dépendances"⁴⁹⁴ », les faisant partager les mêmes envies et préoccupations quant à leur parcours de femme.

⁴⁹² Pierre Citron, « Introduction », *op. cit.*, p. 1018.

⁴⁹³ Charles Dickens, *Dombey et Fils*, *op. cit.*, p. 575.

⁴⁹⁴ Louise Yelin, « Strategies for Survival : Florence and Edith in "Dombey and Son" », dans *Victorian Studies*, Indiana, Indiana University Press, 1979, vol. 22 n° 3, p. 298 : « [...] complementary strategies for survival in a world which circumscribes women as "connexions and dependants" ».

A) Le désir et l'angoisse de la transmission

Edith, la « nouvelle mère » de Florence, inspire à la fille un désir de rapprochement immédiat avec sa belle-mère. Éprouvant un besoin intense d'être aimée, Florence cherche à reproduire un lien mère-fille perdu à la mort de madame Dombey, ce qui explique l'empressement avec lequel elle appelle Edith « maman ». Entre la belle-mère et Florence, se crée aussitôt un lien de tendresse, d'admiration, de confiance et de protection mutuelles.

La femme qui s'asseyait maintenant près de Florence dans la voiture, l'entourait de ses bras, la suppliait de l'aimer et d'avoir confiance en elle, abritait la tête blonde sur sa poitrine et aurait donné sa vie pour la préserver de l'offense ou du mal [...] ⁴⁹⁵

Le nouveau statut d'Edith dévoile son deuxième visage, celui d'une mère aimante et protectrice. Florence devient sa consolation, sa raison de vivre : dans ses disputes avec Dombey, elle ne cesse de répéter le prénom de sa belle-fille, qui seule l'aide à supporter le despotisme de son mari. Dickens souligne la complicité entre les deux femmes par la symbolique du feu de la cheminée dans la chambre de Florence, devant lequel elle retrouve souvent sa belle-mère. Comme l'écrit Margaret Lane, la cheminée prend forme, chez le romancier, de « la source de la chaleur et de la vie, [d']une inestimable mise en œuvre dans la manipulation de la situation et du dialogue ⁴⁹⁶ ». La chaleur du feu, à l'image de l'amour qui réunit Edith et Florence, contraste drastiquement avec le reste de la maison Dombey qui, par le froid qu'il dégage, métaphorise un manque cruel d'affection, devenant une source d'angoisse pour Edith que seule Florence à ses côtés est capable de faire disparaître : « Florence, restez près de moi, je n'ai d'espoir qu'en vous ! ⁴⁹⁷ »

Pourtant, la proximité affective d'Edith avec Florence se retrouve entravée par la peur de la belle-mère de transmettre, métaphoriquement parlant, à Florence son propre destin, de façon à ce qu'elle reproduise ses propres erreurs. Edith cherche à préserver Florence de l'influence potentiellement néfaste de sa mère, madame Skewton, capable de corrompre la jeune fille comme elle a corrompu Edith elle-même :

⁴⁹⁵ Charles Dickens, *Dombey et Fils*, *op. cit.*, p. 485.

⁴⁹⁶ Margaret Lane, « Dickens on the Hearth », dans *Dickens 1970*, sous la dir. de Michael Slater, London, Chapman & Hall, 1970, p. 161 : « [...] a source of warmth and life, [...] an invaluable implement in the manipulation of situation and dialogue. »

⁴⁹⁷ Charles Dickens, *Dombey et Fils*, *op. cit.*, p. 698.

Je ne veux pas abaisser à mon niveau la jeunesse et la loyauté. Je ne veux pas qu'on sape, qu'on corrompe, qu'on pervertisse une nature innocente, quand ce serait pour amuser les loisirs d'une multitude des mères. [...] Je vous renierais plutôt que de lui transmettre ou de permettre qu'on lui transmette une once du mal qui est en moi [...] ⁴⁹⁸

La peur de faire de Florence sa semblable l'amène finalement à renoncer à un rapprochement trop étroit dans un souci de surprotection. Face au « cœur [...], au regard tendrement, timidement enfantin ⁴⁹⁹ » de Florence, ignorante dans le domaine sexuel, Edith ressent avec intensité sa propre corruption, qu'elle reproche à sa mère. Tandis que la belle-fille lui demande d'apprendre à être aimée par son père, celle-ci lui répond avec horreur : « Le Ciel vous préserve d'apprendre de moi à aimer ou à être aimée ! ⁵⁰⁰ » Venant d'Edith, la peur du partage, redoublée par l'angoisse de voir Florence maltraitée par son père à cause de sa proximité avec elle, finit par établir entre Edith et sa belle-fille une relation paradoxale, où la prise de distance avec Florence que recherche Edith se heurte à l'empressement de la fille de se rapprocher de sa belle-mère :

Je ne suis pas une enfant aimée, maman. Je ne l'ai jamais été. Je n'ai jamais su l'être. Je n'ai pas trouvé la manière, et je n'ai eu personne pour me la montrer. Oh ! Enseignez-moi à devenir plus chère à papa. Enseignez-moi ! vous qui savez si bien ! ⁵⁰¹

Le désir d'une transmission de mère en fille répond à la recherche symbolique par la fille d'un père effacé, qu'elle aime « plutôt comme un être cher qui avait existé ou qui aurait pu exister ⁵⁰² ». Florence recherche une figure paternelle de référence, essayant de trouver un refuge affectif à la fois en Dieu, le Père spirituel des hommes, et dans le capitaine Cuttle, qui l'accueille chez lui après sa fugue. Souhaitant mater son père, Florence se heurte au désintéret total de Dombey pour elle, car elle pourra pas accomplir le rôle du successeur de la firme qui doit être confié à un héritier mâle. « Fille exemplaire typiquement dickensienne ⁵⁰³ », Florence assume ainsi « la charge d'un père incompetent ⁵⁰⁴ », à la fois puissant de son influence socio-économique et impuissant de son ignorance en termes d'amour paternel. Dombey confond les sphères privées et professionnelles, faisant de sa maison une annexe de sa firme, ce qui révèle,

⁴⁹⁸ *Ibid.*, p. 496-497.

⁴⁹⁹ *Ibid.*, p. 693.

⁵⁰⁰ *Ibid.*, p. 578.

⁵⁰¹ *Ibid.*

⁵⁰² *Ibid.*, p. 740.

⁵⁰³ Anne Ferron-Haghighat, *La Famille victorienne à travers les œuvres de Charles Dickens : entre la réalité et la fiction*, op. cit., p. 421.

⁵⁰⁴ *Ibid.*, p. 380.

pour Jerome Meckier, l'esprit matérialiste et calculateur de l'Angleterre, qui refuse d'accorder la moindre place à l'émotion et aux sentiments, ce que Dickens décrit à travers les personnages de Nell, Florence et Louisa⁵⁰⁵. Leurs relations, qu'Arthur Adrian définit par le terme de « parentalité inversée⁵⁰⁶ », soulignent l'aspect ségrégationnel du monde domestique où, selon Nina Auerbach et Julian Moynahan, « deux univers se font face, représentant la division des sphères genrées par la société industrielle⁵⁰⁷ ». Florence vit au quotidien l'expérience de l'échec face à une paternité insensible : « Il semblait que son affection ne pût jamais réussir⁵⁰⁸ », écrit Dickens. Désirant être aimée à l'image de sa belle-mère, qu'une intimité d'ordre sexuel relie à son père, la petite Florence finit, dans la plus grande solitude, par confondre les rôles de la fille et de l'épouse, amenant ainsi une ambiguïté dans le triangle familial nouvellement créé.

B) Edith, Florence et Dombey : la triangulation du désir

En éloignant, par un chantage, Florence d'Edith, Dombey détruit symboliquement la maternité au profit d'une hégémonie patriarcale, tout en cherchant, dans cette séparation infligée aux deux femmes, une confirmation de son pouvoir et une affirmation de sa virilité. Devenues des « étrangères⁵⁰⁹ », un terme sur lequel Dickens insiste particulièrement, Edith et Florence expriment la souffrance d'une relation mère-fille empêchée par une paternité jalouse.

Il existe, dans *Dombey et Fils*, une triangulation du désir, pour reprendre le terme de René Girard, une perversion de la relation mère-fille, d'abord, par la posture ambiguë du mari jaloux et possessif : Dombey cherche en effet à éliminer Florence, dans laquelle il voit une rivale pour l'amour de son épouse, de sa relation conjugale : « L'enfant qu'il avait négligée était mise en avant par cette femme rebelle⁵¹⁰ », écrit Dickens. Dans ce triangle familial, le puissant Dombey se retrouve en position de défaveur face à sa propre fille, une position inconfortable pour ce géant du commerce, qui y voit un échec personnel inavouable. Dombey cherche ainsi à déraciner la tendre affection que porte Edith à sa belle-fille, un sentiment qui aurait dû lui être

⁵⁰⁵ Jerome Meckier, « Dickens and King Lear : A Myth for Victorian England », dans *South Atlantic Quarterly*, 1972, n° 71, Durham, Duke University Press, p. 76 : « [...] is mid-century England, industrialized, materialized, even Benthamized, an England casting out, in the persons of Nell, Florence, and Louisa, all the emotions, feeling, and attributes of the heart ».

⁵⁰⁶ Arthur Adrian, « Dickens and Inverted Parenthood », *The Dickensian*, Leeds, University of Leeds, 1971, vol. 67, p. 4 : « inverted parenthood ».

⁵⁰⁷ Anne Ferron-Haghighat, *La Famille victorienne à travers les œuvres de Charles Dickens : entre la réalité et la fiction*, op. cit., p. 426.

⁵⁰⁸ Charles Dickens, *Dombey et Fils*, op. cit., p. 692.

⁵⁰⁹ *Ibid.*, p. 742.

⁵¹⁰ *Ibid.*, p. 750.

destiné. Dans ce combat inégal pour le cœur d'Edith, la haine du père pour sa fille métaphorise ainsi sa jalousie, son envie d'être aimé à l'image de sa fille et son incapacité à s'imposer en tant que principal objet du désir pour sa femme. Dans le regard doux et soumis de Florence, il imagine le visage d'Edith : le coup violent que le père donne dans la poitrine de sa fille, est en réalité destiné à sa femme. Sa revanche avortée sur sa femme rebelle reprend vie à travers les violences émotionnelles et physiques sur sa fille, révélatrices, selon Robert Clark, d'une « réaction à son propre (réprimé) désir pour l'inceste⁵¹¹ ».

Une lecture psychanalytique du roman dévoile en effet un sous-texte incestueux des relations entre le père et la fille. Victime du père despotique, Florence désire se substituer à sa belle-mère, afin de se rapprocher de Dombey, qui l'ignore totalement. Chercher à se mettre à la place d'Edith signifie pourtant vouloir vivre inconsciemment avec le père une proximité physique d'ordre sexuel, ce qui fait de Florence une figure de la subversion. Son désir obstiné d'être aimée par son père insensible l'amène à « se comporter comme une femme, maternant l'enfant de son père et par la suite [lui offrant] elle-même un fils⁵¹² ». Placée par Dickens au centre des relations familiales, Florence, qui a une conception dynastique de la famille, concrétise l'idée d'un héritier mâle en accouchant d'un garçon, qu'elle prénomme en l'honneur de son père, ce qui constitue une demande symbolique de reconnaissance en tant que fille et femme auprès de son père. Elle occupe, en ce sens, une « position intermédiaire particulièrement instable entre l'enfance et l'âge adulte⁵¹³ », affirme Kristina Aikens. Prendre la place de sa mère, s'affirmer en tant que maîtresse du foyer, faire épanouir, à travers son petit frère, le sentiment d'affection maternelle font de Florence et des personnages comme elles des femmes « à l'intersection du pieux et du pervers⁵¹⁴ », selon Lynda Zwinger. Enfant sexualisée, cherchant à devenir précocement une femme, Florence attend sa prochaine sanctification par la maternité, qui couronne la vie des Anges de la maison, tout en incarnant le fantasme dickensien de la femme-enfant, l'image que nous retrouvons également dans *Crime et Châtiment* avec la petite Polétchka.

⁵¹¹ Joss Lutz Marsh, « Good Mrs. Brown's Connections: Sexuality and Story-Telling in Dealings with the Firm of Dombey and Son », dans *ELH*, 1991, vol. 58 n° 2, Baltimore, The Johns Hopkins University Press, p. 406 : « a reaction to his own (repressed) desire for incest ».

⁵¹² Anne Ferron-Haghighat, *La Famille victorienne à travers les œuvres de Charles Dickens : entre la réalité et la fiction*, op. cit., p. 426.

⁵¹³ Kristina Aikens, « The Daughter's Desire in "Dombey and Son" », dans *Critical Survey*, vol. 17 n°2, New-York, Berghann Books, p. 78 : « a particularly unstable intermediary position between girlhood and womanhood ».

⁵¹⁴ Linda Zwinger, « The Fear of the Father: Dombey and Daughter », dans *Nineteenth-Century Fiction*, mars 1985, vol. 39, n° 4, Berkeley, University of California Press, p. 436 : « Florence Dombey and figures like her stand at the intersection of the pious and the perverse ».

Comme Florence, Polétchka agit « comme la plus grande⁵¹⁵ », ou plutôt « comme si elle était grande, adulte » (« *kak bolšchaâ*⁵¹⁶ » dans l'original), une comparaison qui insinue une maturité en décalage avec son jeune âge. À neuf ans, Polétchka surveille, lave, nourrit sa fratrie, abandonnée de fait par leur mère, leur essuie le nez, comme à des « enfants de bonne naissance⁵¹⁷ », assurant ainsi une charge maternelle protectrice. Lorsque, devenue folle, Katérina Ivanovna, laisse ses enfants seuls, elle ordonne à Polétchka de veiller sur les petits jusqu'à ce qu'elle revienne : « Attendez-moi, ne serait-ce que dans la rue !⁵¹⁸ », sa réplique reliant l'avenir de sa progéniture au danger de la débauche, de la criminalité et de l'avilissement enfantins que métaphorise, aussi bien chez Dickens que chez Dostoïevski, la rue. Dans le cas de Polétchka, cet espace extérieur évoque l'image du trottoir, autrement dit, de la prostitution, d'autant plus que Dostoïevski fait un rapprochement physique et comportemental entre la fille et sa demi-sœur Sonia. Leur ressemblance se lit dans la même maigreur, la même modestie vestimentaire (les deux partagent le burnous et le foulard vert), le même regard iconique, doux et sérieux⁵¹⁹. Cette même connexion fatale est établie plus explicitement par Raskolnikov dans ses dialogues avec Sonia :

-Et ce n'est pas tous les jours que vous en gagnez ?

Sonia se troubla encore plus, le rouge envahit à nouveau son visage.

- Non, chuchota-t-elle, dans un effort torturant.

- Polétchka, sans doute, il lui arrivera pareil, dit-il brusquement.

- Non ! non ! Ce n'est pas possible, non ! [...] Dieu, Dieu ne permettra pas cette horreur-là !

- Mais les autres, Il les permet.

- Non, non ! Dieu la protégera, Dieu ! ... répétait-elle, inconsciente d'elle-même.

- Mais Dieu, si ça se trouve, Il n'existe même pas du tout, répondit Raskolnikov avec comme une joie mauvaise, il se mit à rire et il la regarda.⁵²⁰

[...]

- Et Polétchka, elle ne se perdra pas ?⁵²¹ [...] Polétchka pareil... le même chemin pour elle⁵²² ».

⁵¹⁵ Fédor Dostoïevski, *Crime et Châtiment*, tome I, *op. cit.*, p. 189.

⁵¹⁶ Fiodor Dostoevskij, *Prestuplenie i nakazanie* [1866], Moskva, Drofa, 2008, p. 256.

⁵¹⁷ Fédor Dostoïevski, *Crime et Châtiment*, tome II, *op. cit.*, p. 187.

⁵¹⁸ *Ibid.*, p. 187.

⁵¹⁹ Polétchka suivait sa mère « de ses grands yeux intelligents et essayait de toutes ses forces de faire semblant de tout comprendre », [...] « ...toute élancée, fine comme une allumette, vêtue seulement d'une chemise maigre et déchirée de partout, avec sur les épaules nues un petit burnous en drap-de-dame [...] » (Fédor Dostoïevski, *Crime et Châtiment*, tome I, *op. cit.*, p. 309 et p. 50). Dans ces descriptions, nous retrouvons le portrait de Sonia, que Dostoïevski oriente vers l'esthétique visuelle de la sainteté chrétienne (voir le chapitre 3.2 de la troisième partie du présent travail « Le saint silence : la prostituée-icône dans *Crime et Châtiment* »).

⁵²⁰ Fédor Dostoïevski, *Crime et Châtiment*, tome II, *op. cit.*, p. 79-80.

⁵²¹ *Ibid.*, p. 94.

⁵²² *Ibid.*, p. 232.

Dans ce dialogue opposant la foi chrétienne de Sonia au regard pragmatique et lucide de Raskolnikov sur l'avenir de Polétchka, révèle, comme dans *Les Marana*, l'angoisse de la corruption certaine de l'enfance par une transmission du métier subversif de mère en fille. « Et, si je n'aidais pas, alors Polétchka, par exemple, elle irait, pareil, par le même chemin...⁵²³ », affirme Svidrigaïlov à Sonia, après lui avoir annoncé son projet de placer toute la fratrie dans un orphelinat, laissant à chacun un capital de mille cinq cents roubles. Polétchka est alors sauvée par ce personnage machiavélique, connu pour des actes pédophiles⁵²⁴, tout comme Florence Dombey, âgée alors de six ans, est doublement menacée par le déshonneur jeté sur elle d'abord par madame Brown puis par sa fugue de la maison familiale, avant d'être sauvée par son mariage hâtif avec Walter Gay.

C) Un ange ambigu

La fugue d'Edith avec Carker marque une rupture symbolique définitive des liens mère-fille entre elle et Florence. Sa décision radicale entraîne une perte de son statut de mère, un éloignement physique et affectif accomplis, une transmission familiale avortée. Dans son « Ne me donnez pas ce nom ! Ne me parlez pas ! ne me regardez pas, Florence ! [...] Ne me touchez pas !⁵²⁵ », s'exprime l'angoisse d'Edith à l'idée de transmettre à sa belle-fille son propre déshonneur comme s'il s'agissait d'une maladie transmissible par l'air, par un toucher, par un simple regard. Passée de la mère de Florence à une maîtresse de Carker, Edith n'a de solution que de fuir sa belle-fille, afin de protéger le nom et la réputation de celle-ci de la honte, qui a frappé la maison Dombey après sa fuite. Pourtant, dans ce paradigme binaire de la vertu féminine, la perfection morale de Florence face à l'indignité d'Edith est à nuancer.

À l'âge de six ans, Florence se perd dans les rues de Londres, avant d'être recueillie par madame Brown qui, comme madame Skewton, menace la sexualité des jeunes femmes dans le roman. La vieille prend tous les vêtements, cet ordre supposant la nudité de la fille. S'établit ainsi un rapport ambigu au corps de la petite fille, dénudée, sexualisée, prête pour une vente symbolique à travers ses vêtements, à l'image de sa propre fille Alice. « Je prends tout ce dont tu pourras te passer⁵²⁶ », cette réplique de madame Brown supposant non seulement les

⁵²³ *Ibid.*, p. 280.

⁵²⁴ Vladimir Marinov, *Figures du crime chez Dostoïevski*, op. cit., p. 156.

⁵²⁵ Charles Dickens, *Dombey et Fils*, op. cit., p. 755.

⁵²⁶ *Ibid.*, p. 84.

vêtements de Florence, mais aussi son honneur, voire sa virginité. « Quand elle eut enlevé tous les vêtements que cette dame avait désignés, Mme Brown les examina à loisir et parut assez satisfaite de leur qualité et de leur valeur⁵²⁷ », écrit Dickens. En reprenant les riches vêtements, historiquement source de « la construction des identités individuelles ou sociales⁵²⁸ » et signe visible de l'intégration sociétale de Florence madame Brown l'habille en vêtements délabrés, la faisant passer, d'une manière symbolique, du statut de bourgeoise à celui de mendicante, voire de fille des rues. Joss Lutz March remarque à ce propos que le terme de « fissures⁵²⁹ », « cracks » dans l'original, pour décrire la maison de madame Brown, signifiait alors, dans le langage argotique, « le vagin », tandis que son « Je ne te ferai pas de mal⁵³⁰ », « I'm not a going to hurt you⁵³¹ » dans le texte, insinue un sous-texte séducteur dégradant et sadomasochiste⁵³².

La chevelure « luxuriante⁵³³ » de Florence provoque, chez madame Brown, une « excitation inexplicable⁵³⁴ » et un « furieux plaisir⁵³⁵ », un vocabulaire qui se prête à une approche sexuelle. La violence des passions vécues par la vieille à la vue des cheveux détachés, métaphore érotique d'une sexualité libérée, fait penser à un code culturel synonymique, dans le roman, d'un « abandon sexuel⁵³⁶ ». Tentée de couper les cheveux de Florence pour une vente future, Madame Brown tourne autour de la fille avec des ciseaux, dont les lames doubles symbolisent la séparation de l'être intérieur en deux parties, l'innocent et le honteux. Elle fait ainsi du corps divisé de Florence une source de revenus, tout comme Caroline, d'*Une Double Famille*, vend sa chevelure dorée, dont la couleur rappelle les pièces de monnaie, pour subvenir à ses besoins financiers⁵³⁷.

⁵²⁷ *Ibid.*

⁵²⁸ Frédéric Monneyron, *La frivolité essentielle. Du vêtement et de la mode*, Paris, Presses Universitaires de France, 2008, coll. Quadriga, p. 9.

⁵²⁹ Charles Dickens, *Dombey et Fils*, *op. cit.*, p. 83.

⁵³⁰ *Ibid.*, p. 84.

⁵³¹ Charles Dickens, *Dealings with the Firm of Dombey and Son*, London, Bradbury Evans Bouverie Street, 1848. Disponible en ligne [1997] sur le site Gutenberg.org. Consulté le 13.02.2020.

⁵³² Joss Lutz Marsh, « Good Mrs. Brown's Connections: Sexuality and Story-Telling in Dealings with the Firm of Dombey and Son », *op. cit.*, p. 409 : « at this time, as for centuries, « crack » was slang for « vagina ». »

⁵³³ Charles Dickens, *Dombey et Fils*, *op. cit.*, p. 84.

⁵³⁴ *Ibid.*, p. 85.

⁵³⁵ *Ibid.*

⁵³⁶ Kristina Aikens, « The Daughter's Desire in "Dombey and Son" », dans *Critical Survey*, vol. 17 n°2, New-York, Berghann Books, p. 79 : « a sexual abandonment ».

⁵³⁷ Lola Gonzales, *Sexus economicus. Histoire des rapports tarifés*, *op. cit.*, min. 35.

Remplie de larmes et d'angoisses, la « route douloureuse⁵³⁸ » de Florence l'amène sur un quai au bord du fleuve - un lieu de noyade fréquent des prostituées⁵³⁹, où elle retrouve Walter Gay. L'admiration du jeune homme, « transporté d'enthousiasme⁵⁴⁰ » à la vue des cheveux défaits de Florence, fait naître chez lui une attirance physique, un intérêt sexuel qui débouche sur une érotisation du corps de Florence. Dans Walter ramassant la savate que Florence laisse sur le sol en se précipitant vers lui, nous reconnaissons le prince charmant du *Cendrillon*, et dans l'égarement, puis le retour de Florence à la maison, un parcours initiatique des contes de fées, qui reprend certains de leurs composants morphologiques, tels que « éloignement », « transgression de l'interdit », « interrogation », « mise à l'épreuve du héros », « retour » et d'autres⁵⁴¹. D'une menace de mort par la madame Brown diabolisée (« Si tu m'agaces, je te tue⁵⁴² ») à son retour à la maison familiale, Florence vit, d'une manière métaphorique, une transformation sexuelle, ce qui rend ambiguë sa perfection virginale. Le même équivoque apparaît d'ailleurs dans son dialogue avec Walter :

- S'il vous plaît, je suis perdue ! dit Florence.
- Perdue ! s'écria le jeune garçon.
- Oui, je me suis perdue ce matin loin d'ici, et depuis on m'a pris mes habits.⁵⁴³

Le terme « perdue » est révélateur de son sens métaphorique en rapport avec la « chute », la « perte » ou le « déshonneur » féminins. Employé également par Alice et Edith, ce terme établit une connexion nette entre les trois femmes par leurs histoires, tout en remettant en question la beauté innocente, idéalisée, de l'ange de la maison dickensien. Son mariage hâtif avec Walter et la naissance des enfants la sauve du destin de prostituée qu'aurait pu provoquer sa fugue de la maison familiale peu après celle d'Edith. L'ordre de la tradition patriarcale l'emporte sur l'ambiguïté du modèle sexuel féminin, dont Florence à la fois exemplifie et subvertit les valeurs.

⁵³⁸ Charles Dickens, *Dombey et Fils*, *op. cit.*, p. 87.

⁵³⁹ Rappelant *The Bridge of Sighs* de Thomas Hood, Nancy pense à se noyer dans La Tamise. Afrossin'uchka, dans *Crime et Châtiment*, saute dans la Néva après être devenue prostituée. S'appuyant sur la tradition chrétienne qui attribue à l'eau une valeur sacrée en lien avec le sacrement du baptême, la fiction littéraire fait de l'eau le symbole de l'expiation du péché, tout en mettant poétiquement en valeur la portée rédemptrice de la noyade.

⁵⁴⁰ Charles Dickens, *Dombey et Fils*, *op. cit.*, p. 89.

⁵⁴¹ Dans *Morphologie du conte*, le linguiste Vladimir Propp distingue trente-et-une fonctions narratives du conte selon ses séquences invariantes. Voir Vladimir Propp, *Morphologie du conte* [1928], traduit du russe par Marguerite Derrida, Tzvetan Todorov et Claude Kahn, Paris, Seuil, 2015, coll. Points.

⁵⁴² Charles Dickens, *Dombey et Fils*, *op. cit.*, p. 84.

⁵⁴³ *Ibid.*, p.88.

Quant à Edith, avec laquelle Florence partage en partie son histoire, elle accentue une crise de la maternité qu'on retrouve dans plusieurs romans dickensiens, allant d'*Olivier Twist* jusqu'aux *Grandes Espérances*. Faibles psychologiquement et fragiles physiquement, les mères sont mises à l'épreuve d'un accouchement difficile, auquel elles succombent, telles Agnès Fleming, Clara Copperfield ou la première madame Dombey. Lorsqu'elles sortent en revanche de la sexualité procréatrice qu'autorise le cadre légal de la vie conjugale, l'expérience de la maternité – vue, par Dickens, comme la consécration suprême de la destinée féminine – s'avère peu radieuse, inaccessible, voire interdite, nous faisant penser à Nancy, qui se sacrifie pour Olivier, à Agnès Fleming, qui décède dans un hospice, à Edith, dont le rapprochement affectif avec sa belle-fille est rempli d'angoisses, de doutes et d'interdits. Seuls les Anges dickensiens, tels Rose Maylie, Agnès Wickfield ou Florence Dombey, dont la trajectoire fictionnelle est définie par les traditionnelles valeurs du mariage, de la domesticité et de la maternité, sont « récompensées » par une vie conjugale et familiale idylliques, dans laquelle elles trouvent leur unique raison d'être. Pourtant, leur passé n'est pas sans ambiguïté. Mise en danger, leur vertu morale est alors consolidée par une union légale, ce bouclier symbolique contre le déshonneur féminin qui joue également, pour les héroïnes étudiées, un rôle de subterfuge socio-économique et juridique qui tend autant au maintien du système patriarcal qu'à la subversion de celui-ci

CONCLUSION PARTIELLE – DEUXIÈME PARTIE

En mettant en place une stratégie de vente de leurs filles, les mères tentent de se substituer, d'une manière implicite, aux pères de famille, afin de retrouver la sécurité et la stabilité économiques du foyer perdu avec la défaillance paternelle. Dans un système exclusivement dirigé par les hommes, qui promet aux femmes une protection économique en cas de respect des rôles genrés définis, celles-ci ne se sentent plus protégées mais vulnérables à l'excès, alors les rapports mère-fille se pervertissent. Réduites dans leurs capacités d'agir et de s'en sortir économiquement, les mères recourent à la ruse, qu'elles utilisent avec finesse et malice afin d'arranger une union prometteuse en termes de solidité financière. Leur définition du bonheur, exprimée en besoins matériels, ne saurait se comparer à un amour sincère. Une fois le but atteint par des stratégies subversives, elles ne sortent pourtant pas du schéma circulaire de la dépendance genrée, mais restent soumises aux figures masculines.

D'emblée, se dessine, au travers des exemples étudiés, une connivence entre le mariage et la prostitution féminine, deux mondes se voulant pourtant séparés, voire opposés, à l'époque. Certes, la condition féminine se décline, au XIX^e siècle, autour du mariage, qui devient la garantie d'un bonheur social. Le mariage protège socialement, sécurise financièrement, valorise la femme à travers les questions cruciales d'honneur et de respectabilité féminines. Conscientes des pertes et des profits réels de la vie conjugale, les mères souhaitent, pour leurs filles, un mariage heureux d'un point de vue économique. Sans récuser le régime patriarcal, les mères le subvertissent en soulignant les besoins réels des épouses exprimés dans un langage social et financier plutôt que sentimental. : ainsi, le capital économique du mari, gestionnaire de la fortune à l'image de Paul Dombey, est échangé contre le capital reproductif de la femme qui s'exprime par la « création d'un nouveau patrimoine, l'enfant⁵⁴⁴ ». Comme nous l'avons constaté dans les exemples d'Edith et de Dounia, la dimension initialement sacrée, sanctifiée spirituellement, du mariage cache en réalité le pragmatisme économique des femmes à la recherche d'une protection et stabilité financières. Poreux et ambigu, les mondes marital et prostitutionnel impliqueraient pour elles, en réalité, la même soumission au pouvoir du capital détenu par les hommes.

Sur les exemples de Florence Dombey et de Juana Manchini, une autre dimension subversive, salvatrice, du mariage a été dégagée : l'union officielle peut ainsi devenir un

⁵⁴⁴ François de Singly, *Fortune et infortune de la femme mariée*, Paris, Presses Universitaires de France, 2004, coll. Quadrige, p. 43.

subterfuge permettant d'éviter le déshonneur. Impliquant le retour à la tradition maritale, cette solution met pourtant l'accent sur l'artifice du mariage, sur l'amour évincé au profit des paraître sociaux, enfin sur l'ambiguïté de la réputation féminine, dont la fragilité invite à s'interroger sur la traditionnelle répartition symbolique des femmes en deux groupes séparés sur le principe de la sexualité. Dès lors, pourrait-on percevoir, dans le mariage, l'unique critère et la garantie de la respectabilité féminine, le seul déterminant de la vertu féminine ? Existerait-il une femme parfaitement honnête ? Les notions de vice et de vertu féminins mériteraient-elles enfin d'être nuancées ?

TROISIÈME PARTIE

**LA PROSTITUÉE VERTUEUSE,
NOUVELLES FAÇONS DE LIRE LE VICE**

Au croisement de plusieurs domaines dont la philosophie, la religion et la politique, la vertu traverse l'histoire des civilisations. Venant du latin *virtus*, qui a également donné *virilité* en français, le mot se réfère, dans l'Antiquité puis au Moyen Age, à la force virile et par extension au courage, à la force de l'âme et à la sensibilité combative⁵⁴⁵, avant de prendre, à l'âge classique, un sens « si vague [qu'il] laisse beaucoup d'arbitraire dans les jugements⁵⁴⁶ ». À la fois injonction morale, et inclination à faire le Bien et de bonnes actions dans la vie quotidienne, la vertu participe grandement à la construction et au maintien de la morale à travers les siècles, constituant le noyau de la pensée philosophique des moralistes et du discours religieux. Pour Jacques-Henri Bernardin de Saint-Pierre, la vertu s'inscrit dans la morale judéo-chrétienne et signifie un « effort fait sur nous-mêmes pour le bien d'autrui, dans l'intention de plaire à Dieu seul⁵⁴⁷ ». Pour Voltaire, qui affirme que « la vertu n'est pas un bien, c'est un devoir⁵⁴⁸ », l'aspect socio-politique de ce terme en constitue une norme fondamentale, le « doit faire » qui lance un pont entre la vie privée de l'individu et la vie publique⁵⁴⁹. Le Littré de 1887 insiste sur la dimension philosophique de la vertu, qui est également une « ferme disposition de l'âme de fuir le mal et de faire le bien⁵⁵⁰ », ou encore des « qualités morales appliquées dans les petites choses⁵⁵¹ ». Malgré une palette de définitions riches et complexes et une évolution historique des sociétés vers celle dite « des valeurs et du devoir », l'idée d'une « éthique centrée sur la vertu⁵⁵² » reste néanmoins fortement présente dans le discours moraliste, tant en France qu'en Angleterre et en Russie. Qu'il s'agisse d'une vie de charité, de devoir ou de moralité, une vie vertueuse, édifiante et exemplaire d'un point de vue moral, met en lumière des limites prescriptives importantes en termes de conformité idéologique, contrebalançant – par des anti-exemples – ce qui est considéré comme étant le contraire à la vertu, à savoir le vice.

⁵⁴⁵Le mot latin *virtus*, lui-même dérivé du mot *vir*, désigne au départ la force virile et, par extension, la « valeur », la « discipline » opposée au « courage », synonyme quant à lui d'« impulsivité », de « défaut ».

⁵⁴⁶ Catherine Puigelier, « La vertu n'est pas un bien, c'est un devoir », dans *La Vertu*, sous la direction de Jean Foyer, Catherine Puigelier, François Terré, Paris, Presses Universitaires de France, 2009, p. 27.

⁵⁴⁷ Jacques-Henri Bernardin de Saint-Pierre, *Paul et Virginie* [1788], Paris, Gallimard, 2004, p. 134.

⁵⁴⁸ François-Marie Voltaire, « Souverain Bien », *Dictionnaire philosophique*, tome 17, Paris, éditions Garnier, 1878, p. 574. Disponible en ligne. Consulté le 14.03.2020.

⁵⁴⁹ Kant lui aura substitué la loi et le devoir moral pour réaliser le bien et éviter le mal : « Kant fait de l'universalité de la loi le but et la finalité de la morale. Elle est censée se soutenir d'elle-même, étant l'a priori de toute action morale. Celle-ci relève de la conformité et le Bien en serait la conséquence. » Michel Meyer, « L'éthique selon la vertu : d'Aristote à Comte-Sponville », *Revue internationale de philosophie*, n° 258, 2011/4, p. 57.

⁵⁵⁰ Émile Littré, *Dictionnaire de la langue française*, tome 4, *op. cit.*, p. 958. Consulté le 15.03.2020.

⁵⁵¹ *Ibid.*

⁵⁵² Michel Meyer, « L'éthique selon la vertu : d'Aristote à Comte-Sponville », *Revue internationale de philosophie*, n° 258, 2011/4, p. 57.

Cette dynamique binaire du modèle et de l'anti-modèle façonne l'idéologie dominante et se révèle particulièrement problématique lorsqu'elle intègre la perspective du genre. Selon Le Littré de 1873, la vertu est une « chasteté (pudicité, ne se dit guère qu'en parlant des femmes) » qui sous-entend « l'attitude des femmes se refusant non seulement à l'adultère mais aux complaisances sexuelles⁵⁵³ », une idée soutenue par madame de Genlis qui affirme, en 1830, dans ses *Pensées*, que « la pudeur est la grâce la plus touchante qui puisse embellir une femme ; elle est le gage certain de l'innocence et de la vertu⁵⁵⁴ ». La femme vertueuse est une femme d'honneur et de bien, qui sait contenir son désir sexuel et garder sa virginité jusqu'au mariage. En ce sens, tout le XIX^e siècle s'appuie grandement sur l'ensemble de coutumes, de tabous, y compris religieux, et de préjugés⁵⁵⁵, pour construire sa norme de la vertu féminine – devenue à la fois une demande, une attente et une exigence sur lesquelles repose l'idéologie de la respectabilité féminine - autour des indices physiologiques qui bannissent toute allusion à la sexualité. Autrement dit, le modèle comportemental féminin se définit par une double perfection, physique et morale, de la femme virginale face à la double imperfection de son principal anti-modèle, la prostituée, qui compromet non seulement le modèle, mais corrompt aussi l'ensemble de la société où elle répand le vice. En tant que figure de l'infériorité, de la honte liée aux passions basses, la prostituée littéraire maintient un rapport douloureux à l'autre, qui « se construit comme une menace, par l'abject » qu'elle représente⁵⁵⁶. Corrompant la symbolique de la virginité féminine et défiant l'idéologie de la morale traditionnelle qui trouve son appui dans le constant rejet du vice, elle est rejetée à son tour par la société, qui la mythifie dans son statut d'anti-modèle féminin.

Dans son ambition réaliste, le roman de la prostituée du XIX^e siècle s'appuie, sur ce modèle féminin devenu stéréotype, tout en introduisant une réflexion éthico-morale sur sa fonction d'anti-modèle, fautif, transgressif et subversif. Cette opposition binaire se lit donc également dans les œuvres du corpus à travers les personnages de Nancy, Martha, Sonia, Nastassia, Coralie, Esther, pour n'en citer que quelques-unes. Toutes prostituées sont des

⁵⁵³ Jacqueline de Romilly, « Préface. Osons parler de la vertu ! », dans *La Vertu*, sous la direction de Jean Foyer, Catherine Puigelier, François Terré, Paris, Presses Universitaires de France, 2009, p. 3.

⁵⁵⁴ Madame de Genlis, *Mémoires de madame de Genlis sur la cour, la ville et les salons de Paris* [1830], Paris, Gustave Barba, p. 35. Disponible en ligne. Consulté le 20.03.2020.

⁵⁵⁵ *Le Dictionnaire Larousse* remarque, dans son édition de la deuxième moitié du XIX^e siècle, le caractère limitatif des préjugés qui, arrachés de leur contexte premier, ne s'adaptent pas assez à l'évolution et aux changements des époques : « Ces vertus fondées sur les coutumes et sur les préjugés d'un peuple sont toujours des vertus estropiées, faute de remonter jusqu'aux premiers principes... » (Pierre Larousse, *Grand dictionnaire universel du XIX^e siècle*, tome 11, Paris, 1876, p. 2468.)

⁵⁵⁶ Marjorie Rousseau-Minier, *Des filles sans joie : le roman de la prostituée dans la seconde moitié du XIX^e siècle*, *op. cit.*, p. 307.

femmes de « petite vertu⁵⁵⁷ », dont le comportement sexuel contrevient à la morale de l'époque. Toutes sont socialement imparfaites, car en transgressant le modèle, elles incarnent ce que Le Littré qualifie à l'époque de « femme de mauvaises mœurs⁵⁵⁸ » : à savoir une « femme qui se livre à la débauche publique [...], à l'impudicité (prostitue son honneur, en parlant d'une femme)⁵⁵⁹ », qui « déshonore, avilit, dégrade par un usage honteux⁵⁶⁰ » son corps. Tandis que la femme-modèle fait de la vertu son quotidien, la prostituée se nourrit du vice et vit dans la honte, un sentiment qu'Anastasia Giardinelli appelle une « émotion sociale fondamentale qui accorde une valeur forte et structurante à l'honneur⁵⁶¹ ». La prostituée trahit et déforme le modèle, s'exclut de la norme et se voit rattrapée par les lois punitives de l'œuvre littéraire qui la régissent.

Or, cette acception traditionnellement négative de la prostituée littéraire recouvre, dans les œuvres du corpus, des nuances paradoxales qui compliquent grandement la perception du personnage. Entre victime, criminelle, et sainte, la prostituée reproduit certes fidèlement le stéréotype de la femme facile, mais tout en conjuguant en elle la présence paradoxale du vice et de la vertu. Cette expérimentation subversive serait, selon Paul Alexis, une manifestation de « l'intolérable contradiction entre une nature chaste et tendre et l'infamie d'une condition dont elle ne peut s'affranchir. [...] Ce type romanesque [...] incarne un "impensable" moral, puisqu'on ne peut ni condamner ni affranchir réellement l'héroïne de sa condition⁵⁶² ».

Cette coexistence pour le moins inhabituelle invite à une réévaluation méthodique du personnage, et oblige à passer en revue les principes de l'élaboration du modèle et, par conséquent, de l'anti-modèle. La prostituée, en tant que figure féminine de l'ambivalence, reflète de façon puissante les paradoxes de classes et de sexe dans les contextes sociétaux de l'époque. Inférieure aux hommes mais aussi à l'ensemble des femmes honnêtes, la prostituée exploite en étant exploitée, souffre en faisant souffrir, se repent en pardonnant aux autres.

⁵⁵⁷ L'expression « femme de petite vertu », pour désigner une femme aux mœurs légères, est un euphémisme vieilli utilisé notamment au XVIIe siècle. Dans son article sur la « Vestignomonie » de Balzac, Jeanne Reboul met en parallèle cette expression désuète avec les vêtements de quelques grisettes et courtisanes de la *Comédie humaine* : « Les robes vertes enfin sont celles des grisettes, Caroline Crochard installée par M. de Granville, Ida Gruget (*Ferragus*), Suzanne (*La Vieille Fille*) qui porte une robe de reps vert et un délicieux chapeau vert doublé rose. Ce sont celles aussi des femmes de petite vertu comme Julie d'Aiglemont ou Mlle de Verneuil. » Jeanne Reboul, « Balzac et la « Vestignomonie », dans la *Revue d'histoire littéraire de la France*, n°2, dir. De Maurice Tourneux, Armand Colin, 1950, p. 221.

⁵⁵⁸ Émile Littré, *Dictionnaire de la langue française*, op. cit., p. 1564.

⁵⁵⁹ *Ibid.*

⁵⁶⁰ *Ibid.*

⁵⁶¹ Anastasia Giardinelli, « Appel à communication, colloque *Honte et Vertu dans l'Antiquité* », *Calenda*, publié le mardi 26 novembre 2019, consulté le 15.02.2021.

⁵⁶² Paul Alexis, « Préface », dans Paul Adam, *Chair molle*, Paris, Hachette, 1885, p. 370.

Les prostituées et courtisanes dans *Olivier Twist*, *David Copperfield*, *La Maison d'Âpre-Vent*, *La Petite Dorrit* de Dickens, ainsi que la majeure partie des œuvres romanesques de Dostoïevski et de Balzac, sont surprenantes par leur renoncement à soi, leur sens de l'humanité et du sacrifice, et suscitent davantage d'admiration, de compassion et de pitié que de condamnation. Jouant sur une ambiguïté qui semblait alors impossible à concevoir et à formuler, les trois romanciers subvertissent la traditionnelle acception du modèle féminin par leur imagination créatrice, faisant des prostituées de petite vertu des femmes dont la vertu serait grande. « La femme la plus vertueuse a en elle quelque chose qui n'est pas chaste⁵⁶³ », affirme Balzac dans *La Physiologie du mariage*, évoquant à la fois l'ambivalence de la vertu et le charme de l'imperfection. Une autre phrase de Balzac, « Une femme vertueuse a dans le cœur une fibre de moins ou de plus que les autres femmes : elle est stupide ou sublime⁵⁶⁴ », confirme la dangerosité de l'excès de la foi, que nous retrouvons dans sa *Double Famille*. Les « vices sont parfois les mêmes vertus menées à l'excès⁵⁶⁵ », affirme Dickens dans *Dombey et Fils*, en reprenant le concept aristotélicien de la vertu comme « un juste milieu entre deux excès⁵⁶⁶ ». Chez lui, la vertu de la prostituée est tragique et fascinante. Dans sa préface à *Olivier Twist*, l'équilibre de la vertu, qu'il assimile à la décence du mariage, s'oppose certes au vice, qu'il assimile à l'indécence des habits voyants des filles des rues, mais reste fragile et non définitif, ce qui encourage le pouvoir créateur romanesque : « C'est merveille de voir comme la Vertu se détourne des bas crottés et comment le Vice, uni aux rubans et à une parure pimpante, change de nom, telles les dames lors de leur mariage, pour s'appeler le Romanesque.⁵⁶⁷ » Étonnante et imprévisible, la plume de l'écrivain, si elle confirme les stéréotypes qui modèlent la norme, ne suit les sentiers battus que pour mieux s'en détourner, proposant à la lumière du jour et à l'avis du public de fascinants personnages faits d'improbabilités, d'ambiguïtés et d'énigmes subversives.

La vie spirituelle des prostituées romanesques tournées vers Dieu leur fait ressentir plus intensément encore le poids de leur chute métaphysique, qui prend alors des formes démesurément paradoxales dans *Crime et Châtiment* de Dostoïevski. Imaginée sur la base de l'intertexte biblique, Sonia est un personnage construit à partir de diverses influences. Son

⁵⁶³ Honoré de Balzac, *La Physiologie du mariage* [1829], *op. cit.*, p. 1453.

⁵⁶⁴ Honoré de Balzac, *Une Double Famille*, *op. cit.*, p. 964.

⁵⁶⁵ Charles Dickens, *Dombey et Fils*, *op. cit.*, p. 578.

⁵⁶⁶ Michel Meyer, « L'éthique selon la vertu : d'Aristote à Comte-Sponville », n° 258, 2011/4, *Revue internationale de philosophie*, p. 59.

⁵⁶⁷ Charles Dickens, *Les Aventures d'Olivier Twist* [1837], traduit par Francis Ledoux, Paris, Gallimard, 1958, coll. La Pléiade, p. 953.

prénom provient de l'Antiquité, qui se traduit du grec par « sagesse », faisant référence à la vertu aristotélicienne de la prudence qui triomphe sur les autres vertus. Son lien avec la *sophia* grecque évoque l'un des célèbres mythes du gnosticisme primitif, qui personnifie la sagesse de l'humanité en un ange déchu. Sonia la pécheresse, qui ne meurt pourtant pas à la fin du roman, renvoie au mythe originel de Marie-Madeleine qui attribue à cette « apôtre des apôtres » une place à part dans la divulgation du message christique et un statut de sainte dans l'univers chrétien. Sonia est aussi une sainte dans la mesure où ses actes sont entièrement conditionnés et guidés par le principe biblique de l'amour pour l'autre. Conjuguant en elle ces diverses inspirations bibliques, la prostituée dostoïevskienne est un personnage de la transmission théologale par la parole et du partage charitable, un personnage dont les actes sont inspirés de la Bible. Avec Lizavéta, une folle-en-Christ qui se prostitue gratuitement, Dostoïevski va plus loin encore dans la subversion du modèle féminin, lui donnant une grâce charnelle, riche de sa proximité physique avec les démunis, au nom de la charité chrétienne et pour le bien de l'autre. Étudiée sous l'angle de la morale chrétienne et de la récente théorie du *care*, cette prostituée suivra le chemin de la vertu vue comme un partage suprême de ce dont l'autre a besoin, même un acte sexuel. À la fois modèles et anti-modèles, les prostituées de *Crime et Châtiment*, incarnent au plus haut degré la subversion et la confirmation des stéréotypes féminins.

Dans cette dernière partie, notre intérêt se portera, d'une part, sur les indices qui trahissent chez les prostituées leur affinité avec le modèle féminin de l'époque. La honte, vue comme un symptôme malsain de l'infériorité, peut devenir la preuve de la pudeur : celle-ci confirme le stéréotype de la nature sensible des femmes, ou bien la preuve de l'aveu de sa basse condition, ce que Dickens appellera l'humanité de la femme. Appuyée par le silence, la honte transforme la prostituée en une icône orthodoxe qui parle, transfigure et convertit par le seul regard. D'autre part, vues comme anti-modèles, les prostituées confirment la fatalité de la condition tragique qui les mène à une mort précoce, tout en défiant cette fatalité par leur courage, leur combativité et leur désir d'émancipation. À la fois modèles et anti-modèles, elles apportent une lecture inédite de leur métier, qui devient un travail servant à les rapprocher de l'autre dans un geste de sollicitude complice.

Aujourd'hui, alors que la philosophie morale se tourne de nouveau vers les vertus, l'intérêt d'analyser les prostituées littéraires sous le prisme de cette notion est d'enjeu majeur. À la place d'une opposition entre raison et passion, elle propose le paradigme d'une :

interaction complexe entre les principes normatifs et rationnels de l'agir et les émotions qu'éprouve l'agent moral, non en tant qu'elles seraient seulement des entraves ou des perturbations de la moralité des comportements, mais en tant qu'elles jouent aussi un rôle positif et moteur à cet égard.⁵⁶⁸

Entre récusation et confirmation du modèle, la richesse et la complexité de la figure de la prostituée la situe au croisement des préjugés et du besoin de repenser les stéréotypes afin de leur redonner un sens et une valeur éthique nouvelle. Sous la plume des romanciers, les personnages féminins de la transgression, dont il sera question dans la présente partie, concilient d'improbables paradoxes qui invitent à repenser les fondements de l'idéologie domestique, celles des rôles et conditions genrés, enfin la définition même du vice et de la vertu féminins. Elles invitent à une lecture centrée sur l'intimité des émotions, sur les codes dépassés du conventionnel « je » féminin, enfin sur une nouvelle façon de lire le vice, potentiellement capable de devenir une vertu féminine.

⁵⁶⁸ Anastasia Giardinelli , « Appel à communication, colloque Honte et Vertu dans l'Antiquité », *op. cit.*

1. Le tragique et la mort féminine : s'affirmer dans la fatalité

Les œuvres étudiées partagent toutes un goût prononcé pour le tragique, qui fait son retour dans le monde des Lettres du premier XIX^e siècle. Sortant de la tragédie en tant que forme littéraire⁵⁶⁹, le tragique marque alors ce que Jacques-Olivier Bégot définit comme « l'inauguration d'un nouveau type de discours sur la tragédie⁵⁷⁰ », la reprise du riche héritage métaphysique des tragédies grecques qui répondrait au souci romantique du « personnel », avec ses paradoxes de la fatalité et de la liberté, de la misère et de la grandeur, enfin de la souffrance et de l'affranchissement. Instrumentalisé dans le travail de production romanesque, le tragique aide, de façon efficace, à parler de l'individu face à ses erreurs et au monde⁵⁷¹, devenant un outil indispensable des projets esthétiques, poétiques, sociaux, moraux et existentiels du romantisme puis du réalisme⁵⁷².

D'ambition moralisante, le roman du XIX^e siècle condamne la transgression féminine à une suite d'événements fatals qui mènent à une mort tragique. Pensée en termes d'invariants, la prostituée porte de la façon la plus emblématique le fardeau de l'altérité féminine, et cela dès l'entrée dans son métier qui marque un suicide symbolique. En parlant d'Esther Gobseck, l'abbé Herrera évoquera, dans *Splendeurs et misères*, « la race maudite⁵⁷³ », faisant un clin d'œil complice à la fatale hérédité des familles de la tragédie grecque. Le Narrateur des *Carnets du Sous-Sol* affirmera avec certitude, à propos de Lisa : « Un jour, il faudra bien que tu meures, tu mourras aussi sûr que la morte de ce matin.⁵⁷⁴ » Victime d'un péché héréditaire et criminelle aux yeux de la société, la prostituée apprend aux femmes à ne pas se fier à l'instinct ni aux passions, à éviter de commettre une faute irrévocable qui pousse au malheur et à la mort. Une

⁵⁶⁹ Dans ce chapitre, nous parlerons notamment de la tragédie grecque en tant que modèle du genre littéraire qui fixe de façon durable le contenu et les éléments essentiels de son genre. Paul Ricoeur soulignera d'ailleurs, dans *Sur le tragique*, la primauté des œuvres tragiques sur la philosophie, que la tragédie instruit. (Paul Ricoeur, « Sur le tragique », *Revue Esprit*, mars 1953, p. 25-38).

⁵⁷⁰ Jacques-Olivier Bégot, « La naissance du tragique, enfanté par l'esprit du sublime », dans *Schelling. Le temps du système, un système des temps*, n°18, 2013, p. 78.

⁵⁷¹ Dès l'ouverture de son *Essai sur le tragique*, Peter Szondi le soulignait d'une formule lapidaire souvent citée depuis : « Il existe une poétique de la tragédie depuis Aristote ; depuis Schelling seulement, une philosophie du tragique ». Cité dans Jacques-Olivier Bégot, « La naissance du tragique, enfanté par l'esprit du sublime », *op. cit.*, p. 85.

⁵⁷² Ce genre est issu du modèle picaresque, dont le prototype est Don Quichotte, un héros pseudo-héroïque assorti d'un valet pétri de bon sens, que Cervantes a le premier confié au voyage. Dickens l'a admiré, de même que Lesage et son *Gil Blas de Santillane* ou son *Diable boiteux*, dans lequel Asmodée soulève le toit des maisons pour observer ce qui s'y passe, métaphore de la démarche du narrateur à la troisième personne.

⁵⁷³ Honoré de Balzac, *Splendeurs et misères des courtisanes* [1837-1843], *op. cit.*, p. 160.

⁵⁷⁴ Fiodor Dostoïevski, *Les Carnets du sous-sol*, *op. cit.*, p. 117.

fin tragique, qui « métaphorise son entrée en prostitution⁵⁷⁵ », parfait ainsi une pédagogie de l'obéissance féminine, qui avertit toutes celles du risque à ne pas prendre et du schéma à ne pas reproduire⁵⁷⁶. Figure de l'impuissance à résister, la prostituée exprime ainsi la soumission au destin, rappelant de façon succincte la condition humaine que Sartre décrivait en termes de limites et de finitude.

Dans sa monographie *Dickens and Woman*, David Holbrook s'attarde longuement sur un lien d'interdépendance installée, depuis des siècles, entre les notions de péché, de honte et de religion chrétienne, la conscience religieuse menant nécessairement au sacrifice, et en termes de sexualité, les principes chrétiens conditionnant largement la conduite sexuelle des femmes ou le mariage⁵⁷⁷. Bien que faite à propos de Dickens, cette affirmation vaut pour l'ensemble du monde occidental et, en l'occurrence, pour les trois sociétés en question où le corps, en tant que temple du saint Esprit à l'image de celui du Christ, ne nous appartient pas et est présenté comme un outil de glorification de Dieu. Commettre le péché de chair signifie, sur le plan métaphysique et sacramental, porter une atteinte à la sainteté.

En quoi, la portée tragique de ce personnage, condamné à une douleur éternelle, saurait-elle également raconter la victoire de l'individu sur le destin ? L'ambiguïté évoquée et soulignée entre autres par Hegel, Kant, Vladimir Jankélévitch, ou Etienne Souriau, mettrait l'accent sur la puissante contradiction métaphysique – résumée par Nietzsche dans la sentence suivante : « Osez être des hommes tragiques, car vous serez sauvés⁵⁷⁸ ». De fait, ce concept protéiforme célèbre, selon Claude Puzin :

[...] tantôt la misère de l'homme vaincue par la fatalité tantôt sa grandeur, lorsqu'il lutte contre les dieux ou ses semblables, ou lui-même ! Le héros tragique est coupable ou innocent, le spectacle tragique est désespérant ou tonique ! ...

Le motif destinal tragique de la prostituée, prête à défier la fatalité de sa condition par le choix de la mort, exprime pleinement ce que Schelling affirme à propos du paradoxe du tragique :

⁵⁷⁵ Marjorie Rousseau-Minier, *Des filles sans joie : le roman de la prostituée dans la seconde moitié du XIX^e siècle*, *op. cit.*, p. 324.

⁵⁷⁶ Les romans de Dickens appartiennent presque tous à la version victorienne du *Bildungsroman*, roman d'apprentissage, appelé aussi « roman de formation » ou « roman d'éducation ».

⁵⁷⁷ Voir notamment David Holbrook, *Charles Dickens and the Image of Woman*, *op. cit.*, p. 58.

⁵⁷⁸ Friedrich Nietzsche, *La Naissance de la tragédie* [1872], Paris, Folio Essais, 1989, p. 87.

[Le tragique signifie] prendre sur soi volontairement [*willig*] le châtement même pour un crime inévitable, afin de témoigner, jusque dans la perte de sa liberté, de cette liberté même, et de succomber tout en proclamant sa libre volonté.⁵⁷⁹

Ainsi, le tragique ne serait pas seulement ce que Nietzsche appelle « l'exhibition de passives victimes⁵⁸⁰ » en attente de leur fin, mais rayonnerait de ce que Hegel définit comme « la gloire de l'activité », où la décision d'agir – en héros, en individu, en être d'opposition ou de révolte. Cela provoquera certes le désastre de la mort mais constituera également l'esprit du sublime tragique – à travers la grandeur d'un acte voulu, cherché et accompli – auquel Schlegel consacrera une étude substantielle⁵⁸¹.

Paradoxalement, le *Fatum* donne à la fois un sens à la liberté et le choix à la prostituée d'affronter courageusement sa libération ultime⁵⁸². Inévitables en soi, les suicides d'Esther, dans *Splendeurs et misères*, et de Nastassia, dans *L'Idiot*, cautionnent une action légitime qui exprime la volonté des femmes de mettre fin au cynique marchandage de leurs corps. Le destin tragique de Nancy, dans *Olivier Twist*, confondra lui-aussi dans sa douleur et son malheur la liberté et la fatalité, faisant rayonner le tragique de façon encore plus intense. À travers ce personnage, Dickens nous fera assister à la naissance puis à la mort d'une héroïne que sa fin sacrificielle, fécondée par ce que Christine Marcandier-Colard appelle « la beauté de la violence⁵⁸³ », élèvera au rang des plus nobles tragédies grecques. De sa mort naîtra le pathos particulièrement saisissant d'une identité paradoxale, structurée, d'après Jacques-Olivier Bégot, « par l'alliance contradictoire d'une victoire et d'une défaite⁵⁸⁴ » constitutive de la tragédie, et que Dickens annoncera lui-même dans sa préface à *Olivier Twist*.

⁵⁷⁹ Jacques-Olivier Bégot, « La naissance du tragique, enfanté par l'esprit du sublime », dans *Revue germanique internationale*, *op. cit.*, p. 86.

⁵⁸⁰ Claude Puzin, *Le tragique*, Paris, Fernand Nathan, 1984, p. 81.

⁵⁸¹ Dans la deuxième section des *Observations sur le sentiment du beau et du sublime* d'Emmanuel Kant, la tragédie fait l'objet d'une brève remarque qui se veut personnelle mais ne fait que reprendre un lieu commun : « La tragédie [*Trauerspiel*], selon moi, se distingue de la comédie précisément en ceci que, dans la première, c'est le sentiment du sublime, dans la seconde, celui du beau qui sont touchés. » Cité dans Jacques-Olivier Bégot, « La naissance du tragique, enfanté par l'esprit du sublime », *op. cit.*, p. 79.

⁵⁸² Dans la religion chrétienne, la mort est positive car libératrice. Chez les trois, la présence de la religion est donc indispensable à la mort.

⁵⁸³ Christine Marcandier-Colard : *Crimes de sang et scènes capitales. Essai sur l'esthétique romantique de la violence*, PUF, 1998, coll. Perspectives littéraires, p. 45 : « Outrée et subjective, la beauté se mesure à une intensité d'émotion, à une puissance de bouleversement. [...] L'écrivain ne fait plus appel à une conscience morale chez son lecteur, mais à une conscience affective ; à un ordre non plus de la raison mais du sentiment, qui engage l'imagination et les fantasmes de son lecteur, qui est à la recherche d'une communication, voire d'une communion à travers la subjectivité. »

⁵⁸⁴ Jacques-Olivier Bégot, « La naissance du tragique, enfanté par l'esprit du sublime », *op. cit.*, p. 87.

La mort du personnage à la fin d'un roman implique toujours une question de nécessité et d'intérêt, dont le message et les objectifs, éclairent souvent rétrospectivement l'œuvre littéraire. Or, la visée morale de la disparition tragique de la prostituée reste fortement ambiguë : punie, elle est néanmoins récompensée pour son esprit d'initiative, de décision et de résistance. La fonction critique est également là, avec à la fois l'approbation et l'accusation des mœurs établies, ce qui complique grandement l'adage populaire selon lequel les bons ne devraient pas mourir : alors pourquoi les prostituées, décrites en femmes de vertu, méritent malgré tout de disparaître ? Orchestrée par les hommes, leur mort signifierait-elle une remise en cause de l'idéologie domestique dominante ? En se battant contre la fatalité, Nancy, Nastassia, Lisa, Esther ne luttent-elles pas contre l'omnipotence – y compris littéraire - masculine, qui s'avère violente et mortifère ? En d'autres termes, plutôt que se soumettre, ne participent-elle pas à subvertir l'écriture des romanciers, en préférant au silence des sévices subis le tragique du destin choisi ?

1.1 La destruction de soi : la femme fatale, condamnée à être libre

De Descartes à Kant, la condamnation de la passion féminine au nom de la raison est justifiée par la nécessité pour chacun d'accéder à la réflexion, la passion étant considérée comme une preuve de l'irraisonnable qui mène au désastre du chaos. Autrement dit, il faudrait que la femme éteigne ses passions afin de préserver le bonheur du foyer. À l'inverse de cette logique privative qui demande un grand effort de maîtrise de soi, la prostituée, que la tradition littéraire associe à des démesures comportementales d'ordre émotionnel et sexuel, s'autodétruit par sa principale arme fatale, à savoir la passion de l'amour. Esther dans les *Illusions perdues*, et Nastassia dans *L'Idiot*, vivent toutes deux dans un monde de l'excès qui les condamne à disparaître. Femmes fatales, elles déploient une triple emprise sur les hommes à travers les principes d'attraction, d'action et de destruction. Entre l'être angélique et le « monstre apocalyptique⁵⁸⁵ », Esther et Nastassia sont finalement corrompues et exclues du monde bourgeois qui les exécute indirectement par le biais des figures masculines. La tragique démesure des passions est sanctionnée chez les deux femmes, qui incarnent la fatalité des émotions hors du contrôle des hommes si ce n'est que ces femmes au pouvoir menaçant, mettent

⁵⁸⁵ Marjorie Rousseau-Minier, *Des filles sans joie : le roman de la prostituée dans la seconde moitié du XIX^e siècle*, *op. cit.*, p. 219.

peut-être aussi fin à leurs jours pour arrêter ce qui n'est plus supportable, autrement dit, pour signifier une limite, tout en revendiquant le destin du choix de ne plus exister.

A) La maudite beauté des passions charnelles

Les femmes fatales de la *Comédie humaine* incarnent d'abord ce que Anne-Marie Baron appelle, dans son article sur l'œuvre balzacienne, « l'éros magique ou la fantasmagorie de l'amour⁵⁸⁶ ». Elles sont en général en proie à une « mystification sublime⁵⁸⁷ », qui fera constater à Anne-Marie Baron : « À la fois femmes fatales et anges célestes, pures et dépravées, les femmes sont dans *La Comédie humaine* l'objet d'étonnants changements de point de vue, nés des fantasmes masculins.⁵⁸⁸ » Esther, dans *Splendeurs et misères*, est tiraillée entre son hérédité maléfique de fille des rues et son aspiration à l'amour vrai. Tantôt unie à la divinité, tantôt séparée d'elle par sa propre faute, la prostituée incarne de façon paradoxale ce que Balzac tient pour une recette infaillible de l'inspiration romanesque, à savoir la « continence physique et [les] fantasmes voluptueux⁵⁸⁹ »⁵⁹⁰. L'amour est, chez Balzac, magique, magnétique voire hypnotique, lorsqu'il est transmis par le regard rempli de passion.

L'amour humain se situe, chez Balzac, entre l'animal (ou le charnel) et le divin, où le regard joue le rôle de médiation : « Tout commence par la vue, va de l'œil physique à l'œil spirituel ; l'amour s'élève progressivement du corps à l'âme grâce aux figures⁵⁹¹ ». Chez Balzac, le physique est constitutif de la courtisane. Il est sa principale force et son plus grand pouvoir. Coralie, dans *Illusions perdues*, fascine les hommes avec son « regard languissant où scintillaient à propos les ardeurs du désert⁵⁹² » et où s'exprime la beauté « d'une poésie vraiment orientale⁵⁹³ ». Sa beauté exotique ensorcelle, tout en compensant un manque d'esprit

⁵⁸⁶ Anne-Marie Baron, « L'Éros magique ou les fantasmagories de l'amour chez Balzac », dans *L'Année balzacienne*, 2012/1, n° 13, Paris, Presses Universitaires de France, p. 201.

⁵⁸⁷ Honoré de Balzac, *La Fausse maîtresse* [1841], t. II, Paris, Gallimard, 1963, coll. Bibliothèque de la Pléiade, p. 240.

⁵⁸⁸ Anne-Marie Baron, « L'Éros magique ou les fantasmagories de l'amour chez Balzac », *op. cit.*, p. 202.

⁵⁸⁹ *Ibid.*, p. 204.

⁵⁹⁰ Balzac dira, dans la *Physiologie du mariage*, que « si vous connaissiez alors de quelle force magique un homme est doué, quels sont les trésors de puissance intellectuelle, et quelle longévité de corps il trouve en lui-même, quand, se détachant de toute espèce de passions humaines, il emploie toute son énergie au profit de son âme ! » (Honoré de Balzac, *Physiologie du mariage*, *op. cit.*, p. 1194.)

⁵⁹¹ Anne-Marie Baron, « L'Éros magique ou les fantasmagories de l'amour chez Balzac » *op. cit.*, p. 205.

⁵⁹² Honoré de Balzac, *Illusions perdues*, *op. cit.*, p. 387.

⁵⁹³ *Ibid.*, p. 387.

et d'instruction. Selon Balzac, elle n'a que « l'esprit des sens et la bonté des femmes amoureuses⁵⁹⁴ », une expression qui nous fera penser à Caroline Crochard dans *Une Double Famille* et à Esther Gobseck, dont l'arme principale est le pouvoir de sa beauté animale, sa « volupté d'une chatte qui se frotte à la jambe de son maître avec une moelleuse ardeur⁵⁹⁵ », son « mouvement de serpent⁵⁹⁶ » lorsqu'elle se coule « comme une couleuvre auprès de Lucien⁵⁹⁷ ». Bien qu'étant une « création du luxe, toute blanche et rose, un monde de merveilles et de coquettes recherches⁵⁹⁸ », Coralie sera remplacée, dans *Splendeurs et misères*, par la belle Esther, qui tout aussi puissante de son enivrante beauté, prendra sa place auprès du poète.

Les déchirantes forces pulsionnelles d'Esther, qui l'empêchent d'accéder à un sentiment véritablement sublime à l'image de madame de Mortsauf ou de la duchesse de Langeais, créent une puissante atmosphère de volupté. D'origine juive, la prostituée possède la magie de l'amour. Elle séduit, envoûte, endiable par sa beauté orientale, qui s'avère fatale pour les hommes dont elle prend possession⁵⁹⁹. Elle condense le rêve du voyage et le goût de l'exotisme, que Véronique Bui, en citant Mario Praz, définit comme « la projection fantastique d'un besoin sexuel⁶⁰⁰ » qui accentue la portée érotique du personnage :

Le désir des hommes trouve un écho en elles et sur leurs corps se lit cette disposition aux plaisirs charnels. [...] La charge érotique de ces femmes en fait l'antithèse de la femme de province, chrétienne, voire prude. [...] L'Orientale est d'abord un corps, l'esprit n'est pas son domaine.⁶⁰¹

En Esther, selon Pierre Citron, s'associent, de façon paradoxale, « une prostituée parisienne, un rêve asiatique, un ange enfin⁶⁰² ». Dans *L'Image d'Esther*, Willi Hirdt met à juste titre l'accent sur le portrait de l'éternel féminin selon Balzac, sur un « prototype de la beauté

⁵⁹⁴ *Ibid.*

⁵⁹⁵ *Ibid.*, p. 392.

⁵⁹⁶ *Ibid.*, p. 472.

⁵⁹⁷ *Ibid.*, p. 410.

⁵⁹⁸ *Ibid.*

⁵⁹⁹ Pierre Citron, dans son article « Le rêve asiatique de Balzac », rapprochera Esther de Paquita mais aussi de la Fille aux yeux d'or, et de la Marana, qui incarnent toutes l'Orient (Pierre Citron, « Le rêve asiatique de Balzac », dans *L'Année balzacienne*, 1968, Paris, Presses Universitaires de France, p. 306).

⁶⁰⁰ Véronique Bui, *La Femme, la faute et l'écrivain. La mort féminine dans l'œuvre de Balzac*, Paris, Honoré Champion, 2003 p. 168.

⁶⁰¹ *Ibid.*, p. 166-167.

⁶⁰² Pierre Citron, Préface, p. 402.

selon le point de vue de l'époque, avec les divergences d'optique obligatoires⁶⁰³ », une beauté inspirée par les demandes cyniques du monde physique dont elle fait partie :

ne représente pas la beauté idéale, mais la beauté toute particulière, exigée par son métier, et qui provient d'un esprit mercantile. Sa beauté se réfère à l'instinct de conservation (« il faut rester belle »), à un matérialisme industriel. Sa beauté n'a pas de rapport avec l'idéalisme transcendantal et la dialectique de Hegel, mais avec la réalité dans la vie réelle.⁶⁰⁴

Esther, placée au centre d'une multitude de comparaisons dont elle rapporte la primauté, se trouve à « l'opposé du *mundus intelligibilis* des systèmes idéalistes. La Torpille balzacienne est un être d'une conduite expressive, d'une beauté qui déchaîne la tempête des sens masculins⁶⁰⁵ ». Si la beauté élève une courtisane⁶⁰⁶, elle se réduit également à l'imaginaire des besoins physiques, sinon pulsionnels de ces clients. Sublimée dans sa beauté hors-norme, Esther ne peut s'affranchir de sa fonction première, qui consiste à cultiver, servir et combler le désir des hommes⁶⁰⁷. C'est en ce sens-là qu'elle apparaît comme un personnage tragique, créé pour satisfaire les hommes et disparaître. Un personnage figé dans sa fonction purement sexuelle, elle est immobilisée dans des définitions qui renvoient à un univers autre (juif, exotique, oriental), à une beauté qui se démarque par « une topographie esthétique morcelée⁶⁰⁸ », selon Daniel Oster, qui affirme « le caractère incomparable et exceptionnel d'Esther », dont on ne peut parler qu'au-dedans « de la comparaison et de la similitude⁶⁰⁹ ». Se démarquant du discours social sur la beauté féminine, Esther arrive à celui-ci par la métamorphose d'une courtisane à un ange.

⁶⁰³ Willi Hirdt, « L'Image d'Esther », dans *L'Année balzacienne*, 2004/1, n° 5, Paris, Presses Universitaires de France, p. 207.

Dans son article Hirdt affirme, à propos de la beauté sans pareille d'Esther, : « Il n'est pas sûr, écrit-il, que la maîtresse du Titien, que la Mona Lisa de Léonard de Vinci, que Esther, telle que la peint Balzac, par sa beauté sans pareille, la Fornarina de Raphaël fussent aussi belles que la sublime Esther. »

⁶⁰⁴ *Ibid.*, p. 209.

⁶⁰⁵ *Ibid.*, p. 208.

⁶⁰⁶ Laurence Coindard, *Le Personnage de la courtisane dans Illusions perdues, Splendeurs et misères des courtisanes, Une Début dans la vie, La Cousine Bette d'Honoré de Balzac : mise en scène et représentation romanesque, mémoire de Master, sous la direction de L. Czyba, Faculté des Lettres et Sciences humaines de Besançon*, septembre 1992, p. 10.

⁶⁰⁷ Le monde charnel d'Esther est étroitement lié à celui des désirs sexuels masculins, à son pouvoir d'évoquer la nature animale des hommes. Balzac nous dit, à propos du personnage, : « Elle tient comme une baguette magique avec laquelle elle déchaîne les appétits brutaux si violemment comprimés chez les hommes qui ont encore du cœur en s'occupant de politique ou de science, de littérature ou d'art. Il n'y a pas de femme dans Paris qui puisse dire comme elle à l'Animal : "Sors !..." » (Honoré de Balzac, *Splendeurs et misères des courtisanes*, *op. cit.*, p. 578).

⁶⁰⁸ Daniel Oster, « Présentation », dans Honoré de Balzac, *Splendeurs et misères des courtisanes*, *op. cit.*, p. 33.

⁶⁰⁹ *Ibid.*, p. 35.

Inspirée de l'une des maîtresses du romancier, Appolinaria Souslova, Nastassia, dans *L'Idiot*, frappe, comme Esther, par sa beauté éclatante, toutefois moins animale et charnelle. Empêchée, par le romancier, de vivre pleinement les sensations de son corps, comme le fait Esther aux côtés de Lucien, Nastassia vit sa beauté à travers la douleur de son déshonneur : jeune orpheline, elle est prise sous l'aile du marchand Affanassi Totski qui, ébloui par sa beauté, abuse d'elle⁶¹⁰. C'est donc le charme physique de Nastassia qui pose les bases de son histoire tragique, causée par la convoitise d'un homme injustement acquitté, que la femme refuse de pardonner. La photographie de Nastassia, par laquelle le personnage est introduit dans le roman, résume les effets superficiels qu'elle produit sur les autres, réduite à l'image d'une femme convoitée, qui provoque le désir masculin : même le prince, connu pour sa chasteté, embrasse l'image en cachette. Comme la prostituée balzacienne, Nastassia est mise aux enchères pour l'usage exclusif du gagnant⁶¹¹, une vente privée qui rappellera aux deux femmes le souvenir de leur chute et, pour Esther, la peur d'une rechute dans la prostitution.

Or, si Esther ne récuse jamais directement l'autorité masculine (celle de l'abbé ou de Lucien), Nastassia, aveuglée par son désir de vengeance, suit la loi du talion - œil pour œil, dent pour dent - au point de se nuire et de se détruire. Une femme au « destin défiguré⁶¹² » souhaite défigurer celui des hommes qui la convoitent ; jouant à ce jeu fatal, Nastassia est le véritable Mal de la fascination qui renferme, selon le roman, « le mystère de la beauté et l'évidence d'une douleur infinie⁶¹³ », constitutifs d'un destin tragique que Dostoïevski orientera – une fois encore – vers les valeurs de l'orthodoxie. Contrairement à Esther, la psyché de Nastassia est riche de

⁶¹⁰ Ainsi, Nastassia rejoint-elle nombre de personnages féminins violés et agressés sexuellement, comme Dounia dans *Crime et Châtiment*, ou encore Matriocha des *Démons*. De façon générale, Dostoïevski revient assez souvent sur les conséquences psychologiques et sociales catastrophiques du détournement des mineures (*rastlenie maloletnih*), qu'il dépeint comme un véritable crime archétypique qui altère l'être-au-monde des jeunes femmes, au point de leur faire admettre leur complicité dans la violence subie et de les pousser au suicide. Pourtant, à l'époque, le terme de viol manque de clarté. En l'absence de toute réglementation sur le sujet, ses limites ne sont que trop peu définies, ce qui rend problématique la différenciation entre le consentement et l'atteinte au corps de la femme, et favorise par conséquent tous les rapports criminels.

⁶¹¹ La modique somme de cent mille roubles (entre quinze et cinquante-cinq millions de roubles russes) est proposée par Parfione Rogojine (*Ibid.*, p. 965), contre soixante-quinze mille de Totski (proposition qu'il fait au jeune et ambitieux Gavrila Ivolguine pour que celui-ci épouse Nastassia, le débarrassant ainsi du poids de cette histoire qu'il appelle « complexe et source de tracas » (*Ibid.*, p. 829). Le père de famille Épantchine lui offre un collier de perles pour prouver sa capacité à pouvoir entretenir une femme.

⁶¹² *Ibid.*, p. 840.

⁶¹³ *Ibid.*

contradictions et de trahisons intimes qui dénoncent les mensonges collectifs. Selon Michel Terestchenko, son image :

[...] est exacerbée par l'image de « vilaine femme » et de « débauchée » que la société lui renvoie d'elle-même, avec tout le mépris hypocrite qu'on est en droit d'attendre de la part des hommes qui la convoitent et qui la désirent et des femmes de la « bonne société », éperdues de jalousie.⁶¹⁴

Dans ses *Problèmes de la poésie de Dostoïevski*, Mikhaïl Bakhtine souligne la dimension conflictuelle de la psychologie de Nastassia. Fondé à la fois sur « la conscience de son insuffisance, de son imperfection devant l'idéal suprême⁶¹⁵ », mais aussi sur son désir d'affirmation, de reconnaissance et son orgueil maladif, le personnage fonctionne grandement, selon le critique, par anticipation : afin de contrer la douleur qu'amène l'autre en lui rappelant sa basse condition, Nastassia anticipe la parole menaçante et hostile par une contre-attaque verbale ou physique. Autrement dit, Nastassia extériorise son esprit tragique en rébellions et excentricités, dont les critiques Michel Teretschenko et Aleksandr Skaftymov soulignent le caractère hystérique⁶¹⁶. Si, après sa reconversion, Esther exprime la douceur de la beauté angélique, Nastassia est décrite en termes de feu, de performance et de destruction, dont la scène de la cravache souligne sa proximité avec la folie :

– C'est une cravache qu'il lui faut ! Rien d'autre à faire avec cette créature ! - s'exclama-t-il presque tout haut.

Nastassia Filippovna se retourna vers lui en une seconde. Ses yeux lancèrent un éclair. Elle se précipita sur un jeune homme – un parfait inconnu qui se tenait à deux pas, et qui gardait à la main une petite badine tressée, elle la lui arracha et, de toutes ses forces, frappa son offenseur en pleine figure. Tout cela se passa en un instant.⁶¹⁷

Prototypique d'un être en possession démoniaque, Nastassia vise, par sa performativité destructrice, la reconquête de son identité à travers la figure de l'Autre et dans un contexte

⁶¹⁴ Michel Terestchenko, « La littérature et le bien (II [1]). Le prince Mychkine, l'homme parfaitement beau », *op. cit.*

⁶¹⁵ Mikhaïl Bakhtine, *Problèmes de la poésie de Dostoïevski*, trad. de Guy Verret, Lausanne, L'Âge d'Homme, 1970 [1929], p. 142.

⁶¹⁶ Michel Terestchenko, « La littérature et le bien (II [1]). Le prince Mychkine, l'homme parfaitement beau », *op. cit.* : « crises d'hystérie, où la gaieté se mêle au désespoir, les rires joyeux aux emportements les plus violents ». Selon Aleksandr Skaftymov, le personnage est doté d'un vecteur destructeur, « souligné cyniquement, calculé cyniquement, quoique avec hystérie », et désire de « détruire son image dans l'autre, la salir dans l'autre, [afin de] se soustraire au pouvoir qu'exerce sur elle la conscience de l'autre et pour déboucher sur soi-même au nom de soi-même » (Aleksandr Skaftymov, « Tematičeskaâ kompoziciâ romana 'Idiot' », *op. cit.*, p. 272).

⁶¹⁷ Fédor Dostoïevski, *L'Idiot*, *op. cit.*, p. 1192.

social déformé, qui l'oblige à être ce qu'elle n'est pas à ses yeux, à savoir une femme perdue. Elle exprime en ce sens la double dialectique du « "moi pour moi" sur le fond de "moi pour l'autre"⁶¹⁸ » de Bakhtine⁶¹⁹ qui construit, déconstruit et reconstruit le trauma initial du personnage. Le « On sait bien ce que je suis⁶²⁰ » face à « Que savez-vous de ma vie, pour oser me juger ?⁶²¹ » fige Nastassia dans la souffrance de la faute, tout en l'enfermant dans une logique de perte à la fois physique (virginité et pureté corporelle) et morale (honneur et dignité).

Sur le plan psychologique, narratologique et existentiel, Nastassia est un personnage fortement ambigu, existant à travers la conscience de l'autre, et qui s'emprisonne dans ses insolubles angoisses et frustrations. Si la reconversion d'Esther et son amour sincère pour Lucien dans un esprit shakespearien apaisent l'esprit tragique du personnage balzacien, l'expression hypertrophiée de l'exclusion ne fait qu'amplifier, dans *L'Idiot*, la tragédie d'une femme perdue qui refuse la guérison. Affaiblie par le carcan des convenances sociales qui l'enferment dans une logique d'expulsion, Nastassia s'écroule sous le poids des accusations de l'autre, vivant son altérité face au monde comme une véritable condamnation à mort.

B) Les soumises : la fatalité féminine entre les mains des hommes

Victime de la fatalité qu'elle incarne, la prostituée est rattrapée par son destin romanesque selon le principe de la « détermination de conduite⁶²² » des personnages développé par Gérard Genette. Vu sous cet angle, la fin tragique de Nastassia ou d'Esther serait à voir comme une suite d'événements prédéfinis, pensés et annoncés par les romanciers dès le début de leurs œuvres qui, malgré les efforts des personnages pour s'en défaire, mènerait inévitablement à leur disparition. En d'autres termes, leur mort ne relève en rien du hasard mais, pour reprendre l'expression de Jérôme Nicolas, des « critères efficients à l'intérieur du monde romanesque⁶²³ » propre aux écrivains.

⁶¹⁸ Mikhaïl Bakhtine, *Problèmes de la poétique de Dostoïevski*, op. cit., p. 241.

⁶¹⁹ Élément indispensable de l'œuvre de Dostoïevski, la polyphonie (superposition de différentes voix sur le héros et le monde d'une part, et du héros sur le monde et lui-même d'autre part), permet, selon Mikhaïl Bakhtine, l'indépendance et l'émancipation du personnage en devenant, capable de structurer lui-même sa conscience à travers l'interaction avec les autres voix (principe dialogique).

⁶²⁰ Fédor Dostoïevski, *L'Idiot*, dans Fédor Dostoïevski, *Œuvres romanesques. 1865-1868*, op. cit., p. 1034.

⁶²¹ *Ibid.*, p. 1447.

⁶²² Gérard Genette, « Vraisemblance et motivation », dans *Figures II*, Paris, Seuil, 1969, coll. Points essais, p.81.

⁶²³ Jérôme Nicolas, « 'Quels sont les plus forts ?' la question de la prédestination des personnages d'Illusions perdues », dans *L'Information littéraire*, 2004, n° 4, Paris, Les Belles Lettres, p. 44.

Tuer la prostituée met fin à l'ambiguïté de la tentation, soustrait l'homme à l'emprise destructrice des charmes féminins et, métaphoriquement, lui permet de triompher du péché de luxure qu'incarne la femme fatale : soudain affaibli, le pouvoir de séduction de celle-ci s'arrête là où le souhaitent les hommes. Sa volupté hors-contrôle est, en réalité, toujours sous le contrôle de ceux qui peuvent choisir de la faire disparaître.

Condamnée par le projet cynique de l'abbé Herrera, Esther est d'abord sauvée par le protecteur de Lucien, qui n'a de prise que sur les êtres faibles⁶²⁴. Vautrin, car c'est lui qui se cache sous le masque de l'abbé, fait de la prostituée une marionnette soumise à ses plans machiavéliques qui devraient le mener au pouvoir. L'abbé met Esther en esclavage en manipulant son amour pour Lucien et son passé honteux. Face à cet homme de pouvoir, la soumission de la prostituée est absolue : par amour pour son amant, Esther se vend au baron, permettant ainsi à Herrera de capter, comme dans *La Rabouilleuse*, la fortune du riche vieillard. Souillée dans son amour pour Lucien, elle succombe aux blessures que lui cause la honte de sa rechute.

Dans *Splendeurs et misères des courtisanes*, Balzac introduit, nous l'avons déjà évoqué, un parallélisme entre Coralie et Esther, les deux victimes de la mollesse de Lucien qui profite de l'amour de ses deux maîtresses. Comme Esther, Coralie est prête à sacrifier le luxe pour rejoindre Lucien dans sa mansarde, devenant ainsi, selon le texte, une « sainte bien près d'endosser le cilice de la misère⁶²⁵ ». L'amour pour Lucien lui fait avouer sa honte d'être « une infâme dévergondée », une « pauvre misérable créature⁶²⁶ ». Pour sauver Lucien de ses dettes, l'actrice promet de revenir à Camusot, une promesse douloureuse qui la fait ensuite mourir. À dix-neuf ans, elle se réconcilie avec l'église sur son lit de mort, pour vivre une fin chrétienne. À travers Coralie, nous retrouvons les prémices du destin d'Esther, manipulée par les hommes dans leurs intérêts.

Esther, par l'absolu qu'elle porte en elle, par l'esprit du sacrifice qui l'anime, s'illumine d'un reflet de Séraphita, ce personnage de séraphin créé presque en même temps qu'elle. [...] Balzac a tenté de conférer ainsi à sa figure un caractère sublime ; l'ange Esther s'oppose au démon Herrera.⁶²⁷

Ainsi, Coralie, dans *Illusions perdues*, est définie comme « la rivale de Mme Perrin et de Mlle Fleuriet, auxquelles elle ressemblait et dont le sort devait être le sien » (Honoré de Balzac, *Illusions perdues*, *op. cit.*, p. 363).

⁶²⁴ Dans sa « Préface » à *Splendeurs et misères des courtisanes*, Pierre Citron établit un parallélisme entre l'emprise que tente d'exercer Vautrin sur Eugène de Rastignac puis sur Lucien de Rubempré, concluant que le dernier, moins ferme et plus charmant, lui a permis de « réussir le coup qu'il a manqué avec Rastignac » (Pierre Citron, « Préface », *op. cit.*, p. 420).

⁶²⁵ Honoré de Balzac, *Illusions perdues*, *op. cit.*, p. 422.

⁶²⁶ *Ibid.*, p. 429.

⁶²⁷ Pierre Citron, « Préface », *op. cit.*, p. 405.

« L'humilité de la courtisane amoureuse comporte des magnificences qui en remontent aux anges.⁶²⁸ », dira Balzac dans *Illusions perdues*. L'amour sincère d'Esther pour le poète anoblit la prostituée, faisant de sa relation avec Lucien un sacrement qui sanctifie les amants. Dans *Splendeurs et misères*, Balzac mènera l'intrigue jusqu'à son dénouement shakespearien. Du traditionnel triangle que compose la courtisane avec son protecteur et amant de cœur, auquel le romancier ajoute Herrera, ne survivent que deux hommes de pouvoir, l'abbé et le baron, par lesquels Balzac stipule la sélection naturelle de l'espèce sociale au sein d'une loi évolutionniste : les êtres faibles, séparés et impuissants, comme Esther et Lucien, sont éliminés au profit des plus forts. En tant qu'être mythique, démoniaque, l'abbé incarne le diable en chair⁶²⁹. Il représente autant « le Mal dans Paris, incarné par le masque, la ruse, le sexe⁶³⁰ » que les « vrais maîtres de la France⁶³¹ » qui détiennent un pouvoir réel, éternel et inébranlable. L'abbé décide entièrement du sort de la prostituée, déjouant sa tentative de mettre fin à ses jours au début du roman, l'instrumentalisant ensuite dans son projet d'ascension sociale de Lucien, se débarrassant enfin d'elle quand le poète est sur le point d'épouser la fille du duc de Grandlieu, ce qui ferait de lui un marquis pouvant être nommé pair de France. Revenue à sa fonction première, sexuelle, elle suit Coralie puis précède Lucien au Père-Lachaise, ce lieu d'anonymat qui dissimule le crime social, une faute devant la société.

Contrairement au pacte faustien, se dégage un pacte divin chez Dostoïevski. Dans *L'Idiot*, le destin de Nastassia se trouve entre les mains du prince Mychkine, lui-même un personnage représentatif d'une marginalité sociale, morale et mentale⁶³². En « décalage avec la réalité et la

⁶²⁸ Honoré de Balzac, *Illusions perdues*, *op. cit.*, p. 393.

⁶²⁹ Entre diverses raisons qui font l'appeler le diable, Pierre Citron souligne son indiscutable homosexualité, cet amour maudit du siècle, qui « incarne véritablement toute la poésie du Mal » (Pierre Citron, « Préface », *op. cit.*, p. 411).

⁶³⁰ *Ibid.*, p. 423.

⁶³¹ *Ibid.*, p. 418.

⁶³² Si le thème de l'altérité identitaire reçoit, durant le XX^e siècle, une interprétation à la fois sociale (p. ex. *Le Malheur d'avoir trop d'esprit* d'Alexandre Griboïedov), mystique et fantastique (*Le Journal d'un fou* de Nicolas Gogol), et enfin médicale (plus tard avec *La Salle n°6* d'Anton Tchekhov), il se dote, chez Dostoïevski, d'une fine analyse des méandres de la psychologie humaine. Ainsi, la conscience labyrinthique des narrateurs des *Carnets du sous-sol* et de *La Douce*, d'Ivan Karamazov et Rodion Raskol'nikov se teinte de fantastique (*Le Rêve d'un homme ridicule*), ainsi que de sainteté (*Zosime des Frères Karamazov*, Maria Lébiadkine des *Démons* ou encore le prince Mychkine de *L'Idiot*). Si l'étrangeté du prince Mychkine - figure centrale de *L'Idiot* - renvoie avant tout à la tradition chrétienne des fous de Dieu, si la folie de Rogojine doit beaucoup à son tempérament de débauché, les causes du mal-être de Nastassia sont à chercher dans ses rencontres – ou plutôt confrontations – avec l'Autre, dont le regard accusateur stigmatise l'héroïne dans ses souvenirs traumatisants.

Bien que l'image sociale du prince se construise, à l'instar de celle de Nastassia, sur le principe de l'anomalie (déviation de la norme comportementale de par sa maladie et son *étrange* conception existentielle), l'idiotie de Mychkine se révèle au fond une voie d'accès privilégié à la vérité, lui permettant de ressentir Dieu sur Terre (« Ce

société des hommes⁶³³ », l'homme est investi de la mission christique auprès de la femme. Son rôle premier serait alors de la protéger, la ressusciter ou comme le suggère Aglaïa, « repartir avec elle, pour apaiser, pour tranquilliser son cœur⁶³⁴ ». Nastassia se sent instinctivement attirée par ce que Alexandre Skaftymov définira comme « la soif d'un idéal, d'un amour et d'un pardon⁶³⁵ » qu'elle croit trouver chez Mychkine. Or, par peur de souiller en lui la lumière divine dont elle se sent indigne, Nastassia repousse le prince : elle « s'effondra devant lui à genoux [...] -Qu'est-ce que je fais de toi ! s'exclamait-elle, lui serrant convulsivement les jambes entre ses bras⁶³⁶ ». S'inclinant devant lui dans une posture de repentir que Dostoïevski affectionne particulièrement, la femme attend que son sauveur vienne à elle malgré son infériorité destructrice. Or, le sauveur s'avère inapte à accomplir la mission qui lui incombe. Le prince finit par « manquer son but⁶³⁷ », pour reprendre l'expression de Mikhaïl Bakhtine. Le potentiel salvateur des valeurs chrétiennes disparaît chez Mychkine sous les faiblesses humaines⁶³⁸ : il n'est plus un dieu mais un simple mortel en proie aux tentations de la chair.

Plusieurs critiques du roman, dont Dmitrij Merežkovkij, déplorent l'extrême mollesse du prince qui échoue dans son devoir de ressusciter Nastassia :

Par son impassibilité, il [le prince] déchaîne les passions les plus mauvaises ; il veut les sauver tous mais fait périr tout le monde par son amour incorporel et exsangue, insupportable et incompréhensible pour les hommes vivants.⁶³⁹

Chez le prince, la fonction première de la transmission de l'Amour christique est souillée, dans sa dimension salvatrice, par le sentiment mort-né de la pitié qu'il éprouve pour la femme en attente d'être sauvée. Amoureux d'Aglaïa, Mychkine est indécis, hésitant, incertain de

fut comme si quelque chose se déchirait devant lui : une lumière *intérieure* extraordinaire illumina toute son âme. », Fédor Dostoïevski, *L'Idiot*, *op. cit.*, p. 1056).

⁶³³ Michel Terestchenko, « La littérature et le bien (II [1]). Le prince Mychkine, l'homme parfaitement beau », *op.cit.*

⁶³⁴ Fédor Dostoïevski, *L'Idiot*, *op. cit.*, p. 1290.

⁶³⁵ Aleksandr Skaftymov, « Tematičeskaja kompozicija romana 'Idiot' », *op. cit.*, p. 151.

⁶³⁶ Fédor Dostoïevski, *L'Idiot*, *op.cit.*, p. 1473.

⁶³⁷ Mikhaïl Bakhtine, *Problèmes de la poétique de Dostoïevski*, *op. cit.*, p. 284.

⁶³⁸ Si certains critiques voient dans le prince une incarnation subversive, voire caricaturale, du Christ, les autres le présentent comme une figure hautement tragique car complètement incomprise par l'Autre. Ainsi, le critique Merežkovskij insiste sur le caractère profondément vulnérable, d'un point de vue socio-comportemental, du personnage, qui représenterait alors le christianisme ascétique unilatéral détaché de la réalité. D'autre part, Vjačeslav Ivanov affirme que, de par le non-achèvement de son incarnation, ce fou de Dieu s'égare sur Terre, et en raison d'un déséquilibre de la chair et de l'esprit, devient lui aussi en proie à des contradictions tragiques de la conscience.

⁶³⁹ Dmitrij Merežkovskij, *L. Tolstoj i Dostoevskij* [1901], Moskva, Nauka, 2000, coll. Literaturnyj pamjatnik, p. 369.

pourvoir trancher entre les « deux amours, l'un humain et "égoïste", l'autre sublime et désintéressé, *éros* et *agapè*⁶⁴⁰ », selon Michel Tereschenko. La pitié du prince pour Nastassia, qu'il prend à tort pour un sentiment noble, n'a rien de sublime et altère la conscience fragile de la femme au point de lui faire avouer, dans l'une de ses lettres à Aglaïa, croire ne plus exister⁶⁴¹. Le destin de Nastassia est tributaire du pouvoir décisionnel du prince, impuissant en réalité. Appelé ironiquement un « Don Juan tragique⁶⁴² » par le critique Merezkovski, Mychkine tend à Nastassia sa faible main humaine qui, au lieu de l'affranchir, lui insuffle la désillusion d'un christianisme utopique mondain.

La fatalité rattrape Nastassia après son mariage hâtif avec son futur assassin, Parfione Rogojine, qu'Alexandre Skaftymov appelle le « symbole haineusement outré de sa déchéance⁶⁴³ ». L'illusion de la liberté et du choix libre qu'elle éprouve alors n'est que de courte durée. Ce que Freud appellera plus tard une « autodépréciation qui s'exprime par des reproches et des injures envers soi-même et qui va jusqu'à l'attente délirante du châtement⁶⁴⁴ », devient, chez Nastassia, la soif de la mort dans un monde patriarcal sans espoir. Face au cadavre de la femme, Dostoïevski décide de réunir les deux assassins de la femme, l'un réel l'autre indirect, pour mettre en évidence leur égale participation à la destruction de Nastassia. Dans cette scène, Rogojine et Mychkine ne sont plus des rivaux mais « des complices [...] : Rogojine, par le fait accompli (*delom*), Mychkine, par l'inaction (*nedelan'em*)⁶⁴⁵ ».

L'onomastique du nom de l'héroïne mêle au pouvoir salvateur de son prénom Anastasia (du grec *Αναστασία* « résurrection ») l'humilité de son nom de famille (Barachkova, du russe *barašek*-agneau), qui renvoie aussi bien à la douceur des « brebis du Christ » (Matthieu 10, 16) qu'au sacrifice d'Abraham. L'hypertexte biblique de son nom annonce ainsi à l'héroïne la sortie d'une impasse, ou du moins d'une forte dualité, existentielle par une mort physique et une renaissance métaphysique. Assimilée à Emma Bovary, Nastassia, asservie au fatal pouvoir

⁶⁴⁰ Il s'agit ici de l'amour du prince pour Nastassia et Aglaïa.

Michel Tereschenko, « La littérature et le bien (II [1]). Le prince Mychkine, l'homme parfaitement beau », *op.cit.*

⁶⁴¹ Selon Mikhaïl Bakhtine, pour les héros dostoïevskiens de type orgueilleux, « le plus mauvais des regards de l'autre est celui qui compatit » (Mikhaïl Bakhtine, *Problèmes de la Poétique de Dostoïevski*, *op.cit.*, p. 241). Dans l'une de ses lettres à Aglaïa, Nastassia lui avoue : « Mais j'ai renoncé au monde [...] je n'existe déjà presque plus, et je le sais. » (Féodor Dostoïevski, *L'Idiot*, *op. cit.*, p. 1314).

⁶⁴¹ Dmitrij Merežkovskij, *L. Tolstoj i Dostoevskij*, *op. cit.*, p. 341. Dans l'une de ses lettres à Aglaïa, Nastassia lui avoue : « Mais j'ai renoncé au monde [...] je n'existe déjà presque plus, et je le sais. » (Féodor Dostoïevski, *L'Idiot*, *op. cit.*, p. 1314).

⁶⁴² Dmitrij Merežkovskij, *L. Tolstoj i Dostoevskij*, *op. cit.*, p. 341.

⁶⁴³ Aleksandr Skaftymov, « Tematičeskaâ kompoziciâ romana Idiot », *op. cit.*, p. 302.

⁶⁴⁴ Sigmund Freud, *Deuil et mélancolie* [1915], traduit de l'allemand par Alien Weil, Paris, Editions Payot et Rivages, 2011, coll. Petite Bibliothèque Payot, p. 45.

⁶⁴⁵ Aleksandr Skaftymov, « Tematičeskaâ kompoziciâ romana Idiot », *op. cit.*, p. 371.

masculin, mérite sa résurrection après avoir disparu physiquement. Elle nous rappelle le Christ mort sur la toile d'Holbein que l'écrivain contemple au Kunstmuseum de Bâle quelques mois avant la rédaction de *L'Idiot*. Le romancier dira alors, avec horreur, : « Un tel tableau peut faire perdre la foi ! ». Fait « de difficultés et d'énigmes⁶⁴⁶ », le roman dostoïevskien est capable de produire sur son lecteur le même effet accablant : une œuvre de la désillusion, *L'Idiot* se heurte fatalement à l'échec de son personnage qui se croit Dieu.

C) Les affranchies ?

La femme fatale est paradoxale dans sa soif d'autonomie, d'autorité, d'affranchissement, et dans son destin de prisonnière du désir masculin. Elle se soumet à la fatalité de sa condition d'exclue tout en s'y opposant par une démarche de contestation passionnée. Loin de croire que la mort arrête son émancipation, celle-ci se fait en réalité par la mort. Orchestrée par l'homme, sa disparition tragique serait le destin qu'elle se serait choisi, laissant supposer que le maintien en vie peut être pire que la mort.

La littérature cherche à donner une valeur morale, esthétique ou philosophique au suicide. Se tuer est le fait de s'infliger une fin, qu'Aristote oppose au courage et qualifie de mort lâche. Pour lui, se suicider signifie mourir indignement, et préférer à la mort héroïque une fin honteuse à l'image de la vie de l'individu. Les textes canoniques de l'église chrétienne opposent le suicide aux trois vertus théologiques pour en faire un péché mortel, une acception négative que transposent les œuvres du corpus à travers les personnages de déviants. Instrumentalisé par l'idéologie de l'église, le roman « se fait [alors] parole d'Évangile⁶⁴⁷ », pour reprendre le titre d'un article de Bertrand Westfal, où il analyse la persistance des stéréotypes. Si selon Pierre Moron, le suicide possède en revanche « une valeur affective et éthique, une signification existentielle⁶⁴⁸ », c'est parce qu'il n'est jamais seul en cause, ce qu'explique certains philosophes qui voient dans ce geste une affirmation de la liberté humaine. L'accent n'est plus mis alors sur la finalité de l'acte mais sur celle des motivations. D'un constat banal qui affirme que « toute passion féminine s'avère fatale et sanctionnable », nous avançons vers une lecture plus complexe du suicide féminin, qui ferait voir dans cet acte associé de manière récurrente à la prostituée, une forme d'opposition à l'éternelle vente de son corps et la dénonciation d'un

⁶⁴⁶ Michel Terestchenko, « La littérature et le bien (II [1]). Le prince Mychkine, l'homme parfaitement beau », *op. cit.*

⁶⁴⁷ Bertrand Westfal, « Quand le roman se fait parole d'Évangile », dans *Littérature et interdit*, sous la dir. de Jacques Dugast et de François Mouret, Rennes, Presses Universitaires de Rennes, 1998, coll. Interférences, p. 31.

⁶⁴⁸ Pierre Moron, *Le suicide*, Paris, Presses Universitaires de France, 2005, coll. Que sais-je ?, p. 3.

combat inégal, auquel elle ne peut rien changer. Le suicide fait reconnaître la douleur du sujet qui rend précisément le corps-objet, sujet de son destin prédéfini. Il met délibérément un terme à ce qui n'est plus supportable, c'est un acte de volonté, un choix tragique.

En décidant de mourir, Esther met fin au marchandage outrancièrement cynique de son corps. Comme Ida Gruget de *Ferragus*, comme Suzanne du Val-Noble de *La Vieille Fille*, Esther choisit de se suicider pour ne pas vivre sans celui qu'elle aime et avec celui qu'elle n'aime pas. Face à ce dilemme, qui métaphorise son état médian entre le vice de la prostituée et la dignité de la femme honnête, Esther propose un marché inédit, invraisemblable et à peine crédible, à son acheteur Nucingen : ou amie toujours, ou maîtresse une seule fois. De peur d'être dupe, le baron refuse, finissant par perdre la femme désirée⁶⁴⁹. Esther s'empoisonne alors, déclarant, dans une dernière lettre,

...n'ayant jamais aimé dans le monde d'autre personne que monsieur Lucien Chardon de Rubempré, et ayant résolu de mettre fin à mes jours plutôt que de retomber dans le vice et dans la vie infâme d'où la charité m'a tirée.⁶⁵⁰

La lettre d'Esther est écrite dans un langage particulièrement raffiné – invraisemblable pour une fille de sa condition – qui accentue la noblesse de ses aspirations et le tragique de ses intentions. Mêlée à une forte valeur sentimentale, la veine sensible de son message exprime le puissant pathos de la lutte entre le vice et la vertu, un clivage d'où la vertu sort victorieuse mais qui se gagne par la mort. Dans le dénouement shakespearien des *Splendeurs et misères des courtisanes*, la prostituée, poétisée dans sa souffrance, fait le choix cornélien qui l'affranchit pleinement de son indignité.

De manière plus psychologique, le dénouement cathartique du destin de Nastassia interroge les nombreux *pourquoi* de ce drame, les moyens qui auraient permis de l'éviter ou, du moins, de le prédire. Le roman insinue d'ailleurs, de façon implicite, la clairvoyance de la femme quant à son assassin. En consentant à épouser Rogojine, la femme se prépare à mourir. Dans ce choix, que Dostoïevski décrit en impasse existentielle, se lit la revendication d'un vécu personnel difficile, le refus d'accepter une déchéance socio-morale qui amène au renoncement du Je social, donc à l'Autre, donc à l'existence. La disparition de Nastassia met fin à sa dépendance et à l'influence de l'Autre qui la définit comme une anomalie, un objet du désir et

⁶⁴⁹ Pierre Citron établit, dans sa « Préface », le parallèle entre cette scène et celle qu'on retrouve dans *La Chartreuse de Parme* de Stendhal, lorsque Sanseverina finit par s'exiler. (Pierre Citron, « Préface des Splendeurs et misères des courtisanes », *op. cit.*, p. 398).

⁶⁵⁰ Honoré de Balzac, *Splendeurs et misères des courtisanes*, *op. cit.*, p. 689.

une prostituée. Plus qu'un roman de l'échec et de la sanction de la femme, *L'Idiot* est peut-être davantage une enquête destinée, selon David Goldzahl et Nathanaël Hozé, « à dévoiler l'identité de cette femme⁶⁵¹ ». Au-delà d'une criminelle ou d'une victime, Nastassia incarne, sans doute plus que les autres personnages fictionnels féminins du XIX^e siècle, un besoin pressant de reconnaissance et de légitimation, le désir de devenir les sujets de leurs vies qu'éprouvent alors les femmes de l'époque, et qui constituera le noyau de la pensée féministe dans le monde entier. Sa disparition soudaine dégage, comme celle d'Esther ou de Nancy, une force subversive émancipatrice qui, allant au-delà du pouvoir des romanciers, laisserait le personnage s'approprier le droit de vie ou de mort.

1.2 Vertueuse à l'antique : Nancy, une héroïne tragique

Dans les romans de Dickens, la problématique de la prostitution féminine s'allie étroitement à des réalités sociales fragiles comme la pauvreté, l'absence de parents ou de foyer, qui mettent en place le décor précaire d'une vie altérée par le vice. Le contexte social criminel empêche la prostituée de prendre son envol, ne lui permet aucun franchissement possible des strates sociales, préservant ainsi la stabilité de la répartition des classes dans le roman dickensien. Le projet de s'affranchir de sa condition initiale n'amène, selon Dickens, rien de bon. Le romancier illustre cette leçon de morale par l'exemple de la petite Émilie qui, par désir de promotion sociale, se perd. L'ambition de devenir une *lady* et de pouvoir sortir ainsi son oncle de la misère se solde par une réputation entachée et un départ en Australie, pour rompre avec son statut de « fille séduite ayant déserté son foyer⁶⁵² », c'est-à-dire similaire à celui d'une prostituée. Dickens annonce dès le début du roman la fatalité de cette ambition démesurée, en faisant Émilie s'avancer sur une poutre au-dessus de la mer, une scène qui renvoie au destin tragique de son père, mort noyé. La prostituée Martha Endell, également dans *David Copperfield*, perd ses parents très jeune, comme le précise monsieur Peggotty. La femme facile Alice Marwood, dans *Dombey and Son*, a une enfance misérable. Enfin, l'orpheline Nancy, d'*Olivier Twist*, est accueillie par Fagin, qui en fait une prostituée. Si le portrait de Nancy est à la fois celui d'une criminelle et d'une victime, elle n'en est pas moins condamnée à une fin

⁶⁵¹ David Goldzahl et Nathanaël Hozé, « Nastassia, ce brillant objet du désir », *Les Apprentis de l'invisible*, disponible en ligne, date de mise en ligne inconnue, consulté le 21 mai 2019.

⁶⁵² Anne Ferron-Haghighat, *La Famille victorienne à travers les œuvres de Charles Dickens : entre la réalité et la fiction*, op. cit., p. 289.

tragique. Comme plusieurs prostituées littéraires de cette époque, Nancy suscite de l'empathie et de la compassion à cause de sa vie de misère parmi les délinquants, de son infériorité tragique devenue fatale, enfin de son sens du sacrifice, sans que ces raisons ne la sortent des sentiers battus des romans du XIX^e siècle.

Or, à travers l'image stéréotypée de la prostituée dickensienne, se lit néanmoins un message de subversion qui remet fortement en cause le modèle de la femme victorienne. Si la vertu de Nancy soulève sans doute les problématiques en lien avec l'imaginaire chrétien du rachat - que les romanciers du XIX^e siècle se plaisent à infliger aux prostituées littéraires - le parcours prédéfini de cette fille des rues se démarque par une suite d'actes volontaires qui mènent son geste sacrificiel au-delà de l'univers chrétien et de sa condition de femme perdue. Dans *Olivier Twist*, la vertu sacrificielle de Nancy - dont les caractéristiques tragiques, nous semble-t-il, n'ont pas été, jusqu'à présent, assez mises en lumière - s'inscrit en grande partie dans un état de revendication inspiré de l'univers masculin. La prostituée montre une puissance virile, troublante, fascinante et anti-féminine, annonçant un contraste déroutant entre son infériorité de fille des rues et sa force héroïque qui défie dangereusement la perfection de lady Rose. Nancy est à la fois imparfaite car téméraire (la témérité étant perçue par Aristote en tant que faiblesse⁶⁵³), et parfaite de par sa sensibilité combative, qui sous-tend sa volonté de sauver Olivier et que Rose, passive et obéissante, ne peut d'entreprendre⁶⁵⁴.

Le courage exemplaire de Nancy face au destin célèbre, à l'instar de la tragédie grecque, la mort du héros dans la gloire de l'exploit accompli. Une mort tragique, mature, choisie et témoignant d'une noblesse du cœur et de l'âme, élève Nancy au rang des héros, des élus des tragédies antiques que Dickens transpose au XIX^e siècle. Coupable sans avoir commis de faute, sublimée dans son action vertueuse, Nancy représente mieux que les autres personnages la sensibilité tragique dans sa paradoxale ambiguïté, qui amène la question que se pose légitimement Puzin à propos d'Antigone : « [...] L'exclue, la condamnée n'est-elle pas aussi élue, élevée au-dessus des autres ? » Fidèle à ses valeurs comme le fut l'héroïne de Sophocle, Nancy est entraînée dans une impasse tragique dont la cruauté du dénouement nous fait revivre la doctrine aristotélicienne de la *catharsis*.

⁶⁵³ Cette notion est péjorative dans l'Antiquité où son moteur de l'action n'est pas la peur et son surpassement, mais le désir ou l'orgueil.

⁶⁵⁴ Cette définition est confirmée par le dictionnaire Littré. Dans Le Larousse du 1873, le mot vertu a plusieurs significations, dont le premier est la « force morale, courage (sens propre du latin virtus) ». Le mot latin virtus, lui-même dérivé du mot *vir*, désigne la force virile et, par extension, la « valeur », la « discipline » opposée au « courage », synonyme quant à lui d'« impulsivité », « défaut ».

Poursuivie de façon inéluctable par le tragique, Nancy, aurait-elle pu néanmoins trouver le moyen d’y échapper ? À travers le personnage de Nancy, pourrions-nous voir le paradoxe de l’ambition du romancier qui, défendant l’immuabilité des classes sociales, chercherait, à travers Nancy, une forme de justice sociale ? Enfin, Nancy qui, refusant de quitter l’Angleterre par amour pour Bill, ne ferait-elle pas preuve d’un libre-arbitre ? N’aurait-elle pas choisi de faire de sa démarche courageuse un vrai acte volontaire qui échappe à la fatalité et fait rayonner sa double vertu, d’inspiration à la fois féminine et masculine, qui la présente en héroïne ? Nancy, doublement soumise aux hommes et à la classe dominante, sans foyer ni filiation propre, trahit l’idéal du « principe féminin intemporel⁶⁵⁵ », tout en remettant en cause la rigidité de l’image mythique⁶⁵⁶. Elle possède une force émancipatrice, qui accentue toute la dimension conflictuelle, oppositionnelle et inégalitaire de l’idéologie domestique anglaise⁶⁵⁷. Exprimant l’ambiguïté de la fatalité et de l’affranchissement, la mort de Nancy exemplarise à l’antique son acte de courage, tout en lui rappelant sa finitude, que Dickens mettra en scène par une fin violente correspondant à la basse condition de la femme devenue héroïne.

A) La passion dans l’action

Dans *L’Ethique à Nicomaque*, Aristote définit le courage, l’une des quatre vertus cardinales de la philosophie antique, comme la « meilleure attitude (*aretè*) face à une certaine peur⁶⁵⁸ », précisant que le sens premier du terme, guerrier et masculin, correspond seulement à la situation « du danger de mort, et non de n’importe quelle mort mais de la plus belle et la plus honorable, c’est-à-dire de la mort à la guerre⁶⁵⁹ ». De là découlent d’autres définitions du

⁶⁵⁵ Anne Ferron-Haghighat, *La Famille victorienne à travers les œuvres de Charles Dickens : entre la réalité et la fiction*, op. cit., p. 233. La petite Dorrit, ainsi que Agnes Wickfield, resteront toujours les mêmes.

⁶⁵⁶ Aux antipodes de l’axe idéalisé des jeunes femmes à caractère purement angélique (telles Rose Maylie, Nell, Florence Dombey, Amy Dorrit, Agnes Wickfield), les prostituées (que ce soit une fille des classes inférieures comme Nancy, Martha ou Alice, ou bien une femme adultère des classes supérieures qu’on retrouve dans Edith Dombey ou Louisa Gradgrind), se retrouvent en position fortement négative par rapport à l’ange, car elle incarne les promesses ratées, souillées et dégradées en termes de sa destinée de femme qui existaient en elle.

⁶⁵⁷ Faire face au destin tout tracé de la prostituée fautive, de pouvoir la perfectionner, constitue une force émancipatrice, qui semble échapper au pouvoir du narrateur : « Entre émancipation et soumission se trouve une zone de tensions d’où émergent les personnages romanesques, dont les plus forts paraissent se soumettre à leur créateur totalement mais librement – et dont l’allégeance est même virtuellement négociable. » (Jérôme Nicolas, « ‘Quels sont les plus forts ?’ la question de la prédestination des personnages d’*Illusions perdues* », dans *L’Information littéraire*, 2004, n° 4, Paris, les Belles Lettres, p. 43.)

⁶⁵⁸ Annick Stevens: « Le rôle du courage dans la praxis : un questionnement à partir d’Aristote », *Revue de philosophie politique de l’ULg*, septembre 2009, n°2, revue électronique de l’Université de Liège Dissensus, disponible en ligne, p. 55, consulté le 25.03.2019.

⁶⁵⁹ *Ibid.*, p. 56.

courage, plus vagues et individuelles, moins civiques et bellicistes⁶⁶⁰, et qui relèvent du sens strict aristotélicien, pour évoquer le choix de l'individu d'accomplir une action malgré la peur et au prix de sa vie. Si l'on s'en tient à la théorie d'Aristote, mourir volontairement – comme l'ont fait Esther Gobseck ou Nastassia Filippovna – est considéré par Aristote comme une lâcheté et une faiblesse, donc des antonymes du courage parce que les deux femmes échappent à une souffrance au lieu de vouloir l'accepter. Dans ces cas de figure, le suicide « ne comporte aucune beauté⁶⁶¹ » selon Annick Stevens, contrairement à une mort sacrificielle et héroïque. Mourir pour sauver la vie d'un garçon, ou bien mourir « socialement » pour sauver sa fratrie affamée est un acte sublime car il relève de la plus haute conscience de la vertu. Nancy, tout comme Sonia, vont ainsi contre leur intérêt et dans celui d'un autre.

Nancy, bien qu'elle ne se prépare pas à partir pour la guerre et qu'elle ne meure pas pour sa patrie, possède pourtant cette qualité encore en germe chez une femme du XIX^e siècle, à savoir une sensibilité combative, qui lui communique le pouvoir d'action et de décision dans le domaine de lutte. Pouvoir disposer pleinement de cette vertu signifie se soustraire à la domination masculine et aux règles patriarcales de la bienséance féminine. Elevée dans un environnement masculin, Nancy agit de fait en homme, ce qui est historiquement permis au héros capable d'affirmer une force d'action.

Deux études substantielles sur la vertu, dues l'une et l'autre à des Anglais, et que Monique Canto-Sperber regroupe dans son *Dictionnaire de philosophie morale*, démontrent d'une part que chez les penseurs et romanciers anglais du XIX^e siècle, « les morales de la vertu sont des morales de style grec (l'auteur le plus fréquemment invoqué est Aristote ; à un moindre degré, Platon et les stoïciens)⁶⁶² », et d'autre part que « les penseurs anglais le plus souvent invoqués ne font pas mention de leur culture chrétienne ni non plus de la révolution anthropologique que le judaïsme et le christianisme font subir à la pensée grecque⁶⁶³ ». La vertu de Nancy met en relief l'inspiration grecque, or donc masculine, de son courage, dont les origines antiques déterminent l'orientation et la valeur. Dickens réfléchit ici à l'une des subversions de l'idéologie genrée, inspirée de l'un des principes ancestraux du monde masculin qui, sans remettre en cause le stéréotype de la prostituée, suggère un modèle jusque-là inexistant. Une alternative qui fascine. Car c'est grâce au courage que Nancy sort du silence et de sa condition, devenant

⁶⁶⁰ Le courage civique dont parle Aristote consiste dans la beauté de l'acte prescrite par la cité, par les lois ou par le code de l'honneur, une conception caractéristique de la société homérique, précise-t-il.

⁶⁶¹ Annick Stevens: « Le rôle du courage dans la praxis : un questionnement à partir d'Aristote », *op. cit.*, p. 56.

⁶⁶² Monique Canto-Sperber, *Dictionnaire d'éthique et de philosophie morale*, Paris, Presses universitaires de France, 2004, p. 528.

⁶⁶³ *Ibid.*

audible et visible pour l'autre. Face à la platitude émotionnelle de la femme parfaite, le dynamisme du personnage dessine comme jamais un relief émotionnel complexe, capable d'une action qui l'amène jusqu'à l'exploit du sacrifice.

Nous retrouvons Nancy deux fois sur le chemin de la maison Maylie, d'abord pour avertir Rose du danger qui menace Olivier, ensuite pour apporter les dernières précisions sur l'entrevue des criminels. Ces deux scènes où Nancy se hâte à travers les rues révèlent la naissance de l'héroïne. La première, orchestrée par la peur, le désespoir et le sentiment d'impuissance⁶⁶⁴, contraste avec la deuxième, où Brenda Ayres voit à la fois une « hiérarchie de cultures⁶⁶⁵ » et l'admiration des gens prêts à « suivre un leader, ce que représente Nancy⁶⁶⁶ ». La vertu de la prostituée grandit dans l'action, elle l'oblige à affronter le mal, lui en donne la responsabilité :

C'est avec le courage que la proximité du mal se dissocie enfin de la proximité de l'Autre, qui loin d'être associé à un mal, requiert qu'on se batte pour lui, qu'on le protège, et au contraire aille vers lui. D'où la justice, qui chapeaute les vertus qui brisent cet amalgame, car elle est entièrement tournée vers Autrui. Il faut lui rendre son dû, le rétablir dans ses droits, ou tout simplement, reconnaître ce qui lui revient.⁶⁶⁷

Avec cette citation de Michel Meyer à propos du courage aristotélicien, se dessine le portrait de celle que Dickens rendra supérieure à l'or. Nancy est guidée par le courage qui lui-même naît d'un profond sentiment d'injustice produit à ses yeux⁶⁶⁸. La décision d'agir pour autrui et malgré une peur grandissante – car c'est dans ce sentiment que le courage de Nancy trouve son principal contre-point – fait penser à ce que Annick Stevens affirme, à propos du courage dans la cité antique, : « Plus un acte est volontaire, choisi et délibéré, plus il est éthique, plus il révèle la disposition éthique de l'agent⁶⁶⁹. » Souillé par les stéréotypes prostitutionnels

⁶⁶⁴ Charles Dickens, *Les Aventures d'Olivier Twist*, *op. cit.*, p. 1286 : « elle reprenait soudain ses esprits et déplorait l'impuissance à accomplir quelque chose qui lui tenait à cœur, elle se tordit les mains et fondit en larmes ».

⁶⁶⁵ Brenda Ayres, *Dissenting Women in Dickens' Novels. The Subversion of Domestic Ideology*, London, Greenwood Press, 1998, p. 121 : « ...defining a hierarchy of culture according to reactions to Nancy. »

⁶⁶⁶ *Ibid.*, p. 121 : « among these, some admire her [...] would dissent if they could follow a leader, which is what Nancy represents. »

⁶⁶⁷ Michel Meyer, « L'éthique selon la vertu : d'Aristote à Comte-Sponville », n° 258, 2011/4, *Revue internationale de philosophie*, p. 64.

⁶⁶⁸ Selon les définitions du pseudo-Platon, le courage est l'état de l'âme qui ne se laisse pas ébranler par la crainte ; hardiesse au combat ; science des choses relatives à la guerre ; fermeté de l'âme face à ce qui est effrayant et terrible ; audace au service de la tempérance ; intrépidité dans l'attente de la mort ; état d'une âme qui garde sa capacité de juger correctement dans les périls ; force qui fait contrepoids au péril ; force de persévérer dans la vertu ; calme de l'âme en présence de ce qui, suivant la droite raison, paraît devoir déclencher terreur ou confiance ; capacité de ne pas se laisser aller à la lâcheté sous l'effet de la terreur que fait naître l'épreuve de la guerre ; état de fidélité constante à la foi. Le sentiment d'injustice quant à lui fait sûrement écho au plus grand principe de l'éthique antique basé sur la notion de justice.

⁶⁶⁹ Annick Stevens: « Le rôle du courage dans la praxis : un questionnement à partir d'Aristote », *op. cit.*, p. 56.

de son époque, le portrait de la prostituée dickensienne se démarque paradoxalement par une démarche hautement éthique et un comportement exemplaire. Le langage de Nancy, anobli par Dickens, se transforme, selon Anne Ferron, en un « discours élaboré et peu plausible à Rose Maylie⁶⁷⁰ », la rapprochant aux « héroïnes des classes moyennes⁶⁷¹ ».

Subversive par le vecteur décisionnel, actif et réactif qu'elle emprunte aux hommes et qui lui permet de relever les défis de la vie et de la mort, la vertu de Nancy exemplarise la conception tragique de l'action, qu'affecte particulièrement Aristote dans la tragédie classique. Elle démontre, par son identité de genre, « qu'il n'y a pas de choix absolument bon, aucune norme ou référence⁶⁷² » qui permettrait de trancher les dilemmes et paradoxes posés de manière parfaitement vertueuse.

B) La scène de la mort et ses symboles subversifs

Dickens punit sévèrement la non-conformité féminine aux normes sociétales, hantée, dans ses romans, par l'imaginaire de la mort et de l'exil⁶⁷³. Or, Nancy semble briser cette fatalité en devenant une héroïne, élevée socialement et moralement par le sacrifice de soi⁶⁷⁴. Avec Nancy, l'attente de la mort devient la condition même de son héroïsme. En tant que femme invisible, la prostituée retrouve, par sa mort, la dignité humaine constitutive, selon Jean-Pierre Landry, de la définition du héros :

[...] le héros est l'homme (ou la femme) qui refuse les compromis [...]. Le héros n'est pas tant le vainqueur que le sauveur : il est celui qui sauve l'honneur de l'humanité. Grâce à lui, l'humanité échappe aux compromissions médiocres, aux conventions mesquines, aux arrangements faciles. La mort du héros écrit ainsi la dignité de l'homme.⁶⁷⁵

⁶⁷⁰ Anne Ferron-Haghighat, *La Famille victorienne à travers les œuvres de Charles Dickens : entre la réalité et la fiction*, op. cit., p. 290.

⁶⁷¹ *Ibid.*, p. 290.

⁶⁷² Annick Stevens: « Le rôle du courage dans la praxis : un questionnement à partir d'Aristote », op. cit., p. 58.

⁶⁷³ La mort d'Alice et d'Agnès, les exils d'Edith et de la petite Émilie ne font qu'appuyer la tragique fatalité qu'incombe à ce personnage marginal.

⁶⁷⁴ Dans sa préface à *Ruth* de Mrs. Gaskell (1853), Margaret Lane conclut que les conventions littéraires de l'époque victorienne ne supposent que trois choix possibles pour une femme séduite : « émigration, prostitution, or death – and... on the whole, the Victorian public preferred death ».

⁶⁷⁵ Jean Pierre Landry, « Tombeau pour un héros éternel », dans *La mort du héros dans la littérature française*, actes de colloque du 13 et 14 décembre 1996, sous la dir. de Jean-Pierre Landry, Université Jean Moulin, Paris, disponible en ligne, consulté le 20.04.2020.

Mêlée au pathos de la mort glorieuse, la puissante théâtralité de la scène de l'assassinat de Nancy s'inspire des moments forts des textes antiques et chrétiens, où les principes du rachat et du pardon parfont la grandeur du parcours tragiquement interrompu de l'héroïne :

Elle chancela et tomba, presque aveuglée par le sang qui ruisselait d'une profonde blessure à son front ; mais, se redressant avec peine sur ses genoux, elle tira de son sein un mouchoir blanc – celui de Rose Maylie – l'éleva dans ses mains jointes aussi haut vers le Ciel que le lui permettaient ses forces déclinantes et exhala une prière pour implorer la miséricorde de son Créateur.⁶⁷⁶

Cette scène muette, figée dans le temps et dans l'espace, parle par ses symboles. Nancy en sculpture habitée⁶⁷⁷, bientôt anéantie par la mort mais transformant son dernier souffle en prière, s'accomplit comme héroïne à travers des détails devenus des symboles parlants. Le mouchoir blanc de mademoiselle Rose, avec lequel la prostituée mourante essuie son front ensanglanté, évoque la purification et la libération, voire la vertu féminine retrouvée. Rappelons-nous qu'en guise de souvenir, Rose propose à Nancy une bague, un accessoire symbolisant, selon Brenda Ayres, le « vagin violé par un homme⁶⁷⁸ » et plus généralement, la domination masculine par le biais du contrôle de la sexualité féminine. La prostituée la refuse, désirant avoir un objet en lien exclusif avec la *lady* : « Non, non, pas une bague... vos gants, ou votre mouchoir... n'importe quoi, que je puisse conserver comme vous ayant appartenu, ma douce Demoiselle.⁶⁷⁹ » Le refus de prendre la bague constitue, selon Ayres, « le tournant du roman [car] elle arrête de se vendre⁶⁸⁰ », tandis que la blancheur immaculée du mouchoir, son lien avec une femme honnête et enfin, sa réapparition dans cette scène finale impliquent, selon George Watt, l'idée du transfert de la vertu féminine qui aurait le « sens rituel du passage de la pureté d'une âme vers l'autre⁶⁸¹ ». En d'autres termes, le mouchoir représente la virginité que Nancy aurait perdue et qu'elle retrouve de façon symbolique grâce à ce geste de solidarité et de

⁶⁷⁶ Charles Dickens, *Les Aventures d'Olivier Twist*, *op. cit.*, p. 1359.

⁶⁷⁷ Cette scène à caractère très théâtral exprime le goût prononcé de Dickens pour l'intensité dramatique et le théâtre en général, qu'il considérait comme « le seul modèle possible pour la forme romanesque » (Nathalie Vanfasse, *Charles Dickens : entre normes et déviance*, Aix-en-Provence, Publications de l'Université de Provence, 2007, p. 117).

⁶⁷⁸ Brenda Ayres, *Dissenting Women in Dickens' Novels. The Subversion of Domestic Ideology*, *op. cit.*, p. 128 : « the vagina violated by the male ».

⁶⁷⁹ Charles Dickens, *Les Aventures d'Olivier Twist*, *op. cit.*, p. 1351.

⁶⁸⁰ Brenda Ayres, *Dissenting Women in Dickens' Novels. The Subversion of Domestic Ideology*, *op. cit.*, p. 128 : « the turning point of the novel. She stops the sale of herself, and even more significantly, the text stops the barter of woman's sexuality. »

⁶⁸¹ George Watt, *The Fallen Woman in the Nineteenth Century English Novel*, London, Croom Helm, p. 17 : « ritualistic means of passing purity from one soul to another ».

sollicitude féminine. En tant qu'accessoire des riches⁶⁸², le cadeau de Rose insinue également le rapprochement fragile et ambigu entre les deux classes sociales. Chez Dickens, le mouchoir en soie est un objet désiré des pauvres et la cible préférée des jeunes pickpockets. Il est donc, par principe, étranger à la classe populaire dont Nancy fait partie et, entre les mains des pauvres, devient, selon Brenda Ayres, un « instrument de destruction⁶⁸³ » qui s'imbibe du sang de la femme. Or, dans le roman, le mouchoir blanc brandi par Nancy signifie de façon symbolique son retour à « l'état de pureté » féminine, conventionnel et patriarcal en soi, mais aussi sa subversive proximité des classes sociales élevées.

Dans la scène du meurtre, nous retrouvons encore la prostituée dans un décor de théâtre qui s'apparente à l'intérieur d'une église :

Le soleil – ce brillant soleil qui ramène pour l'homme non seulement lumière, mais vie, espérance et force nouvelles – surgit dans toute sa gloire radieuse et éclatante au-dessus de la populeuse cité. Par les riches vitraux que par les fenêtres où le papier remplace les vitres [...], il répandait ses rayons égaux. Il éclairait la chambre où gisait la femme assassinée. Oui, il l'éclairait.⁶⁸⁴

La lumière du soleil levant éclaire, avec la puissance des projecteurs scéniques, le corps inanimé de Nancy. Laisant l'assassin à l'ombre des volets fermés, les rayons métaphorisent la reconnaissance divine de la grandeur morale de la prostituée. Sa mort s'inspire à la fois du concept chrétien du « rachat », où le soleil – symbole traditionnel de bénédiction – glorifierait son sacrifice de martyr, et du dénouement tragique des tragédies grecques, qui transfigurerait l'expérience héroïque de la prostituée, tuée par un geste féminicide⁶⁸⁵. De couleurs romantiques, car accentuant la solitude du personnage en le plaçant face au monde, la mort sauvage de Nancy la place au-dessus de son passé criminel, tout en dénonçant son invisibilité sociale, genrée et morale dans l'Angleterre victorienne. Tirillée entre la solidarité criminelle et sa nature vertueuse et foncièrement humaine⁶⁸⁶, Nancy fait face à l'impasse tragique par une

⁶⁸² C'est ce qu'affirme Dickens lui-même dans *Olivier Twist* : le mouchoir fut « déclaré article de luxe [qui avait été retiré] du nez des indigènes pour le reste des temps à venir » (Charles Dickens, *Les Aventures d'Olivier Twist*, op. cit., p. 970.)

⁶⁸³ Brenda Ayres, *Dissenting Women in Dickens' Novels. The Subversion of Domestic Ideology*, op. cit., p. 137 : « an instrument of destruction ».

⁶⁸⁴ Charles Dickens, *Les Aventures d'Olivier Twist*, op. cit., p. 1361.

⁶⁸⁵ Selon certains historiens et critiques de l'œuvre de Dickens, la mort de Nancy ferait référence à l'assassinat de Eliza Grimwood, sauvagement tuée en juin 1837, par Jack L'Éventreur. Le *Daily Telegraph* parlera des similitudes entre les deux morts en 1888. Rebecca Gowers affirme avoir trouvé des documents rédigés par Dickens lui-même : deux lettres où on peut découvrir un grand enthousiasme de l'écrivain face à cette affaire qui traite du féminicide, et qui l'orienterait dans le choix du dénouement pour son roman.

⁶⁸⁶ Charles Dickens, *Les Aventures d'Olivier Twist*, op. cit., p. 1166.

action résolutoire, concrète et efficace, qui fait d'elle le seul véritable moteur de la narration, capable de réinstaurer l'équilibre fragile de l'intrigue.

Prostituée, voleuse, ivrogne, pauvre fille – tels sont les mots qui décrivent la Nancy dickensienne devenue l'un des personnages les plus mythiques de la littérature classique. Jeune femme au portrait complexe, elle est aussi victime de son homme, de sa condition marginale, du patriarcat, enfin de l'inflexible hiérarchie des classes sociales. Sa disparition tragique, inspirée par la logique répressive de la punition divine, est néanmoins sublimée dans sa dimension compensatoire, sacrificielle, qui lave les péchés et annule ainsi la faute. Sa mort est à la fois une confirmation de l'inviolable autorité du patriarcat et une affirmation contre l'hégémonie des hommes⁶⁸⁷. Antigone moderne, elle cristallise le rapport douloureux qui existe entre le pouvoir masculin et la mort féminine.

Avec *Olivier Twist*, Dickens propose à son lecteur d'assister à la naissance d'une héroïne qui, dans la dureté, la souffrance et la douleur, vaincue, vainc le destin. Décider d'agir pour le bien d'autrui signifie précisément accepter de disparaître et accueillir la mort dans une apothéose héroïque, solitaire, lucide et exaltée, faisant comprendre que, de la défaite, naît un triomphe et une grandeur. D'un personnage qui subit sa fatalité, Nancy devient celle qui décide avec fermeté et agit avec discernement. Elle porte, à l'instar du héros tragique, à son « plus haut degré d'incandescence les expériences de la vie et bouleverse l'homme dans ce qu'il a de plus sensible.⁶⁸⁸ »

En célébrant Nancy en héroïne, Dickens démontre les frontières poreuses, non-figées ou du moins ambiguës, entre les trois traditionnelles configurations de l'image féminine du XIXe siècle selon leur gradation morale. Le personnage de Nancy amalgame la déviance et la perfection féminines qui, selon Brenda Ayres, seraient le reflet de l'attitude ambiguë de la société victorienne envers la figure de la prostituée. Autrement dit, l'ambivalence qu'exprime Dickens à travers Nancy est celle que la société victorienne porte sur les femmes faciles⁶⁸⁹.

⁶⁸⁷ La notion de crime passionnel a existé dans le code pénal français de 1810 (article 324 pardonnait le crime d'amour sur une impulsion irrésistible, lorsqu'un homme causait, de façon occasionnelle, la mort de sa compagne). Converti en crime passionnel qui, historiquement, minimise les conséquences juridiques et pénales pour l'homme en rendant le crime plus romanesque, Nancy, tuée de la main d'un homme, reste jusqu'à la fin la victime et la dénonciatrice du monde patriarcal.

⁶⁸⁸ Claude Puzin, *Le tragique*, *op. cit.*, p. 35.

⁶⁸⁹ L'opinion publique se décline alors en trois principaux axes : aux défenseurs de la morale victorienne, qui voient en l'amour vénal un mal absolu et considèrent les prostituées comme les seules coupables et responsables de leur chute, s'ajoutent d'une part, ceux qui se prononcent pour le maintien du métier afin de canaliser le désir sexuel des hommes, et d'autre part, les activistes de milieux différents qui, qualifiant la prostitution de féminité en souffrance, appellent à des mesures concrètes afin d'améliorer les conditions de vie précaires des filles de joie. En 1871, un rapport parlementaire britannique rejette entièrement la faute sur les prostituées en les désignant comme

L'Angleterre victorienne reprochera au romancier d'avoir fait un personnage irréel⁶⁹⁰. Dickens, dans sa *Préface* au roman, réagira aux accusations selon lui infondées et défendra avec ardeur sa démarche réaliste, affirmant qu'il :

...est vain de débattre si le comportement et le caractère de la fille semblent naturels ou faux, vraisemblables ou invraisemblables, justes ou non. ILS SONT VRAIS. [...] Depuis l'instant où paraît cette pauvre malheureuse jusqu'à ce qu'elle pose sa tête ensanglantée sur la poitrine du voleur, il n'y a pas un mot qui soit exagéré ou forcé. C'est là positivement la vérité de Dieu, car c'est la vérité qu'Il laisse dans ces seins dépravés et misérables ; l'espérance qui s'y attarde encore ; la dernière goutte d'eau pure au fond du puits obstrué de mauvaise herbe. Elle comprend les meilleurs et les pires nuances de notre nature [...] ; c'est une contradiction, une anomalie, une impossibilité apparente ; mais c'est une vérité.⁶⁹¹

À travers les couleurs sensibles et sentimentales de cette affirmation typiquement dickensienne, qui lui seront plus tard reprochées par Charlotte Brontë, Oscar Wilde, Virginia Woolf ou Henri James, transparaît une volonté ferme du romancier de croire en son personnage, qu'il veut à la fois réel et ambigu. Née d'un goût romantique pour la célébration de l'intériorité de l'être, Nancy reste un produit du réalisme romantique inspiré par le sublime du tragique. Anoblée par son humanité, elle subvertit l'idéologie domestique canonique, qui n'imagine pas d'autre fin pour une femme perdue que celle d'une disparition déshonorante⁶⁹². Ambigu,

les seules coupables de leur situation dégradante et souligne, par conséquent, qu'il n'y a aucune comparaison à faire entre les prostituées et les hommes leurs clients : pour les unes, le délit est commis dans le but de gagner de l'argent, pour les autres, il s'agit d'un abandon accidentel à un instinct naturel (voir à ce propos le « Report of Royal Commission Appointed to Inquire into the Administration and Operation of the Contagious Diseases Acts », 1878, London, Parliamentary Papers, vol. XIX). Certains penseurs de l'époque comme William Tait ou encore William Greg prennent alors la défense des filles de rues en démontrant leur importance pour l'assouvissement du désir sexuel de l'homme.

Après avoir lu *Olivier Twist*, l'auteur de *La Foire aux vanités* William Thackeray écrit que les prostituées « ont, sans doute, des vertus comme les autres créatures humaines ; or, leur position engendre des vertus qui n'ont pas à être exercées chez les autres femmes » (Philip Collins, *Dickens : The Critical Heritage*, London, Routledge, 1971, p. 46).

⁶⁹⁰ Le personnage de Nancy a été critiqué pour son aspect irréel. W. M. Thackeray critique la crédibilité de Nancy dans le numéro d'août 1840 de *Frazer's Magazine* : « Boz, qui connaît bien la vie, sait aussi que miss Nancy est le personnage le plus irréaliste possible, aussi bien en tant la maîtresse d'un voleur qu'une des bergères de Gesner ne ressemble à une vraie clé du pays. Il n'ose pas dire la vérité à propos de telles jeunes femmes » (Philip Collins, *Dickens : The Critical Heritage*, op. cit., p. 46) : « Boz, who knows life well, knows that his Miss Nancy is the most unreal fantastical personage possible ; no more like a thief's mistress than one of the Gesner's shepherdesses resembles a real country wench. He dare not tell the truth concerning such young ladies. »

⁶⁹¹ Charles Dickens, *Les Aventures d'Olivier Twist*, op. cit., p. 953-954.

⁶⁹² Peter T. Cominos, « Late-Victorian Sexual Respectability and the Social System », *International Review of Social History*, volume 8/1, avril 1963, p. 23 : « In the strictest sort of Respectability the temptation of sexual indulgence was most frequently presented as a conflict between the highest part of human nature, referred to either as the soul or "reason", and the lowest part of human nature, the body or "appetite". »

L'idée d'une forte opposition entre l'instinct et la raison (l'âme) était présente dans la société victorienne et reconnues aussi bien par les Évangélistes, les rationalistes comme Lecky (« ...the sensual side of our being is the

subversif, héroïque, le personnage de Nancy nous pousse à finir naturellement ce chapitre par les propos de son compagnon et assassin Bill Sikes : « Elle fait honneur à son sexe. [...] Je bois à sa santé en souhaitant qu'elles soyent toutes comme elle !⁶⁹³ »

lower side, and some degree of shame may be attached to it » Lecky, *History of European Morals from Augusta to Charlesmagne*, London, 1869, II, p. 294).

⁶⁹³ Charles Dickens, *Les Aventures d'Olivier Twist*, *op. cit.*, p. 1056.

2. Réécrire l'éternité : des Madeleines repentantes aux prostituées-icônes

La honte, que Jean-Pierre Martin appelle le symptôme de « l'infériorité en soi⁶⁹⁴ », est inhérente à l'imaginaire de la prostituée : ce sentiment puissant l'invite au silence et à l'effacement. Intériorisée, intense, chronique, la honte devient la preuve d'une sanction aboutie. De manière paradoxale, la honte jaillit de l'intérieur même du personnage, puis s'extériorise et s'expose au plus grand nombre de regards : intime et excluante, elle enferme la prostituée sur elle-même tout en l'exhibant aux autres.

Or, dans le portrait de certaines prostituées, il existe une forte confusion entre la honte-punition et la honte-pudeur, celle-ci est appelée *verecunda*, et concerne la femme-modèle, pour caractériser un état vertueux, culturellement et historiquement valorisé. Selon Emmanuel Bain, la *verecundia* indique aux femmes « un chemin vers la gloire de la vertu à travers la honte, qui se définit en vertu⁶⁹⁵ ». La honte-pudeur est ainsi un élément important de la construction des stéréotypes de genre. Spécifiquement féminine, « elle exprime la réserve et la soumission attendue de la femme qui accepte la médiation masculine que signifie le voile, tout en lui ouvrant un chemin vers le salut⁶⁹⁶ ». Elle consacre le modèle de la femme parfaite, car elle est la preuve de son essence féminine.

Chez les prostituées étudiées, l'aspect négatif et culpabilisant de la honte rejoint la dimension positive, historiquement valorisante pour une femme de la *verecunda*. Cette dualité oxymorique, qui appuie le stéréotype de la prostituée immergée par la honte pour son métier, propose une lecture tout aussi différente, subversive de par sa proximité avec une femme parfaite, de la honte chez la prostituée, devenue à la fois anti-modèle et modèle en termes de normes comportementales.

2.1 La honte, une infériorité exemplaire : Nancy, du laiton qui fait mieux que l'or

Placée par le romancier dans un milieu dégradé, la Nancy de Charles Dickens fait partie, d'après l'auteur lui-même, de « la population la plus criminelle et la plus dégradée de

⁶⁹⁴ Jean-Pierre Martin, *Le Livre des hontes*, Paris, Seuil, 2006, coll. Fiction & Cie.

⁶⁹⁵ Emmanuel Bain, « Le féminin, le voile et la honte dans le discours ecclésiastique (XIIe-XIIIe siècle) », dans *Clio. Femmes, Genre, Histoire*, 2018, n° 47, mis en ligne le 03 janvier 2021, consulté le 04 mai 2021, p.45

⁶⁹⁶ *Ibid.*, p. 46.

Londres⁶⁹⁷ », dont elle partage le quotidien marginal. Elevée dans le contexte d'une réalité sociale misérable et dégradée, la femme, à propos de laquelle le narrateur pudique efface toute allusion à son métier de prostituée, cumule plusieurs traits du socialement inacceptable au féminin. Tout trahit en elle une femme au profil criminel : son addiction à l'alcool, son parler vulgaire, son tempérament sauvage et explosif, enfin son identité déviante de fille des rues et de voleuse. Il n'est donc pas étonnant que, dans la typologie dickensienne de la femme, Nancy se retrouve au plus bas de l'échelle sociale, car – contrairement à Rose Maylie ou à Agnès Fleming – elle fait de la dérive un mode de vie. S'appuyant sur les conventions sociales de l'époque victorienne, Dickens reprend le portrait stéréotypé communément admis d'une fille des rues qui partage son quotidien avec des hommes, porte des tenues voyantes et s'exprime dans un langage vulgaire. Les cheveux de Nancy, « relevés par derrière de façon assez peu soignée⁶⁹⁸ », le « désordre dans [ses] souliers et [ses] bas », son visage « assez haut en couleurs⁶⁹⁹ », enfin « une robe rouge, des bottines vertes et des papillotes jaunes⁷⁰⁰ » évoquent de façon explicite l'accessibilité sexuelle de la prostituée, dont le vêtement « soutient et organise l'exposition du corps [...] en disant sa disponibilité⁷⁰¹ ». L'alcool, source de sa faiblesse, fait de Nancy une femme soumise aux volontés de Fagin :

[...] elle était sérieusement sous l'influence de la boisson. De fait, Nancy n'était pas exempte de cette faiblesse, fort répandue parmi les élèves féminines du Juif, chez qui on l'encourageait plutôt qu'on ne la combattait dès l'âge la plus tendre.⁷⁰²

[Nancy] « Tu me tiendrais toujours dans cet état, si tu le pouvais [...]»⁷⁰³ »

Fagin [...] l'avait graduellement plongée dans un abîme de crime et de misère d'où elle ne pouvait plus s'échapper.⁷⁰⁴

Cette addiction « anti-féminine », entretenue par l'environnement masculin criminel où grandit la femme, constitue la grande fragilité de Nancy, qui pourtant demeure clairvoyante et sait que Fagin exerce de la sorte un contrôle sur son être, sur son corps charnel, faible et sensuel.

⁶⁹⁷ Charles Dickens, *Les Aventures d'Olivier Twist*, op. cit., p. 947-1421.

⁶⁹⁸ *Ibid.*, p. 1054.

⁶⁹⁹ *Ibid.*, p. 1025.

⁷⁰⁰ *Ibid.*, p. 1054.

⁷⁰¹ Marjorie Rousseau-Minier, *Des filles sans joie : le roman de la prostituée dans la seconde moitié du XIX^e siècle*, op. cit., p. 193.

⁷⁰² Charles Dickens, *Les Aventures d'Olivier Twist*, op. cit., p. 1169.

⁷⁰³ *Ibid.*, p. 1166.

⁷⁰⁴ *Ibid.*

La nature passionnée et ardente de Nancy, dépréciée en raison de ses « impulsions [pareilles à celles des] animaux sauvages⁷⁰⁵ », l'amène à vivre des émotions intenses et violentes, qui rappellent de loin la femme infernale que Dickens décrit à travers les Mrs. Mac Stinger, Joe et Jellyby. La scène où Nancy prend la défense d'Olivier est particulièrement caractéristique du tempérament explosif de la femme, dans un état proche de l'hystérie :

- Ca m'est égal, Bill, ça m'est égal, hurla la jeune femme, en tenant violemment tête à l'homme ; le gosse ne sera pas mis en pièces par le chien ; il faudra que tu me tues avant. [...]

- Alors, reste tranquille, veux-tu ? dit le Juif en soulignant ces mots d'un regard menaçant.

- Non, ça non plus, répondit Nancy, d'une voix forte. Hein ! Qu'est-ce que vous en dites ?⁷⁰⁶
[...]

...la fille bondit en avant et la lui arracha des mains. Elle le lança dans le feu avec une telle force que des morceaux de charbon embrasés roulèrent dans la pièce. [...] En formulant cette menace, la jeune femme tapa violemment du pied ; lèvres pincées et poings serrés, elle regardait alternativement le Juif et l'autre voleur ; son visage avait perdu toute couleur sous l'effet de la fureur à laquelle elle était peu à peu parvenue.

[...]

s'arrachant les cheveux et déchirant sa robe dans un transport de fureur, elle se précipita sur le Juif avec une telle fougue qu'elle aurait sans doute laissé sur lui d'éclatantes marques de sa vengeance, [...] sur quoi, après quelques efforts inutiles pour se libérer, elle s'évanouit.⁷⁰⁷

L'environnement criminel hiérarchisé et masculin où évolue le personnage, suscite et encourage l'extériorisation sans honte des sentiments de la femme. Dickens le dira lui-même, à propos de Nancy, : « Il y a chez une femme en colère un je ne sais quoi que peu d'hommes aiment à braver – surtout quand, à toute la vigueur de ses autres sentiments, elle ajoute les furieuses impulsions de la témérité et du désespoir.⁷⁰⁸ ». Mais alors que Bill Sikes reconnaît beaucoup de qualités à Nancy, tenue pour une femme qui « fait honneur à son sexe⁷⁰⁹ », quelques chapitres plus tard, les femmes de chambre de Rose Maylie déclarent au contraire que Nancy fait « la honte de leur sexe⁷¹⁰ ». Cette dualité dans le jugement de la prostituée est particulièrement révélatrice du schisme entre les classes populaire et bourgeoise, qui auraient des points de vues divergents, voire opposés, sur la respectabilité féminine, et accepteraient ainsi d'une manière différente le comportement féminin transgressif.

La vertu féminine à l'anglaise – cicéronienne au fond - privilégie l'intériorisation des émotions irrationnelles et les choix de la raison. Dans plusieurs romans de l'époque, dont ceux

⁷⁰⁵ Annick Stevens: « Le rôle du courage dans la praxis : un questionnement à partir d'Aristote », *op. cit.*, p. 56.

⁷⁰⁶ Charles Dickens, *Les Aventures d'Olivier Twist*, *op. cit.*, p. 1083-1084.

⁷⁰⁷ *Ibid.*, p. 1086.

⁷⁰⁸ *Ibid.*, p. 1084.

⁷⁰⁹ *Ibid.*, p. 1056.

⁷¹⁰ *Ibid.*, p. 1291.

des sœurs Brontë, de Jane Austen et de Dickens, la raison est propre aux classes moyennes et doit l'emporter sur la voix du cœur et des émotions, qui caractérise les classes populaires⁷¹¹. La dualité évoquée à travers les personnages reflète ainsi un fort clivage sociétal, dont Nancy représente les couches les plus basses. Située dans la marginalité londonienne, elle entre en forte dissonance avec la prude morale de la classe bourgeoise⁷¹². Ce qui définit la norme comportementale féminine parmi les criminels n'est point acceptable dans les classes bourgeoises, dont Rose Maylie représente l'idéal victorien en termes de perfection féminine. Les yeux enfantins d'Olivier élèvent le portrait romanesque de la jeune fille bourgeoise au modèle merveilleux de l'ange même :

La jeune fille, elle, était dans toute la fleur de la féminité en son ravissant printemps ; si jamais les justes desseins de Dieu font revêtir aux anges une apparence mortelle, l'on pourrait sans nulle impiété leur prêter pareil âge et pareille forme.

Elle n'avait pas plus de dix-sept ans. Son corps était si svelte et si gracieux, elle était si douce et si délicate, si pure et si belle, que la terre ne paraissait pas être son élément, ni les êtres grossiers qui la hantent des compagnons dignes d'elles. L'intelligence même qui brillait dans ses profonds yeux bleus et marquait son noble front semblait à peine de son âge ou de ce monde ; et pourtant l'expression mobile de douceur et de gaieté, les mille lumières qui se jouaient sur son visage sans y laisser aucune ombre et, par-dessus tout, le sourire, ce sourire clair et heureux, étaient faits pour la maison, pour la paix et le bonheur du foyer.⁷¹³

Dans le roman, Rose incarne les impératifs comportementaux et sexuels que demande le code de la respectabilité féminine anglais - ce que Nancy ne respecte pas. Vidé de sa substance émotive et érotique, le portrait de Rose illustre ce que Daniel d'Arthez, dans *Illusions perdues* de Balzac, dira à propos de Walter Scott : elle est « sans passion, il l'ignore, ou peut-être lui était-elle interdite par les mœurs hypocrites de son pays. Pour lui, la femme est le devoir incarné. [...] La femme porte le désordre dans la société par la passion, [et] la passion a des accidents infinis⁷¹⁴ ». Rose, avec « autant de douceur et de grâce dans sa démarche qu'il y en avait dans sa voix⁷¹⁵ », n'est pas seulement une projection outrancièrement stéréotypée de l'ange de la

⁷¹¹ Les romans des sœurs Brontë, de Jane Austen. Dans *Les Temps difficiles*, Dickens supprime les sentiments au profit de la raison, qui représente le système social de l'acceptable.

⁷¹² Dans le présent chapitre, la passion est étudiée dans le sens philosophique, donc le sens plus étendu du terme, qui n'est pas réduit à une simple attirance pour un objet, un concept ou une personne, mais qui concerne des émotions irrationnelles comme la colère.

⁷¹³ Charles Dickens, *Les Aventures d'Olivier Twist*, op. cit., p. 1191.

⁷¹⁴ Honoré de Balzac, *Illusions perdues*, op. cit., p. 313.

⁷¹⁵ Charles Dickens, *Les Aventures d'Olivier Twist*, op. cit., p. 1190.

maison⁷¹⁶, mais aussi une anti-Nancy, dont le « hurlement véhément et continu⁷¹⁷ » fait penser à l'ensemble des personnages féminins issus du peuple. Le corps terrestre de Nancy ignore la retenue émotionnelle et sexuelle, que Rose maîtrise à la perfection⁷¹⁸.

Le corps de Rose, dont rien n'est montré, semble être « dépourvu de caractère sexué⁷¹⁹ ». Vidée de sa substance érotique, l'image de Rose renvoie à l'idéologie sexuelle répressive de l'Angleterre victorienne - véhiculée notamment par le concept de l'ange de la maison – qui rattache la sexualité de la femme à la notion d'union conjugale et à la physiologie de la reproduction⁷²⁰. Exaltée chez Rose, cette définition particulièrement limitative du rôle de la femme est encadrée par la tradition chrétienne, et est approuvée par les représentants du Positivisme et de la Libre Pensée du milieu de l'époque victorienne⁷²¹, pour qui, selon Peter T. Cominos, « l'indulgence sexuelle allant au-delà du devoir de propager la race était un péché⁷²² ». L'histoire d'amour de Rose avec Harry Maylie confirme l'idée selon laquelle, dans

⁷¹⁶ L'image de la *perfect lady* a laissé une empreinte tout aussi profonde, voire davantage, sur l'identité de l'Angleterre victorienne que l'urbanisation croissante et l'industrialisation massive. Gardienne des valeurs domestiques, elle incarne – y compris à travers l'exemple de la reine Victoria - plusieurs vertus traditionnellement assignées à la femme victorienne, telles que chasteté, pudeur et discrétion. Le désir et le plaisir sexuels – ces sujets fortement tabous dans un pays à tradition puritaine - lui étant refusés, voire interdits.

⁷¹⁷ Charles Dickens, *Les Aventures d'Olivier Twist*, *op. cit.*, p. 1086.

⁷¹⁸ Brenda Ayres, *Dissenting Women in Dickens' Novels. The Subversion of Domestic Ideology*, *op. cit.*, p. 118 : « She exemplifies all the attributes of the « mould » ».

Inspirée de la petite sœur de la femme du romancier, mademoiselle Rose présente à la fois l'idéal d'une femme victorienne et le modèle comportemental pour toutes les femmes honnêtes, qu'on retrouvera dans *The Old Curiosity Shop* avec Miggs et *Barnaby Rudge*, et que la prostituée reconnaît en appelant Rose « angel lady ».

⁷¹⁹ Anne Ferron-Haghighat, *La Famille victorienne à travers les œuvres de Charles Dickens : entre la réalité et la fiction*, *op. cit.*, p. 233.

⁷²⁰ Peter T. Cominos dit, à propos de l'idéologie sexuelle à l'époque victorienne : « According to the strictest expression of Respectability the exclusive purpose of sexual indulgence was the propagation of the species in the holy state of matrimony. Not only was this purpose and limitation sanctioned by the Christian tradition, but it was approved by mid-Victorian representatives of Positivism and Free Thought such as Frederic Harrison and William Lecky. » (Peter T. Cominos, « Late-Victorian Sexual Respectability and the Social System », *op. cit.*, p. 21).

⁷²¹ Ainsi, Frederic Harrison, l'un des principaux représentants du positivisme du milieu et de la fin de l'ère victorienne, affirmait à son fils que l'amour sexuel n'était bon et acceptable que dans un mariage : "Positivism, then, takes a theological view about morality ?", lui demanda son fils. "Of course... Even more so... A man who gives way to the flesh is a wrongdoer... Morality cannot be twisted about to suit people's tastes." (cité dans Cominos). T. L. Nichols affirmait, dans *Esoteric Anthropology-The Mysteries of Man*, que l'indulgence devait avoir lieu uniquement lorsque la femme avait le plus de chances de concevoir un enfant (Thomas. L. Nichols, *Esoteric Anthropology*, New-York, Stringer & Townsend, 1853, p. 114, 118). Toute sorte de contraception, naturelle ou artificielle, était strictement interdite (voir à ce sujet les travaux de Thomas. L. Nichols, *ibid.*, p. 114-115, ainsi que *Human Physiology, The Basis of Society and Social Science* (London, 1872, p. 310-311), ainsi que les travaux de docteur George R. Drysdale), tandis que la continence était considérée comme le moyen le plus sûr et vertueux de mettre en pratique la respectabilité sexuelle de l'époque.

⁷²² Le but exclusif de l'indulgence sexuelle est la propagation de l'espèce dans le cadre sacré du mariage.

Peter T. Cominos, « Late-Victorian Sexual Respectability and the Social System », *op. cit.*, p. 22 : « Sexual indulgence in excess of the duty to propagate the race was sinful. »

un véritable amour, il ne peut pas y avoir de passion mais seulement un sentiment désincarné et sublimé religieusement⁷²³. Ainsi, la sexualité virginale de Rose l'inscrit dans la norme du code de respectabilité sexuelle féminine qui domine l'époque victorienne⁷²⁴, ce qui lui promet un avenir familial heureux et un futur épanouissement en tant que mère et épouse :

Je montrerais Rose Maylie dans tout l'éclat et la grâce de sa jeune féminité, répandant sur le chemin de sa vie retirée une douce et bienfaisante lumière qui tombe sur tous ceux qui le parcourent avec elle et brille jusqu'au fond de leur cœur. Je le peindrais comme la vie et la joie du cercle réuni au coin du feu et de la bande si animée de l'été ; je la suivrai à midi à travers les champs embrasés et j'entendrais les murmures de sa douce voix au cours des promenades du soir, au clair de lune ; je l'observerais tandis qu'elle prodigue au dehors sa bonté et sa charité ou que, chez elle, souriante, elle s'acquitte assidûment de ses devoirs domestiques.⁷²⁵

La confrontation entre Nancy, colérique et jouissant sexuellement hors mariage, et Rose, flegmatique et vierge, permet à Dickens de reprendre et d'approuver le stéréotype genré communément admis de son époque, où la sexualité de la classe pauvre est perçue par la classe moyenne anglaise comme animale et violente. La férocité avec laquelle sera tuée la prostituée confirmera l'inviolabilité morale de la classe moyenne et son antipathie, selon Nancy Armstrong, envers les classes populaires :

Le corps mutilé de Nancy exprime une intense hostilité envers les classes ouvrières, bien que Dickens les représente comme des victimes qui ont besoin d'être sauvées. On pourrait dire que ce corps a fourni un champ où deux notions de famille se sont confrontées, et l'ancienne a cédé la place à la nouvelle.⁷²⁶

De fait, ce caractère conflictuel et irréconciliable des classes sociales anglaises, fait penser à l'affrontement de deux modèles familiaux, où le premier, incarné par la relation honteuse de

⁷²³ M. D. O'Brien, *The Natural Right to Freedom*, London, Williams & Norgate, 1893, p. 260-61, 257: « It is light without fire; it is god-like, grand and pure. All passion is immoral; a perfect life would not have a trace of it. » Persuadée, comme Dickens, que l'amour relevait du domaine de la religion, O'Brien voyait l'amour parfait comme une sorte de sublimation religieuse : « C'est la lumière sans le feu, semblable à un dieu, grand et pur. [...] Toute passion est immorale ; une vie parfaite n'en aurait pas la moindre trace. »

⁷²⁴ Indissociable du système social de la société, ce code de la respectabilité sexuelle inclut, selon l'historien Peter T. Cominos, un lien complexe de relations socio-morales entre individus qui s'appuie aussi bien sur les normes codifiées de la morale et les déviances, que sur les modes de pensée autour des valeurs de l'époque, ce qui forme en fin de compte l'idéologie du Respectable (Respectable ideology). Peter T. Cominos, « Late-Victorian Sexual Respectability and the Social System », *op. cit.*, p. 18.

⁷²⁵ Charles Dickens, *Les Aventures d'Olivier Twist*, *op. cit.*, p. 1420.

⁷²⁶ Nancy Armstrong, *Desire and Domestic Fiction : A Political History of the Novel*, New York, Oxford University Press, 1987, p. 183 : « Nancy's mutilated body expresses intense hostility towards the working classes, even though Dickens represents them as victims who need to be rescued. One could say this body provided a field where two notions of the family confronted one another and the old gave way to the new. »

Nancy et Bill, est malgré tout promis à un avenir plus long que celui qu’incarne dignement lady Rose.

A) La honte d’une femme mature

Dans *Dickens, Women and Language*, Patricia Ingham appelle les anges dickensiens les « *nubile girls* ». Réduites à une apparence superficielle, elles renvoient à l’imaginaire des fleurs (flower, bloom, bud), ou de la colombe, et sont pour ainsi dire « fragmentés en petits morceaux⁷²⁷ », ce qui leur dénie la sexualité, la maturité et la capacité d’action. Ainsi, la douce lumière divine qui illumine le portrait de Rose, peinte en demi-teintes, pâlit devant le puissant imaginaire de l’action, du mouvement et de la vitalité du personnage de Nancy.

Si Dickens ne remet pas explicitement en cause le modèle féminin représenté par Rose ni l’infériorité de Nancy, son contre-modèle, quelques points de subversion de l’idéologie patriarcale se dessinent pourtant à travers le portrait de la prostituée. Ce que Rose est empêchée d’accomplir par une passivité imposée, Nancy le réalise avec la liberté et la maturité d’une fille des rues. Le statut de marginale autorise à agir, alors que les femmes bourgeoises sont obligées de se taire.

Nancy est en effet un personnage qui opère des déplacements individuels dans l’espace public. Tandis que le monde immature, idéalisé et théorique de Rose se limite aux murs de la maison Maylie, Nancy tente, par des actions concrètes, de sauver Olivier. Rose, emprisonnée dans les carcans de la domesticité qui réduisent considérablement son champ d’action, possède une vertu impuissante, inactive et abstraite. Les quelques scènes, dont celle où Rose suggère de rapporter la vérité sur Olivier aux policiers pour le disculper, révèlent une naïveté désolante qui confine à l’étroitesse d’esprit, ce que confirme la réaction à la fois ironique et essentialiste du médecin : « - Non, évidemment ! Dieu bénisse les beaux yeux de vos semblables ! Ils ne voient jamais, dans le bien comme dans le mal, qu’un seul côté de la question ; et c’est toujours celui qui se présente en premier.⁷²⁸ » Dans la scène de l’entrevue nocturne, Rose est perdue à l’idée de ne pas pouvoir sauver Olivier, une idée qu’elle mentionne déjà quelques chapitres auparavant⁷²⁹.

⁷²⁷ Anne Ferron-Haghighat, *La Famille victorienne à travers les œuvres de Charles Dickens : entre la réalité et la fiction*, op. cit., p. 233.

⁷²⁸ Charles Dickens, *Les Aventures d’Olivier Twist*, op. cit., p. 1206.

⁷²⁹ Dans le chapitre XXXI (« Qui comporte une situation critique »), Rose pose la même question au médecin : « Ah, que faire ? s’écria Rose. Mon Dieu, mon Dieu, pourquoi ont-ils été chercher ces gens-là ? » (*ibid.*)

Contrairement à l'immature innocence de mademoiselle Rose, Nancy est présentée dans le roman comme une femme mature. Or, la maturité féminine se manifeste, exclusivement au XIXe siècle, dans la capacité des jeunes filles à choisir le meilleur parti pour le mariage. À ce propos, dans *Victims of Convention*, Jean Kennard remarque que la majorité des romans de l'époque (comme ceux de Jane Austen ou des sœurs Brontë) stipule un lent processus d'acquisition de la maturité qui se termine par le choix juste du futur mari. Selon Kennard, le mariage fictionnel est un symptôme, tout comme le mariage réel, de « l'ajustement du protagoniste aux valeurs de la société, une condition assimilée à sa maturité⁷³⁰ ». Or, Nancy – qui, dans le roman, n'a que seize ans – vit une relation sexuelle avec un homme qui n'est pas son époux, une relation qui décrit pourtant Nancy comme une fidèle compagne et une femme aimante. Cette maturité amène Nancy à prendre conscience que son partenaire ne la mettra jamais dans une position socialement acceptable⁷³¹. Lors de son dialogue avec Rose, la prostituée évoque un vide d'ordre affectif et identitaire qu'elle avait avant de connaître Bill, devenu pour elle la figure de référence masculine, celui auquel elle se rattache en tant que compagne, ce qui lui donne la possibilité d'avoir une vie, bien que déshonorante. Une compagne hors union légale, n'en demeure pas moins symboliquement une mère au cœur rempli d'affection maternelle pour Olivier, si bien que le sacrifice de Nancy pourrait être lu comme celui d'une mère pour son enfant. La honte d'une sexualité prohibée est pour ainsi dire compensée et même transformée en vertu par la maturité subversive d'une affection à la fois sexuelle et maternelle.

B) Une femme honteuse, humainement exemplaire

Lors de la rencontre nocturne entre Nancy et Rose, la honte de la prostituée est clairement évoquée pour la première fois dans le roman, les sentiments de culpabilité, d'infériorité et de fragilité identitaire asphyxient alors le personnage. Elle partage, avec Sonia de Dostoïevski, les

⁷³⁰ Jean E. Kennard, *Victims of Convention*, Hamde, CT: Archon, 1978, p. 18.

⁷³¹ Les relations entre Nancy et Bill sont à l'image de leurs tempéraments : un rapport de forces, où Nancy subit et implore : C'est alors que Bille Sikes réussit à la calmer en lui rappelant sa place : « Dieu m'damne ! Tu ne sais pas qui tu es ? ce que tu es ? – Oh si, je le sais parfaitement, répondit la fille avec un rire nerveux, et elle hocha la tête de part et d'autre en simulant, bien pauvrement l'indifférence. » (Charles Dickens, *Les Aventures d'Olivier Twist*, *op. cit.*, p. 1085.) La vérité la ramène à la raison et à la réalité de sa condition inférieure, faisant transparaître la honte. Sa condition soumise dans le couple est à l'image de celle de plusieurs femmes au sein du mariage.

mêmes signes visibles de honte, Nancy se réfugie dans le silence, tente de s'effacer dans un effort qui trahit en elle la douloureuse conscience de sa profonde infériorité face à Rose :

Elle pensa au contraste frappant qu'allait offrir avant peu la petite pièce, elle ressentit tout le poids de sa profonde honte et se tassa sur elle-même comme si elle pouvait à peine affronter la présence de celle qu'elle avait demandé à voir. [...] La misérable compagne des voleurs et des ruffians, la fille déchue coureuse de mauvais lieux, l'associée de la vie des geôles et des pontons, qui vivait dans l'ombre même de la potence, cette créature avilie elle-même avait encore trop de fierté pour laisser percer une pâle lueur de la sensibilité féminine, qu'elle tenait pour une faiblesse, et qui était pourtant la seule chose qui la reliait encore à cette humanité, dont sa vie dégradante avait effacé tant et tant de traces dès son plus jeune âge.⁷³² [...]

Ah Mademoiselle, Mademoiselle ! dit-elle en joignant passionnément les mains devant son visage, s'il y avait plus de personnes comme vous, il y en aurait moins comme moi... il y en aurait moins... oui, il y en aurait moins !⁷³³

[...] J'ai plus souffert, ce soir, à l'idée de ce que je suis, que jamais auparavant, et ce serait quelque chose que de ne pas mourir dans l'enfer où j'ai vécu.⁷³⁴

Dans *Olivier Twist*, l'aveu d'imperfection devient un élément constitutif de la reconstruction identitaire et d'une soi-disante reconversion au Bien. La honte de sa condition débouche sur un aveu qui, selon Michel Foucault, permet d'obtenir « l'humilité et la mortification, le détachement à l'égard de soi et la construction d'un rapport à soi qui tend à la destruction de la forme du soi » mais aussi de « rassembler ce qu'on a pu entendre ou lire, et cela pour une fin qui n'est rien de moins que la construction de soi⁷³⁵ ». Dit avec la passion et la sincérité inhérentes au tempérament de Nancy, l'aveu tragique de son infériorité victimise et humanise la fille des rues.

Dans la scène évoquée, Nancy touche, pour la première fois, à ce que Dickens considère comme un signe d'humanité féminine. Pour lui, la honte auto-dénigrante de la prostituée relève également de la sensibilité féminine. Nancy n'est donc plus seulement une prostituée qui affronte son infériorité, elle est une femme que la pudeur oblige à la modestie et à l'émotion de son sexe. Dans cette scène conçue de manière dualiste, où la perfection de l'une fait ressortir l'imperfection de l'autre, apparaît ainsi un point fort de ressemblance entre les deux femmes : la honte-pudeur, qu'éprouve Nancy face à la « demoiselle [...] pure⁷³⁶ », l'élève plus qu'elle

⁷³² *Ibid.*, p. 1291.

⁷³³ *Ibid.*, p. 1292.

⁷³⁴ *Ibid.*, p. 1298.

⁷³⁵ Judith Revel, *Dictionnaire Foucault*, Paris, Ellipses, 2008, p. 24-25.

⁷³⁶ *Ibid.*, p. 1295.

ne la condamne, dégageant une sensibilité positive qui rend ambiguë la perception du personnage. Paradoxalement, et en miroir la perfection de Rose s'avère tout aussi ambiguë que le vice de Nancy.

Une « femme dont le nom porte une tache, dont elle n'est pas responsable certes, mais que de vils gens pourront froidement lui faire expier ainsi qu'aux enfants de cet homme⁷³⁷ », Rose est en réalité une femme « sans soutien et sans dot, qui porte un nom entaché⁷³⁸ ». La réputation de Rose est ternie, au regard du passé familial compromettant, dont la faute incombe à sa grande-sœur. Même sa protectrice madame Maylie, déconseille à son fils de voir en Rose un bon parti pour lui. Dans le chapitre XXXIV, la dame lui dit de penser « [...] l'effet que pourra avoir sur ta décision la conscience de sa naissance douteuse⁷³⁹ ». La honte provient d'une origine indigne, dont Rose n'est pourtant pas responsable, et qui rappelle celle de Nancy, qui évoque, dans son dialogue avec la bourgeoise, l'arbitraire souvent injuste, de la naissance.

Remerciez Dieu à genoux, chère Mademoiselle, s'écria la fille, d'avoir eu des parents pour vous chérir et vous garder quand vous étiez enfant, de ne vous être jamais trouvée exposée au froid et à la faim, à la débauche et à l'ivresse, et... et... à bien pire..., comme je l'ai été dès le berceau. Je peux bien le dire, car mon berceau ç'a été les ruelles et les ruisseaux, comme ils seront mon lit de mort.⁷⁴⁰

Le pathos tragique du monologue de Nancy est repris plus loin par Rose elle-même, qui fait le parallèle entre sa chance et celle que pourra avoir Olivier :

Ah, vous qui m'aimez, vous qui savez que je n'ai jamais souffert de l'absence de parents grâce à votre bonté et votre affection, mais que j'aurais pu, que j'aurais pu être aussi dépourvue de secours et de protection que ce pauvre enfant, ayez pitié de lui avant qu'il soit trop tard !⁷⁴¹

Le destin d'Olivier, mais aussi celui de Nancy, auraient donc pu devenir celui de Rose, secourue à temps par madame Maylie. Selon Brenda Ayres, la différence de la condition socio-morale des deux femmes est « entièrement arbitraire et circonstancielle⁷⁴² », déterminée dès leur enfance par les deux milieux d'accueil. Le monde domestique protège Rose de la violence du monde extérieur en la contenant dans le domaine privé. Pour survivre, l'environnement

⁷³⁷ *Ibid.*, p. 1236.

⁷³⁸ *Ibid.*, p. 1248.

⁷³⁹ *Ibid.*, p. 1237.

⁷⁴⁰ *Ibid.*, p. 1293.

⁷⁴¹ *Ibid.*, p. 1196.

⁷⁴² Brenda Ayres, *Dissenting Women in Dickens' Novels. The Subversion of Domestic Ideology*, op. cit., 1998, p. 122 : « entirely arbitrary and circumstantial. »

criminel où grandit Nancy l'encourage au contraire à sortir du privé pour se prostituer et voler au quotidien. Le mode de vie des deux femmes serait donc tout aussi injuste que l'opposition foyer – rue, qui se dessine au travers d'elles.

En parlant de l'illusion de la respectabilité que la classe moyenne anglaise veut faire perdurer face aux classes pauvres, Pam Morris qualifie le rapprochement de la condition de Rose et Nancy de « liens cachés de leur humanité partagée⁷⁴³ ». Le sentiment du déshonneur poursuit Rose tout comme il poursuit Nancy. Le destin de l'une aurait pu devenir celui de l'autre. De même, la honte de Nancy aurait pu être celle de Rose. À travers le portrait des deux femmes, nous sentons leur impuissance face aux mécanismes cruels de la société patriarcale, où aucune femme n'est à l'abri de la honte et de l'exclusion pour cause de déshonneur. Clivée par ce que Dickens appelle la « moralité douteuse⁷⁴⁴ », la prostituée porte l'écrasant poids de la honte d'être ce qu'elle est, inhérente à sa condition misérable de fille des rues. Cependant, la rue présente un large champ d'action où la maturité de Nancy se développe face au cruel arbitraire de son destin.

Les apparences s'avèrent parfois trompeuses : ainsi, « le laiton peut faire mieux que l'or⁷⁴⁵ » constate Dickens à propos de Nancy, remettant dès lors en cause la construction idéologique du monde domestique. Assimilée à ce métal de couleur dorée – utilisé depuis l'Antiquité pour la fabrication des pièces de monnaie – , la prostituée aurait désormais une valeur supérieure à l'or, pourtant reconnu pour être un métal précieux noble et incorruptible. Face à la mère d'Olivier, dont le médaillon doré cause des ennuis à Olivier, face à la noblesse de cœur de Lady Rose, interdite de devenir autre qu'un ange au foyer. Le portrait de la prostituée présente un riche assemblage d'éléments disparates qui subvertissent, selon Brenda Ayres, le stéréotype de la prostituée corrompue par le vice de sa condition :

Au lieu d'être un simple objet, ou une nullité, comme le fut considéré la mère d'Olivier, et au lieu d'être une nullité céleste comme Rose, Nancy est du métal qui sert à faire le bien.⁷⁴⁶
[...]

⁷⁴³ Pam Morris, *Dickens's Class Consciousness : A Marginal View*, New-York, St. Marti's Press, 1991, p. 11.

⁷⁴⁴ Charles Dickens, *Les Aventures d'Olivier Twist*, *op. cit.*, p. 1290.

⁷⁴⁵ *Ibid.*, p. 1389.

⁷⁴⁶ Brenda Ayres, *Dissenting Women in Dickens' Novels. The Subversion of Domestic Ideology*, *op. cit.*, p. 120 : « Instead of her being a mere item and nonentity, as Oliver's mother was considered, and instead of being a celestial nonentity as is Rose, Nancy has the brass to do some good. »

Là, où l'or représente habituellement une valeur supérieure au laiton, là, où l'ange de la maison est estimé d'une valeur sociale plus grande qu'une prostituée, le texte d'*Oliver Twist* intervertit quelquefois ces valeurs et, quelquefois, il les remet simplement en question.⁷⁴⁷

En défendant son « mal appliqué, mais admirable code de loyauté⁷⁴⁸ », Nancy incarne les forces vitales actives refoulées chez une femme bourgeoise. Honteuse, inférieure, effacée du paysage convenable de l'Angleterre victorienne, Nancy reste une incomprise de cette société qui, en menaçant ses exclues de mort ou d'exclusion, n'a toujours pas appris que tout ce qui brille n'est pas de l'or.

2.2 La pudeur et le repentir des Madeleines

Ressentie intensément, la honte de la prostituée pour sa condition déshonorante est quelquefois compensée par sa foi puissante, qui vient en contrepoint de son infériorité. Effaçant la prostituée aux yeux de la morale publique, la honte s'efface alors face à un sentiment religieux pur et sincère, stimulant ainsi sa reconversion au Bien à l'image de Marie-Madeleine.

Prénommée « apôtre des apôtres », Marie-Madeleine est naturellement assimilée au récit biblique de la repentance féminine. Des siècles de remaniements artistiques, appelés par Sylvaine Landrison « des siècles d'androcentrisme⁷⁴⁹ », exploitent et modélisent le paradigme binaire des deux plus grandes femmes de l'univers chrétien, opposant à l'idéal de la Vierge à l'enfant la sensualité de la Marie-Madeleine repentante. Disciple du Christ devenue une prostituée repentie, Marie-Madeleine se met d'abord au service de l'idéologie chrétienne, qui conçoit le personnage sur le thème de la volupté sexuelle, de la « sensualité exacerbée, aussi bien dans le péché que dans le repentir où l'amour surabondant couronne la conversion⁷⁵⁰ ». Elle incarne les forces maléfiques, tentatrices et charnelles, et participe à l'élaboration d'un modèle didactique pour la théorie de la rétribution de l'Église catholique, en la personne du pape Grégoire le Grand⁷⁵¹, promoteur de l'esthétique de la dérive féminine. Réinvesti à tour de

⁷⁴⁷ *Ibid.*, p. 113 : « Where gold usually represents a higher value than brass, and the angel-in-the-house is estimated of greater social worth than a prostitute, the text of *Oliver Twist* sometimes inverts those values and, at other times, simply throws them into question. »

⁷⁴⁸ *Ibid.*, p. 122 : « defying her misapplied but admirable code of loyalty ».

⁷⁴⁹ Sylvaine Landrison, « L'Écriture mythologisée : de la Madeleine et La Traviata, histoire d'une dérive », dans *Nouvelle Revue Théologique*, 2019/2, tome 141, Paris, Association Nouvelle Revue théologique, p.187.

⁷⁵⁰ *Ibid.*, p.181.

⁷⁵¹ *Ibid.* : le pape « s'est employé à façonner une image féminine en opposition à celle de la Vierge Marie dont la pureté sans tache rendait le modèle trop inaccessible au plan anthropologique ».

rôles par le discours moralisateur du XVIIIe siècle, par les courants libertin puis romantique, enfin par les romanciers-réalistes du XIXe siècle qui cherchent à voir, dans cette figure de marginale, un « individu malmené par la société⁷⁵² », « celle qui n'est pas jusqu'alors reconnue à sa juste valeur⁷⁵³ », le portrait de la femme biblique se couvre, au fil du temps, de multiples paradoxes mondains qui déforment l'image première, spirituelle et apostolique, du personnage :

De la résurrection du Christ à sa propre exaltation, en passant par les miasmes de la dépravation et les esclavages de la vie ordinaire, Marie Madeleine est la figure de tous les paradoxes, étant elle-même foncièrement contradictoire, « sainte pécheresse » selon le même impossible rapprochement sémantique [...] ⁷⁵⁴

Les remaniements artistiques et les assimilations textuelles que subit le personnage au fil des siècles placent au centre de son histoire mythifiée la question du repentir et du pardon, ce qui complique grandement la perception de cette apôtre des apôtres devenue une prostituée en quête de vertu. La Marie-Madeleine littéraire du XIXe siècle exprime avec puissance l'ambiguïté de son statut de pécheresse, mue par une forte volonté d'expier sa faute. Unie à une repentance sincère, la paradoxale conversion au Bien d'une ancienne pécheresse trouve sa place chez les trois romanciers, qui participent alors à une écriture mythologisée du récit biblique, prenant à l'intertexte religieux ce qui semble satisfaire à la transmission réussie du fonds de leur pensée - socio-moral, éthique ou existentiel – sur la société mais aussi sur les femmes. La construction oxymorique inspire grandement Balzac, qui réintroduit la sensualité et la volupté des formes et des sens chez ses courtisanes repenties, mais aussi Dostoïevski qui, à l'instar de Dickens, place les accents esthétiques et narratifs sur la sainteté et la reconversion au Bien.

A) La honte d'une courtisane religieuse

Aux antipodes d'une sensualité contenue des personnages dickensiens, le rapport aisé à l'intimité corporelle des prostituées balzaciennes renvoie à une Marie-Madeleine sensuelle, à l'Esther des *Splendeurs et Misères*, où l'extase d'une ardente prière sublime la beauté charnelle

⁷⁵² *Ibid.*, p.183.

⁷⁵³ *Ibid.*, p.184. Landrivon affirme, à propos de *La Dame aux camélias*, : « Nous voici pleinement dans le thème de la guérison accomplie par un regard enfin bienveillant sur la souffrance de "celle qui n'est pas jusqu'alors reconnue à sa juste valeur" ».

⁷⁵⁴ Isabelle Renaud-Chamska, *Marie Madeleine en tous ses états. Typologie d'une figure dans les arts et les lettres (IV^e-XXI^e siècle)*, Paris, Cerf, 2008, coll. Histoire, p.10.

de la convertie. Sortie, dirait-on, du tableau du Caravage⁷⁵⁵, la femme, ravissante dans sa posture de repentante, est illuminée par l'intense lumière d'une extase religieuse et verse des larmes, par lesquelles elle nettoie « les souillures d'une vie de luxure⁷⁵⁶ ». Non sans une touche d'érotisme, à moitié dénudée et les cheveux longs et dénoués, cette interprétation sensuelle évoque le parallèle ambigu entre l'amour mystique et l'érotisme. Celle qui, dans la Bible, franchit aisément les barrières de l'intimité en oignant les pieds de Jésus, en se servant d'un parfum cher – l'un des attributs du luxe et de la luxure –, en laissant enfin ses cheveux détachés, se réincarne en Esther. Ce « relent d'une sensualité suspecte, causée par les attouchements et cette odeur de parfum⁷⁵⁷ », de la femme trahit dans ses gestes et ses habitudes le comportement d'une prostituée, tout en développant, au fil des siècles, une poétique de la repentance charnelle et de la purification spirituelle⁷⁵⁸ allant au-delà de la théologie chrétienne. Esther, avec sa transformation spectaculaire de prostituée aux passions déchaînées en une créature angélique, exemplarise le mythe littéraire de la sainte pécheresse. Anobli par une aspiration sincère à la vertu religieuse, le portrait de la maîtresse de Lucien met pourtant l'accent sur sa sensualité toujours puissante qui, faisant écho à son passé honteux, corrompt la perfection de sa reconversion.

Balzac conjugue la vertu d'Esther avec l'intimité de son corps dénudé, créant ainsi une poétique de la transgression féminine qui séduit par la force des fantasmes charnels plus que par l'orientation morale :

⁷⁵⁵ *Marie-Madeleine en extase* est un tableau du Caravage peint en 1606 et conservé dans une collection privée à Rome (voir Annexe 3).

⁷⁵⁶ Sylvaine Landrison, « L'Écriture mythologisée : de la Madeleine et La Traviata, histoire d'une dérive », *op. cit.*, p.182.

⁷⁵⁷ Sylvaine Landrison, « L'Écriture mythologisée : de la Madeleine et La Traviata, histoire d'une dérive », *op. cit.*, p.180.

⁷⁵⁸ Le sculpteur italien de l'époque baroque Giovanni Lorenzo Bernini fut le premier à avoir souhaité représenter l'érotisme, la sensualité charnelle des religieuses du sacré à travers quelques figures de religieuses. Ainsi, *L'Extase de sainte Thérèse*, *L'Extase de Ludovica* libèrent le désir féminin refoulé sous les vêtements des moniales. La sensualité proscribed des religieuses refait surface, Bernini peint une sainteté érotisée qui rappelle celle de Marie Madeleine. La blancheur de la pierre évoque la pureté physique et morale et l'innocence, tandis que les formes arrondies des corps représentés évoquent explicitement le désir.

Achevée en 1595, *La Madeleine repentante* du Caravage propose d'ores et déjà ce jeu d'ombres et de lumières qui accompagne la fin de la transformation métaphysique du personnage. Marie est ici habillée en vêtements du XVII^e siècle. La lumière du soleil matinal pénètre à peine dans la chambre et illumine le visage de la jeune femme, la réveillant à une vie nouvelle. Par terre, des bijoux arrachés, symbole d'un passé vénal révolu, ne présentent plus aucun intérêt aux yeux de la jeune femme. Ses mains posées délicatement sur ses genoux semblent tenir un bébé et présagent ainsi sa renaissance à une vie nouvelle tournée vers Dieu et la foi (voir Annexe 4).

Un mouchoir trempé de larmes prouvait la sincérité de ce désespoir de Madeleine, dont la pose classique était celle de la courtisane irrégulière. Ce repentir absolu fit sourire le prêtre. [...] Il était, certes, insensible aux jolies rondeurs d'un sein presque écrasé sous le poids du buste fléchi et aux formes délicieuses de la Vénus accroupie qui paraissaient sous le noir de la jupe, tant la mourante était rigoureusement ramassée sous elle-même ; l'abandon de cette tête, qui, vue par derrière, offrait au regard la nuque blanche, molle et flexible, les belles épaules d'une nature hardiment développée, ne l'émouvait point [...]

Cette scène d'ouverture, où la sincérité du geste religieux se mêle gracieusement à la pose irrégulière d'Esther, insiste explicitement sur la sensualité troublante de la prostituée, qui se superpose et remplace sa vertueuse aspiration au repentir par l'imaginaire d'un corps féminin érotisé, approché, déshabillé, qui montre au lieu de dissimuler. Les échos lointains de la Marie-Madeleine biblique, que les peintres imaginent sensuellement dénudée, sont évidents dans cette scène à travers une accumulation explicite de détails érotisants comme les seins découverts, la blancheur de sa nuque et de ses épaules, enfin les langoureuses rondeurs de ses courbes généreuses, que Balzac opposera, dans son *Traité de la démarche*, aux angles droits des femmes vertueuses⁷⁵⁹. L'effort spirituel de la prostituée reste ainsi secondaire et inabouti face à la primauté de sa beauté physique qui fait écho à la divinité grecque de l'amour⁷⁶⁰. Si la conversion au christianisme est censée effacer la honte de son passé de prostituée, l'érotisation volontaire du personnage par le romancier laisse supposer que le péché continue d'exister en elle. Vécue intensément par la courtisane, la honte d'Esther est manipulée par l'abbé Herrera, qui lui reproche son « impureté passée », ses « épouvantables délices qui vous ont mérité votre

⁷⁵⁹ Dans son traité *Théorie de la démarche*, le romancier s'interroge sur le maintien et l'allure des différentes personnes dans la société et tente de les répertorier pour en déduire des comportements propres à certains types sociaux. En effet, dans *Splendeurs et misères des courtisanes*, Esther, courtisane et charnelle, est décrite tout en courbes et en rondeurs généreuses tandis que Clothilde, vertueuse et spirituelle, est décrite comme ayant « une taille sèche et mince » et ressemblant « à une asperge ». C'est notamment ce que démontre Régine Borderie dans son essai *Balzac peintre de corps : La Comédie Humaine ou le sens du détail* en répertoriant les différents savants – et les différentes sciences – dont s'inspire le romancier lorsqu'il crée les personnages qui peuplent ses récits. Parmi ces différentes sciences, il en est une que la plupart des critiques spécialistes de l'œuvre balzacienne soulignent et que Régine Borderie détaille : la physiognomonie. On lit par exemple ceci : « N'avez-vous pas ri d'une femme dont tous les mouvements de bras, de tête, de pied ou de corps, produisent des angles aigus ? Des femmes qui vous tendent la main comme si quelque ressort faisait partir leur coude ? Qui s'asseyent tout d'une pièce, ou qui se lèvent comme le soldat d'un joujou à surprise ? Ces sortes de femmes sont très souvent vertueuses. La vertu des femmes est intimement liée à l'angle droit. Toutes les femmes qui ont fait ce que l'on nomme des fautes sont remarquables par la rondeur exquise de leurs mouvements » (Honoré de Balzac, *Théorie de la démarche* [1833], Paris, Fayard, 2015, coll. « La Petite Collection », 2015, p. 44.)

⁷⁶⁰ Cette « délicieuse Vénus accroupie » en rappelle une autre, celle en marbre installée à l'entrée de l'appartement de Nastassia, dans *L'Idiot*, qui finira comme Esther. Dostoïevski fait timidement allusion à la sexualité du personnage, qui réapparaîtra dans la première scène de nudité de Nana, qui était « Vénus naissant des eaux, n'ayant pour voile que ses cheveux »

surnom, glorieux d'infamie ». La conversion au catholicisme est transfiguratrice : « Ce n'était plus une courtisane, mais un ange qui se relevait d'une chute », remarque Balzac. Or, dans sa deuxième lettre au baron, Esther évoque encore la honte qui la hante depuis qu'elle s'est vendue à lui : « Je n'ai jamais mieux senti la bassesse de ma condition que depuis le jour où je vous fus livrée. [...] Une honnête femme a des chances de se relever d'une chute ; mais nous, autres, nous tombons trop bas. » Sublimée dans son amour pour Lucien, Esther avoue sa honte qui la tourne vers Dieu, créant ainsi un ange en devenir qui se sacrifiera, comme la courtisane Marie Duplessis, pour son amant. C'est en ce sens que son infériorité est exemplaire, à l'instar de celle de toutes les Marie-Madeleine littéraires du XIXe siècle.

Dans *Illusions perdues*, la conversion au Bien de l'actrice Coralie est tardive, n'ayant lieu que peu de temps avant sa mort. Le regard des autres personnages sur elle nous fait ressentir de la honte de sa condition socio-morale, sans que Coralie elle-même la ressente de façon explicite. Selon le poète Daniel d'Arthez, qui détient la vérité morale dans le roman, l'actrice est une femme :

...qu'un acteur baise sur la joue en face du public, une femme tutoyée dans les coulisses, qui s'abaisse devant un parterre et lui sourit, qui danse des pas en relevant ses jupes et qui se met en homme pour montrer ce que je veux être le seul à voir.⁷⁶¹

Le métier d'actrice va de pair avec des écarts de conduite, d'intellect, et de bonnes manières, devenant le synonyme de femme facile, qui accepte une proximité et une exposition physiques qui la rendent amoral. La pudeur féminine, qui rime avec l'enfermement et l'exclusivité de la possession masculine, s'oppose ici à la corruption d'une actrice qui exhibe son corps à la lumière des projecteurs de théâtre. En parlant de sa maîtresse, l'actrice Florine, Lousteau regrette l'amour impur qu'il vit avec elle : « J'avais le cœur pur : j'ai pour maîtresse une actrice du Panorama-Dramatique, moi, qui rêvais de belles amours parmi les femmes les plus distinguées du grand monde !⁷⁶² ». Le regard extérieur inflige la honte du partage d'une expérience artistique édifiante avec le public majoritairement masculin par une femme, qui existe par un métier des passions partagées. Coralie sait son infériorité face aux femmes de bonnes mœurs, mais elle la croit arbitraire et la remet en question comme le fait Nancy dans *Olivier Twist* :

⁷⁶¹ Honoré de Balzac, *Illusions perdues*, op. cit., p. 421.

⁷⁶² *Ibid.*, p. 253.

- Etes-vous jalouse des femmes comme il faut ?
- Oui, s'écria Coralie, elles sont pires que nous.
- Comment le sais-tu, ma petite chatte ?
- Par leurs maris, répondit-elle.⁷⁶³

Dans ce dialogue, Coralie révèle, de façon ironique, une vérité plausible qui pourrait déranger, si elle ne venait pas de la bouche d'une courtisane. Le roman ne donne pas non plus de place à un aveu de culpabilité qui ferait office d'infériorité reconnue. Coralie vit dans l'émotion, qui n'est pas celle de la honte. Le roman n'explicite pas la honte venant de l'intérieur. C'est Balzac qui l'extériorise pour démontrer les mœurs de l'époque.

Dans *Illusions perdues*, Coralie est élevée, comme l'est Esther des *Splendeurs et misères*, par son amour sincère pour son amant. En parlant des actrices, Lousteau fera remarquer à Lucien :

Vous ne connaissez pas le dévouement et la finesse de ces chères créatures. [...] Elles rachètent tous leurs défauts, elles effacent toutes leurs fautes par l'étendue, par l'infini de leur amour quand elles aiment. [...] C'est trouver dans la boue un diamant digne d'orner la couronne la plus orgueilleuse.⁷⁶⁴

Comme Esther, Coralie est sublimée par l'amour, et en même temps anoblie : signe que la classe sociale reste un marqueur de valeur morale. Comme Esther, elle se sacrifie pour Lucien. Le pardon que reçoit l'actrice peu avant sa mort dans la confession, métaphorise sa réconciliation avec l'Église catholique. Coralie se repent tardivement, mais sa repentance à l'image de Marie-Madeleine a néanmoins bien eu lieu. Comme Esther, elle « se fige dans le gel de sa sainteté, [disparaissant] avant sa décomposition en Nana⁷⁶⁵ ».

B) Sonia, l'apôtre des apôtres

Relativement récente, une autre Marie-Madeleine s'inspire directement de la sainte Maria de Magdala, réhabilitée dans son statut d'apôtre du Christ. Souillée par l'amalgame volontaire de plusieurs femmes de la Bible « dans ses attributs corporels de vierge ou de mère », cette autre Marie-Madeleine est, selon Sylvaine Landrion, radicalement instrumentalisée ou

⁷⁶³ *Ibid.*, p. 455.

⁷⁶⁴ *Ibid.*, p. 381.

⁷⁶⁵ Daniel Oster, « Présentation », *op. cit.*, p. 23.

mythologisée par les pères de l'Eglise. Victime de cette démarche paradigmatique dans toute l'Europe occidentale, la vraie Marie de Magdala - femme sainte qui n'a rien à voir avec la prostitution - passe de la première messagère de l'annonce de la Bonne Nouvelle à un amalgame grossièrement cousu de trois femmes qu'évoquent les Evangiles, à savoir l'élève de Jésus Marie de Magdala, la sœur de Lazare Marie de Béthanie, enfin l'inconnue qui oint Jésus chez Marc et Matthieu. L'exégèse des *Homélies sur Ezéchiel* de Grégoire le Grand invente le personnage qui deviendra la référence artistique pour quinze siècles.

Sonia, de *Crime et Châtiment*, n'est pas une pécheresse repentie. D'un point de vue socio-moral, elle n'est pas complètement convertie au Bien, car elle continue d'exercer son métier de prostituée. Sonia n'est qu'une réminiscence lointaine de la Marie-Madeleine littéraire, qui partage avec son prototype artistique la même basse condition. En ce sens, la phrase de Raskolnikov : « Vous ne valez pas le petit doigt de la jeune fille malheureuse à laquelle vous *jetez la pierre*.⁷⁶⁶ », fait succinctement écho à celle de Mychkine : « Cette malheureuse femme est profondément persuadée qu'elle est la créature la plus déchue et la plus vile au monde. Oh, ne lui faites pas honte, *ne lui jetez pas la pierre* !⁷⁶⁷ ». La référence renvoie au récit biblique de la prostituée repentante. Dans la mesure où Sonia incarne l'idéal dostoïevskien de l'Amour chrétien, elle est une fausse pécheresse, bien qu'elle avoue à Raskolnikov : « Mais, je... je suis sans honneur... Je suis une grande, une grande pécheresse !⁷⁶⁸ ».

Le Christ a accepté Marie Madeleine et a renié les pharisiens. En l'imitant, Dostoïevski a exalté Sonia Marméladova et a tourné le dos aux gens honnêtes, qui ne sont en rien différents des Loujines. Il a montré le miracle dans la profondeur d'une âme humaine, un miracle qui attendait sa réalisation dans la matière.⁷⁶⁹

Le portrait de Sonia est exempt de toute allusion érotique qui orienterait la lecture vers l'intimité physique. Comme une apôtre, elle répand la parole du Christ auprès de l'assassin. Sublimée dans sa foi pure, qui introduit dans le quotidien prostitutionnel la présence invisible de forces saintes et saines, Sonia est le premier témoin de la résurrection de Raskolnikov. Elle ne se repent pas, car elle croit depuis toujours ; elle ne meurt pas non plus pour continuer de répandre sa foi autour d'elle. La prostituée cristallise l'image de la première Marie-Madeleine

⁷⁶⁶ Fédor Dostoïevski, *Crime et Châtiment*, volume 2, *op. cit.*, p. 49.

⁷⁶⁷ *Ibid.*, p. 1288.

⁷⁶⁸ *Ibid.*, p. 81.

⁷⁶⁹ Georgij Mejer, *Svet v noči (O Prestuplenii i nakazanii)*, Frankfurt/Main, Posev, 1967, p. 262 : « Христос принял Марию Магдалину и отверг фарисеев. В подражание Ему, Достоевский превознес Сою Мармеладову и отвернулся от "порядочных господ", не отличимых для него от лужиных. Он показал нам чудо в глубине души человека, ждущее от нас своего осуществления наяву. »

qui, elle aussi, est guidée par la foi, l'espérance et l'amour, incarnation des vertus théologiques⁷⁷⁰. S'inspirant de la richesse interprétative du récit biblique et de ses remaniements artistiques au fil des siècles, Dostoïevski sélectionne puis place scrupuleusement ses accents sur ce qui forme son propre imaginaire paradoxal de Marie-Madeleine, faite de sainteté, de tabous sociaux et de prostitution.

2.3 Le saint silence : la prostituée-icône dans *Crime et Châtiment*

Là encore Dostoïevski met son personnage à part. Sonia, de *Crime et Châtiment*, vit le sentiment de la honte de façon plus intériorisée, dont l'expression corporelle traduit, de façon paradoxale, à la fois la souffrance du déshonneur féminin et l'exemplarité iconique de la pudeur. Dans l'incapacité de communiquer, Sonia est l'un des personnages les plus silencieux de Dostoïevski, mais l'absence de parole, discriminatoire en soi, est compensée par la place centrale de son regard, qui se dote d'une valeur discursive et d'une dimension religieuse.

La honte de Sonia est un sentiment infligé socialement mais aussi une torture morale, qui traverse le regard et la présence de l'autre, mais se condamne à rester dans l'isolement. Sonia est déchirée par l'idée de son état indigne, si bien que son corps trahit les signes apparents de la honte quand elle se trouve en présence des autres personnages, qui lui rappellent sa faute. Ses joues qui rougissent, ses départs précipités, enfin son regard qui s'abaisse face à l'autre, sont l'aveu de sa culpabilité⁷⁷¹. La chute que Sonia revit métaphoriquement au quotidien, conforte le positionnement supérieur des femmes qui infligent à la prostituée, un rabaissement systématique :

⁷⁷⁰ Les trois vertus théologiques sont formulées au 13:13 de la première lettre de saint-Paul aux Corinthes : « Maintenant, trois choses sont toujours là : la foi, l'espérance et l'amour. Mais la plus grande des trois, c'est l'amour. » (saint Paul, *L'Épître aux Corinthiens*, dans *La Sainte Bible*, Genève, La Maison de la Bible, [1910] 1956, p. 143). C'est Grégoire le Grand qui désigne, au XXVI^e siècle, ces trois vertus comme le point de départ des autres vertus, sans quoi le Salut est impossible.

Tandis que l'éthique antique tourne autour de la justice, le Nouveau Testament met la lumière sur l'amour envers Dieu et son proche dans sa recherche du salut et que Dostoïevski – attiré toute sa vie par l'eschatologie d'une vie éternelle - évoque souvent dans ses œuvres.

⁷⁷¹ Dans *Les Carnets du sous-sol*, le Narrateur essaye de faire avouer à Lisa son histoire qu'elle essaye de taire. L'inégalité de la parole est alors évidente : tandis que la fille dit à peine quelques mots, le Narrateur entame des monologues de plusieurs lignes, mettant ainsi l'accent sur la position d'infériorité et de honte de la prostituée. Le dialogue entre Lisa et l'homme devient dès lors une torture pour la fille (« Fiche-moi la paix, ça me rend malade »).

D'un air perdu, timide, très vite, elle jeta un regard vers les deux dames, puis, soudain, elle baissa les yeux. Dounia leva les yeux vers Sonia et les plissa légèrement [...], incapable de se refuser ce plaisir.⁷⁷² Sonia jeta de nouveau un regard timide et furtif sur les deux dames [...] elle ne comprenait pas elle-même qu'elle puisse s'asseoir à côté d'elles. [...]

Elle voulut relever les yeux, mais se troubla encore plus. [...] Elle baissa au plus vite les yeux jusqu'à terre.⁷⁷³

Poukéria Alexandrovna souhaite s'incliner devant la prostituée, mais elle n'y parvint pas trop et, en toute hâte, elle sortit de la chambre.⁷⁷⁴

Tous les regards se tournèrent vers elle avec étonnement et curiosité⁷⁷⁵, elle se sentit complètement désemparée, perdit tous les moyens, comme un petit enfant...⁷⁷⁶.

Sonia partit très pressée, pour se cacher au plus vite de leurs regards [...] et rester enfin seule [...] sans regarder personne, réfléchir, se souvenir, réfléchir à chaque parole prononcée.⁷⁷⁷

Face au débordement discursif de son père, sa fille Sonia, silencieuse et agissant par des actes plutôt que par la parole, présente un contraste saisissant avec celui-ci. Elle correspond à la première apparition de Sonia et de sa belle-mère devant le lit de mort :

Dans la foule, sans bruit, timidement, une jeune fille se fraya le passage, et bien étrange était sa brusque apparition dans cette pièce, au milieu de la misère, des loques, de la mort et du désespoir.⁷⁷⁸

Dans l'abondance du champ lexical du regard, ces quelques exemples, montrent l'état difficile à déterminer de la prostituée, qui relève à la fois de la culpabilité, de la timidité et de la modestie. Sa honte crée une confusion qui se mesure à son aspect ambigu, à la fois socialement dévalorisant et intrinsèquement positif. Symptôme d'un lourd tabou social, la honte de Sonia est aussi un attribut essentiellement féminin qui extériorise la pudeur de celle qui l'éprouve. Autrement dit, Dostoïevski cherche à présenter Sonia en femme pudique, dont le silence est vécu de façon exemplaire, à la fois prescriptive et sacrale.

Renoncer à sa parole au profit de celle de l'homme et de celle de Dieu prive, de manière positive, les femmes d'une emprise langagière sur le monde et, de façon métaphorique, de tout

⁷⁷² Fédor Dostoïevski, *Crime et Châtiment*, tome 1, *op. cit.*, p 408.

⁷⁷³ *Ibid.*, p. 408.

⁷⁷⁴ *Ibid.*, p. 411.

⁷⁷⁵ *Ibid.*, p. 405.

⁷⁷⁶ *Ibid.*, p. 406.

⁷⁷⁷ *Ibid.*, p. 418.

⁷⁷⁸ *Ibid.*, p. 425.

champ d'autorité qui incombe aux hommes. Selon les règles du *Domostroï*, le plus ancien ménagier russe s'inspirant des textes saints⁷⁷⁹, la parole féminine, inutile en soi, nuit à son devoir de bonne mère et d'épouse, « douce, laborieuse, silencieuse⁷⁸⁰ ». Dostoïevski s'inspire incontestablement de ce modèle patriarcal ancestral d'une femme qui n'est plus ce que Geneviève Fraisse appelle « sa propre fin⁷⁸¹ ». En tant que « je » inexistant, invisible aux autres, la prostituée exemplarise l'art d'être une femme chrétienne, forme paradoxale de sa pleine acceptation des valeurs de l'orthodoxie, que Raskolnikov résume en une réplique :

Lizavéta ! Sonia ! les pauvres, les humbles, avec ces regards humbles... Les bien-aimées !... Pourquoi elles ne pleurent pas ? Pourquoi elles ne sanglotent pas ? Elles donnent tout... leurs yeux sont humbles, doux... Sonia, Sonia, Sonia la douce !...

L'humilité, selon le Larousse, conduit à la modestie et l'effacement, « car [la personne humble] a conscience de ses insuffisances, de ses faiblesses et est porté à rabaisser ses propres mérites⁷⁸² ». Se considérant « comme rien du tout⁷⁸³ », Sonia rejoint la théologie morale chrétienne, en s'effaçant devant la matérialité sensuelle de son métier. L'expression de son regard en est l'indice et participe au mystère de la sainteté que Dostoïevski cherche à percer :

Il semble que Dostoïevsky ait bien saisi toute la signification d'une pareille *vision iconographique* du monde. Romancier, il a éprouvé une difficulté insurmontable en voulant décrire un type positivement bon. Il se demande ce que peut faire cet homme idéal dans la vie : être juge de paix, réformateur social ? ... Il y renonce et emprunte son type bon aux vies des grands spirituels. C'est pourquoi ses saints ne participent pas au dynamisme extérieur des événements ou, s'ils y participent, c'est *autrement*. Dostoïevsky trace un visage de saint et le suspend au mur du fond comme une icône. Mais c'est à sa lumière révélatrice et thérapeutique qu'on déchiffre le sens des événements qui passent sur la scène du monde...⁷⁸⁴

⁷⁷⁹ La parole s'efface au profit du regard, faisant du silence le moyen d'éducation des femmes. L'Église orthodoxe, en tant qu'institution d'envergure politique, contribue grandement au maintien d'un régime inégalitaire au sein de la société par le biais de la propagation du modèle éthico-moral des relations conjugales et familiales. Ce modèle se voit inspiré d'une part, de l'Ancien et du Nouveau Testaments, et d'autre part, du *Domostroï* (titre complet : *Le Livre, appelé le Domostroï, contenant en lui les renseignements, leçons et instructions utiles à tout Chrétien - à l'époux, à l'épouse, aux enfants, aux serviteurs, aux servantes*), un ménagier russe du XVI^e siècle qui traitait de la gestion domestique, sociétale et religieuse.

⁷⁸⁰ Protopop Silvestr, *Domostroïj* [milieu du XVI^e siècle], ch. 23 « Pohvala muž'jam », disponible en ligne, consulté le 05.02.2017.

⁷⁸¹ Geneviève Fraisse, « De la destination au destin », dans *Histoire des femmes en Occident, Tome 4. Le XIX^e siècle*, sous la direction de Georges Duby et Michelle Perrot, Paris, Plon, 1991, p. 60.

⁷⁸² Pierre Larousse, *Grand Dictionnaire Larousse*, *op. cit.*, consulté le 24.03.2020.

⁷⁸³ Fédor Dostoïevski, *Crime et Châtiment*, tome 1, *op. cit.*, p. 232.

⁷⁸⁴ Paul Evdokimov, *L'art de l'icône : Théologie de la beauté*, Paris, Desclée de Brouwer, 1930, p. 43.

Prenant le prince Mychkine comme contre-exemple d'un homme positivement beau, Paul Evdokimov évoque une analogie de fond entre les personnages de saints chez Dostoïevski et l'art de l'icône orthodoxe. Rien ne nous empêche de proposer la forme féminine de « saint » : outre un lien de fond, il existe une analogie de forme entre la prostituée et les peintures saintes. Par le silence de son regard profond, par un sourire doux à peine esquissé, enfin par une tête penchée, l'icône orthodoxe parle à celui qui vient à elle. Cette attitude assure une étroite et bienveillante complicité, ainsi qu'une sollicitude fraternelle. Comme une icône, Sonia n'a aucune emprise sur le monde extérieur, qui l'exclut et la déshumanise. Comme elle, la prostituée participe discrètement à « rendre compatibles l'identité et l'altérité⁷⁸⁵ » par la force de l'amour chrétien⁷⁸⁶, tout en cherchant à supprimer la distance entre soi et l'autre, à rapprocher, à humaniser. Comme la Parole s'est faite Chair, Sonia s'est faite icône qu'on ne peut qu'admirer, qu'écouter, que sentir et vénérer. Réinvesti par l'imaginaire de l'iconographie orthodoxe, le saint silence de Sonia provoquera chez l'autre un état d'adoration contemplative face à une peinture de l'éternelle beauté, dont la prostituée est devenue l'expression vivante.

A) Les origines du modèle : du culte marial aux traditions populaires

Le portrait de la prostituée est réalisé selon la tradition et la technique de l'iconographie orthodoxe, avec une attention particulière portée à l'expression du saint visage – doux, éclairé et impersonnel. Sonia est une blonde frêle aux cheveux clairs, au visage pâle. Sa beauté à peine esquissée donne l'impression immédiate d'absence de pesanteur, une forme d'immatérialité⁷⁸⁷. Comme l'art de l'icône, le portrait de Sonia repense l'aspect corporel de la nature humaine. La bouche, cette traditionnelle métonymie du sexe féminin, est rapetissée car considérée comme

⁷⁸⁵ Michel Meyer, « L'éthique selon la vertu : d'Aristote à Comte-Sponville », *Revue internationale de philosophie*, 2011/4, n° 258, p. 60.

⁷⁸⁶ Michel Meyer met en évidence non seulement la réciprocité de la théorie antique des vertus et des vertus chrétiennes, mais aussi l'importance de la notion de distance et d'altérité dans la perception de la vertu : « Le christianisme, pas davantage que les penseurs de la sagesse antique, n'a limité son analyse des vertus à ce mouvement de réciprocité qui supprime la distance par l'amour. Il a même codifié, nuancé, encadré ce dernier par le rejet de la chair comme source de péché. Pour cela, il fallait une autre théorie du bien et du mal qui soit plus riche et plus articulée. Le christianisme a donc transformé les quatre vertus grecques de base en leur donnant une signification religieuse, reprenant l'idée du rôle majeur de la distance. Celle-ci, à la limite, donnera lieu à l'idée de transcendance et donc, de divin. » (Michel Meyer, « L'éthique selon la vertu : d'Aristote à Comte-Sponville », *op. cit.*, p. 62).

⁷⁸⁷ Vladimir Marinov, *Figures du crime chez Dostoïevski*, Paris, P.U.F., 1990, p. 96 : « Quant à l'art avec lequel Dostoïevski « peint son personnage angélique, il rappelle l'art des icônes des peintres orthodoxes russes. Or cet art, comme G. Rosolato l'a souligné, manifeste un souci de codification, de « dépersonnalisation » en édulcorant tout trait individuel de l'image [...]. »

partie impure. Les yeux grand ouverts qui, selon Paul Evdokimov, mettent en évidence une force (divine) de façon non-discursive, établissent un contact visuel de confiance et un accès direct à la vérité divine que la parole humaine, imparfaite, échoue à transmettre :

Il y a des « points de vue » toujours partiels, donc déformants, et il y a le regard plein, faisant de l'homme, selon l'expression de saint Macaire, un « œil unique » et immense pénétré par la lumière divine.⁷⁸⁸

C'est dans la recherche dostoïevskienne de l'œil unique que nous plaçons la prostituée, dont le silence laisse s'exprimer la puissante beauté du regard humain, que personnifie l'art de l'icône : « La vraie beauté n'a pas besoin de preuves. L'icône ne démontre rien, elle montre ; évidence éclatante, elle se pose en argument « kalokagathique » de l'existence de Dieu.⁷⁸⁹ » La beauté de Sonia ne se laisse pas entendre, elle se laisse contempler et ressentir à travers la force expressive *autre*, illuminée et mystique, de son regard qui personnifie le message christique. Autrement dit, Sonia personnifie une théologie visuelle, où le sensible humain est reconduit, par le biais d'une représentation iconique, à ses racines célestes. Elle témoigne de la théologie de la présence, où le partage de l'amour s'effectue de façon immatérielle et invisible. À la place d'un homme parfaitement beau, nous retrouvons une femme parfaitement belle de sa beauté métaphysique.

Il existe une analogie de fond entre Sonia et la sainte Vierge, la Sagesse de Dieu et la Mère du Christ. Nous retrouvons la virginité perpétuelle de Marie dans l'innocence du cœur de la prostituée, dont le visage d'enfant renvoie à ceux que le Christ appellera l'avenir de l'humanité, ceux auxquels appartient le royaume de Dieu⁷⁹⁰. Chez Balzac, la faiblesse physiologique et mentale des prostituées – gaies, coquettes mais manquant d'esprit – fait replonger le personnage dans ce que Alain Corbin appelle « le stéréotype de l'immaturité de la prostituée [...] promis à un long avenir⁷⁹¹ ». Chez Dostoïevski, l'objectif est tout le contraire :

⁷⁸⁸ Paul Evdokimov, *L'art de l'icône : Théologie de la beauté*, op. cit., p. 13.

⁷⁸⁹ *Ibid.*, p. 157. Par kalokagathique, l'auteur entend la réunification du Beau et du Bon en un seul terme qui désigne le lieu du Vrai.

⁷⁹⁰ Fédor Dostoïevski, *Crime et Châtiment*, tome 2, op. cit., p. 94. Le romancier ouvre à la prostituée la promesse d'un paradis, car elle est à « l'image du Christ : 'Le royaume de Dieu leur appartient.' Il a commandé de les respecter et de les aimer, ils sont l'avenir de l'humanité ».

Ibid., p. 236 « comme une enfant », p. 237 « une peur enfantine », « comme les petits enfants », « sourire d'enfant ».

⁷⁹¹ Alain Corbin, *Les Filles de noce: misère sexuelle et prostitution. XIX^e et XX^e siècles*, Paris, Garnier, 2015, p. 20.

effacer le sensualisme, la sexualisation « inhérente à son métier⁷⁹² », que l'icône n'admet pas⁷⁹³, pour la faire revenir, de façon métaphorique, à l'état de virginité primaire.

Sonia est une prostituée qui se couvre la tête avec un foulard de famille. Son foulard vert fait écho au maforii, un manteau couvrant la tête et les épaules des femmes palestiniennes, que nous retrouvons sur les icônes des saintes orthodoxes dont la Vierge Marie. Dostoïevski soigne scrupuleusement les sorties de Sonia, en lui faisant mettre son foulard. L'importance de ce détail est au fond celle que prend le voile féminin dans les cultures religieuses et dont l'injonction chrétienne remonte à *L'Épître aux Corinthiens*⁷⁹⁴. Se couvrir la tête est l'un des signes symboliques de pudeur féminine, de soumission à l'ordre institué par Dieu et à la chaîne patriarcale d'autorité⁷⁹⁵. Autrement dit, le foulard de Sonia exprime ce que Emmanuel Bain appelle « la réserve et la soumission attendue de la femme qui accepte la médiation masculine que signifie le voile, tout en lui ouvrant un chemin vers le salut et même vers la gloire.⁷⁹⁶ » De couleur verte, son foulard fait écho au symbolisme de la sainteté sur Terre - que la tradition orthodoxe assimile au culte de la sainte Vierge⁷⁹⁷, mais plus encore à la fête orthodoxe de la

⁷⁹² Marjorie Rousseau-Minier, *Des filles sans joie : le roman de la prostituée dans la seconde moitié du XIX^e siècle*, *op.cit.*, p. 54.

⁷⁹³ Paul Evdokimov, *L'art de l'icône : Théologie de la beauté*, *op. cit.*, p. 160. L'icône n'admet pas, selon Serge Boulgakov, « le sensualisme dans ses représentations, qui restent abstraites, schématiques, n'étant faites que de formes et de couleurs ».

⁷⁹⁴ Saint Paul, à qui l'on doit cette injonction devenue ancestrale, aborde la question des femmes et du foulard dans son Épître aux Corinthiens : « Je veux cependant que vous sachiez ceci : Christ est le chef de tout homme, l'homme est le chef de la femme, et Dieu est le chef de Christ. (Saint Paul, *L'Épître aux Corinthiens*, *op. cit.*, versets 11.3-16, p. 154). Démontrant le pouvoir de la théologie dans la construction des rapports de genre, le port du voile pour une femme instaure un ordre d'autorité précis, descendant de Dieu le Père, Dieu le Fils vers le mari, qui représente symboliquement pour son épouse un dieu incarné. Le voile couvrant la tête d'une femme corinthienne croyante prouvait, d'après saint Paul, qu'elle était sous l'autorité de son mari, donc soumise à Dieu.

⁷⁹⁵ Le foulard couvrant la tête de la pudique Sonia cache ce que le pape Grégoire appelle, dans son *Exégèse*, une « surabondance inutile » (Sylvaine Landrivon, « L'Écriture mythologisée : de la Madeleine et *La Tarviata*, histoire d'une dérive », *op. cit.*, p.182).

Chez saint Paul, la longue chevelure ondulée et défaite des prostituées de Corinthe érotise la femme, la condamnant un déshonneur au sein de la cité, que le port du voile lui aurait permis d'éviter (voir Saint Paul, *L'Épître aux Corinthiens*, *op. cit.*, versets 11.14-15, p. 155.) Souvenons-nous du passage de la place Sennaïa, où la tête découverte des filles des rues – qui sortent « habillées « comme à la maison » - tête nue et juste en robe – indique leur appartenance sociale à la marginalité saint-pétersbourgeoise (Féodor Dostoïevski, *Crime et Châtiment*, volume 1, *op. cit.*, p. 275). Ce qui était, pour la jeune Église chrétienne de Corinthe, une manière de se séparer de la culture païenne corrompue qui les environnait est devenu, au fil des siècles et d'assimilations culturelles, l'une des principaux indices de la direction spirituelle dans l'éducation religieuse des jeunes filles.

⁷⁹⁶ Emmanuel Bain, « Le féminin, le voile et la honte dans le discours ecclésiastique (XII^e-XIII^e siècle) », dans *Clio.Femmes, Genre, Histoire*, 2018, n°47, Paris, Belin, p. 45-66.

⁷⁹⁷ Par exemple, Tatiana Kasatkina fait un reproche méthodologique à la critique Elena Novikova qui consiste à prendre la notion de sophiologie chez les philosophes russes du siècle d'Argent, stipulant que Dostoïevski était beaucoup plus proche du langage de l'orthodoxie que les philosophes du XX^e siècle et que, analyser Dostoïevski avec les notions que lui ignorait à son époque voulait dire s'écarter de sa perception des choses. Il est vrai que, au XX^e siècle, la sophiologie fut principalement développée par Serge Boulgakov, influencé lui-même par les travaux

Protection de la Mère de Dieu, qui commémore l'apparition, en 910 à Constantinople, de la sainte Vierge, couvrant avec son *maforii* les chrétiens réunis dans l'église des Blachernes. Dans *Crime et Châtiment*, Sonia prend, le soir de son premier client, « juste notre grand foulard vert de drap-de-dame [...], elle se cache la tête et la figure avec, et elle se couche sur le lit, le visage vers le mur...⁷⁹⁸ ». La version russe insiste davantage sur le symbolisme de la force protectrice du foulard, en utilisant notamment *nakryla* pour *se cache*, un verbe qui fait écho, de par une consonnance semblable, à la fête de la Protection [*Pokrov* en russe]. Le foulard vert réapparaît une dernière fois dans l'*Épilogue* du roman, où la dimension iconique, mariale et protectrice, de Sonia devient une évidence.

Soudain, Sonia parut auprès de lui. Elle s'était approchée à pas muets et vient s'asseoir à ses côtés. [...] Elle portait un vieux et pauvre bournous, un foulard vert. Son visage portait encore des traces de maladie, il était maigre, pâle, creusé. Elle lui fit un sourire amical et heureux, mais, comme à son habitude, elle lui tendit la main avec timidité. [...]

Il ne savait pas comment cela était arrivé, mais, brusquement, ce fut comme si quelque chose le saisissait et venait le jeter aux pieds de Sonia.⁷⁹⁹

Une scène esquissée à grands traits, la rencontre entre Sonia et Raskolnikov nous plonge dans le silence intemporel d'une beauté statique, qui exprime « l'immobilisme total⁸⁰⁰ » auquel est voué, selon Serge Boulgakov, l'art de l'icône orthodoxe. Une longue maladie creuse les joues de Sonia et annoblit son visage d'un regard encore plus expressifs et plus pénétrant⁸⁰¹. La timidité du geste et le sourire bienveillant reproduisent de façon étonnante les principaux traits des représentations de saintes. Parmi les habits de Sonia, toujours très modestes⁸⁰², Dostoïevski n'évoque que le foulard et le bournous, faisant là encore référence à la région du Proche Orient :

du philosophe russe Vladimir Soloviev. La Sophia est devenue chez lui une notion clé dans son projet d'élaboration d'une métaphysique supérieure, susceptible d'exprimer le cœur le plus pur de la tradition byzantine-orthodoxe. La sophiologie de Boulgakov fut considérée comme une hérésie par l'Église orthodoxe de Russie, mais l'idée de Sophia continue aujourd'hui d'être le thème le plus consciemment original de la pensée religieuse russe (Tatiana Kasatkina, *Ontologiâ v imeni : sofiologiâ Dostoievskogo*, Moskva, IMLI RAN, 2004, p. 248).

⁷⁹⁸ Fédor Dostoïevski, *Crime et Châtiment*, volume 1, *op. cit.*, p. 37.

⁷⁹⁹ *Ibid.*, p. 471-472.

⁸⁰⁰ Serge Boulgakov, *L'Orthodoxie*, Lausanne, L'Age de l'Homme, 1980, p. 89.

⁸⁰¹ Paul Evdokimov, *L'art de l'icône*, *op. cit.*, p. 223 : dans « ses yeux grandement ouverts sur l'infini », en même temps « tournés au-dedans », nous nous sentons, selon Evdokimov, dans les « espaces du cœur » de la Vierge.

⁸⁰² Contrairement aux courtisanes balzaciennes, Sonia est une jeune femme pauvre qui s'habille très modestement. L'extrême pauvreté de ses habits, de l'ameublement de sa chambre fait passer, une fois de plus, un message biblique inspiré du Nouveau Testament : « Et Jésus, levant les yeux sur ses disciples, déclara : « Heureux, vous les pauvres, car le royaume de Dieu est à vous. Heureux, vous qui avez faim maintenant, car vous serez rassasiés. Heureux, vous qui pleurez maintenant, car vous rirez. » (Saint Luc, *Évangile*, dans *La Sainte Bible*, Paris, Louis Segond, 1910, verset 6/38).

ce dernier, un « grand manteau de laine sans manches, à capuchon, en usage chez les Arabes⁸⁰³ », selon la définition de Larousse, plonge Sonia dans un contexte spatio-temporel du début de notre ère et notamment dans l'univers christique, dont elle condense les symboles.

La scène se termine par un agenouillement, reconnu par l'église comme un geste de reconnaissance et d'adoration religieuse. L'inclination de tête ou de corps, que Paul Florenski relie au rite de l'expiation, dont l'icône recueille la confession, exprime un degré d'appartenance des personnages dostoïevskiens à une sphère de la vie spirituelle, une médiation qui fait passer l'action sur le plan métaphysique. Devant Sonia, qu'ils appellent « Notre bonne [Mère] Sofia Sémionovna, notre mère à tous, douce et compatissante !⁸⁰⁴ », les forçats ôtent leur chapeaux et s'inclinent avec vénération. Sonia soigne et guérit les malades de la ville, évoquant ainsi l'un des phénomènes de l'icône dite miraculeuse (*čudotvornayâ ikona*). À travers Sonia, la Mère du Christ continue sa vie sur terre dans sa manifestation réelle.

Construit sur d'improbables contradictions, le portrait de la prostituée-icône fait remarquer à Raskolnikov, : « Comment se fait-il que cette honte, cet abaissement, ils aillent ensemble en toi, avec tous les contraires et tous les sentiments sacrés ?⁸⁰⁵ » S'il est la preuve incontestable de sa sainteté, le portrait paradoxal de Sonia introduit néanmoins une forte ambiguïté d'ordre éthique : pourquoi Dostoïevski, connu pour son adhésion sans réserve aux valeurs de l'orthodoxie, s'autorise-t-il à créer un personnage dont l'aspect hybride, fait de sainteté et de péché, soit aussi subversif ? La réponse, bien que partielle, se trouve probablement dans d'autres sources, non mariales, d'inspiration biblique : Sonia reproduit dans son être ce que Paul Evdokimov appelle « le mystère christologique⁸⁰⁶ », exprimant de façon poétique la vision évangélique de la beauté en tant que conformation au Christ dans sa beauté sacrificielle⁸⁰⁷.

B) La Passion du Christ

« Aimer le Christ à sa façon, jusqu'à la souffrance⁸⁰⁸ », est la note écrite par Dostoïevski dans son *Journal d'un Ecrivain* de 1873. S'appuyant sur le modèle christique, le romancier

⁸⁰³ Pierre Larousse, *Dictionnaire Larousse*, op. cit., consulté le 11.03.2021.

⁸⁰⁴ Fédor Dostoïevski, *Crime et Châtiment*, volume 2, op. cit., p. 467.

⁸⁰⁵ *Ibid.*, p. 82

⁸⁰⁶ Paul Evdokimov, *L'art de l'icône*, op. cit., p. 159.

⁸⁰⁷ Dostoïevski dira : « L'Esprit saint est la saisie directe de la Beauté. » Cité dans *Ibid.*, p. 12.

⁸⁰⁸ Cité dans Mihail Dunaev, *Pravoslavie i russkaâ literatura*, Moskva, Moskovskaâ Duhovnaâ Akademiâ, 1997, p. 122 : « Может быть, единственная любовь народа русского есть Христос, и он любит образ Его своему, то есть до страдания. »

cherche à poétiser la souffrance, à en souligner le caractère vital, à en dégager enfin la dimension positive, sur laquelle s'attarde longuement, dans son ouvrage de 1967 sur la théologie dostoïevskienne, le philosophe Nicolaj Losskij⁸⁰⁹.

Pour Dostoïevski anti-socialiste, « le besoin de souffrir⁸¹⁰ », que souligne Vladimir Toumaninov, vise à contrer, selon Michail M Gin, la morale révolutionnaire hédoniste qui s'exprime par les faits modernes du cynisme, de la débauche, de la misère, de la malhonnêteté et de l'athéisme. Autrement dit, le caractère fondamental de la souffrance humaine serait fondé, selon le romancier, sur le modèle participatif du sacrifice christique, qui fait triompher la beauté métaphysique de l'être dans la douleur⁸¹¹ :

La mort de Jésus sur la croix est essentiellement un mystère de la souffrance, un récit de la rédemption par une douleur infinie seule propre à absorber l'infini péché de l'homme. Longtemps pour le chrétien la douleur est participation sur un mode mineur aux souffrances exemplaires du Christ.⁸¹²

Par la souffrance, il est possible de racheter les fautes et de marquer ainsi le début de l'état de pleine conscience qui mène au repentir. Raskolnikov ou Dimitri Karamazov se purifient par le profond état de douleur physique et mentale qu'ils s'infligent en acceptant de réparer leurs erreurs au baignoire⁸¹³. Or, là-encore, Sonia est à part car, dans sa honte et par ses souffrances, elle rachète quotidiennement une faute qui n'est pas la sienne. La mort physique du Christ et la mort sociale de Sonia sont d'ailleurs reliées, dans le roman, par une analogie

⁸⁰⁹ Nicolaj Losskij, *Dostoevskij i ego hristianskoe miroponimanie*, New-York, Izdatel'stvo imeni Čehova, 1953, p. 289 : « Dostoïevski accorde une grande importance positive à la souffrance ».

⁸¹⁰ Viktor Toumaninov, *Tvorcestvo Dostoevskogo*, Leningrad, Nauka, 1980, p. 135 : « Потребности отрицания и даже соморазрушения, а с другой стороны, потребность страдания и составляют, по Достоевскому, фундаментальную антиномию русского национального характера » (« Les besoins de réfuter, voire de s'autodétruire, et, d'un autre côté, le besoin de souffrir constituent, selon Dostoïevski, l'antinomie fondamentale du caractère russe. »)

⁸¹¹ Voir Mihail Dunaev, *Pravoslavie i ruskaâ literatura*, Moskva, Moskovskaâ Duhovnaâ Akademiâ, 1997, p. 328 : « Мучительный реализм Достоевского – это и отражение его собственного обостренного страдания от глубоко пережитого внутреннего помутнения образа Божия » (« Le réalisme souffrant de Dostoïevski, c'est le reflet de sa propre souffrance acérée, due à une déformation intérieure de l'image de Dieu. »)

⁸¹² David Le Breton, *Anthropologie de la douleur*, Paris, Métailié, 1995, p. 89-91.

⁸¹³ Après avoir vu très sommairement l'importance du rôle de la souffrance, quelques remarques de critiques s'imposent à propos de la souffrance chez Dostoïevski. Sur les forçats du baignoire, il dira ainsi : « Ce fut un peuple affreux et violent d'apparence. [...] Mais, peut-être aucun d'entre eux n'a évité la souffrance la plus purificatrice et fortifiante dans son for intérieur. » Dans *Les Frères Karamazov*, il dit : « La souffrance est la vie. Sans la souffrance, quel plaisir pourrait-on y trouver ? », Dimitri « Je veux souffrir et je me purifierai par la souffrance » une phrase qui met l'accent sur la dimension tragique de l'existence dont la condition première consiste à accepter la poétique métaphysique de la souffrance. Dans *Crime et Châtiment*, nous pouvons lire : « La souffrance et la douleur sont toujours obligatoires pour une conscience large et un cœur profond. »

temporelle : la prostituée, « partie à six heures et revenue à neuf heures⁸¹⁴ » pour son premier client, évoque les trois heures que le Christ passe sur la Croix. Dans sa souffrance, la prostituée s'unit métaphoriquement au Sauveur, dont elle transpose fidèlement le symbolisme, et que Raskolnikov sent instinctivement en elle : « Soudain, il se pencha très vite et, s'affaissant, il lui baisa le pied. [...] — Ce n'est pas devant toi que je m'incline, c'est devant toute la souffrance humaine que je m'incline...⁸¹⁵ » S'incliner devant Sonia en reconnaissant sa nature surnaturelle et sainte, serait-ce réagir comme un disciple du Christ⁸¹⁶ qui, en s'inclinant devant une icône, reconnaît sa nature divine ? Le Christ accepte la souffrance de la condition humaine dans sa déchéance ultime. Sur un mode mineur, Sonia participe à la Passion du Christ, elle en porte l'exemplarité et en devient la réminiscence. Sonia reste une sainte même en continuant de se prostituer, car sa Passion, qu'il faut entendre dans son sens premier signifiant « souffrance » ou « supplice »⁸¹⁷, possède elle aussi une dimension salvatrice. Choisir de se prostituer pour sauver sa famille affamée est un acte dont la vive douleur possède, selon Dostoïevski, un caractère positif et formateur, qui mène à la découverte de Dieu puis à l'union avec Lui.

La marâtre de Sonia, Katérina Ivanovna, accuse son mari de ses malheurs, et elle désire sa mort. Son dialogue avec le prêtre l'engage dans une logique de détachement des valeurs chrétiennes au profit de celles de justice sociale :

- Pss ! Miséricordieux, oui, mais pas pour nous ! [...] Et Dieu soit loué, qu'il meure ! Au moins, ça arrête les frais ! [...]

- Il faudrait pardonner, à l'heure dernière, et, ça, c'est un péché, madame, ces sentiments, c'est un grand péché ! [...]

⁸¹⁴ Fédor Dostoïevski, *Crime et Châtiment*, volume 2, *op. cit.*, p. 72.

⁸¹⁵ *Ibid.*, p. 81.

⁸¹⁶ Les scènes de la prosternation des disciples devant le Christ ne sont pas rares dans *L'Évangile* : les rois mages offrent des cadeaux à l'enfant Jésus présenté comme le nouveau roi en opposition avec Hérode, les apôtres se prosternent devant Jésus dans la barque (Matthieu (14:33) : « Ceux qui étaient dans la barque vinrent se prosterner devant Jésus, et dirent: Tu es véritablement le Fils de Dieu. », dans *La Sainte Bible*, *op. cit.*, p. 13) et lors de l'unique apparition du ressuscité, (*Ibid.*, p. 18).

⁸¹⁷ Dans son sens philosophique, plus large que le sens courant, la passion, du latin *patior*, *pati*, homonyme grec *πάθος* (*pathos*), signifiant la « souffrance », le « supplice », l'« état de celui qui subit », désigne l'ensemble des pulsions instinctives, émotionnelles et primitives de l'être humain qui, lorsqu'elles sont suffisamment violentes, entravent sa capacité à réfléchir et à agir de manière raisonnée. Elle est différente des connotations actuelles populaires de la passion qui tendent à la restreindre à un sentiment d'attrance irraisonné voire obsessionnel envers une personne (passion amoureuse), un objet, un loisir ou un concept. Les concepts des passions et de l'impact des effets sur le corps sont très anciens, déjà étudiés dans l'Antiquité grecque et réactualisés par Descartes. Leur étude est par exemple très développée dans le stoïcisme qui accorde une place centrale à la raison et prône ainsi la maîtrise, voire l'extinction des passions (*apatheia*), comme une condition indispensable pour atteindre le bonheur. La notion philosophique est identifiée par des états émotionnels sensiblement perçus, comme la colère, la luxure, proche de celle qu'on trouve dans la religion.

- Ah mon père, des mots, rien que des mots ! Pardonnez !⁸¹⁸ [...]

Katérina Ivanovna qui avait compris qu'il lui demandait pardon lui cria tout de suite d'une voix impérieuse : « Tais-toi-oi-oi ! Pas la peine !... Je sais ce que tu veux dire ??? [...] Reste couché ! Couchééé !... »⁸¹⁹

La violence de Katérina exprime une souffrance certes, mais une souffrance qui propage un impact négatif sur les autres et sur elle-même, qui meurt d'une phtisie. Le silence de Sonia exprime en revanche ce que Svetlana Klimova appelle « la souffrance ingérée qui évite au Mal de se produire⁸²⁰ ». Pardonnez à son père coupable par un seul regard d'amour⁸²¹, accepter l'imperfection qui compromet sa dignité aux yeux des autres, trouver enfin, dans la résignation que lui dictent les valeurs chrétiennes, une paix fragile avec elle-même, permettent à Sonia de consolider les liens fragiles entre son altérité et le monde. Ce personnage dostoïevskien possède la beauté d'une sagesse à la fois millénaire et prospective, qui mène vers la découverte du divin⁸²².

C) La Sagesse personnifiée : divine, transgressive, genrée

Dans son article *L'Ontologie dans le prénom : la sophiologie de Dostoïevski*, Tat'ána Kasatkina reproche à la critique Elena Novikova de proposer un point de vue sophiologique sur le personnage de Sonia, considérant son approche incomplète et erronée d'un point de vue méthodologique⁸²³.

⁸¹⁸ Fédor Dostoïevski, *Crime et Châtiment*, tome 1, *op. cit.*, p. 321-322.

⁸¹⁹ *Ibid.*, p. 323.

⁸²⁰ Voir la monographie de Svetlana Klimova, *Stradanie u Dostoevskogo : soznanie i žizn'*, où l'auteure étudie la souffrance de l'homme souterrain, opposant la souffrance « de tête » venant de la conscience « de souris » à la plénitude de la souffrance chrétienne expiatrice (Svetlana Klimova, « Stradanie u Dostoevskogo : soznanie i žizn' », dans *Vestnik RGGU*, 2008, n°7, Belgorod, p. 56-78).

⁸²¹ Fédor Dostoïevski, *Crime et Châtiment*, tome 1, *op. cit.*, p. 44 : « Elle m'a juste regardé, comme ça, sans rien me dire... [...] non, pas de reproches ! ».

⁸²² Tatiana Kasatkina, *Harakterologiâ Dostoevskogo. Tipologiâ èmocional'no-cennostnyh orientacij*, Moskva, Nasledie, *op. cit.*, p. 228 : «Но спасение для Достоевского есть только одно — открывающее вновь душе пути для соединения с Живым Богом. И Соня не только воплощает спасение, но и “прообразует” эти пути, являя воочию зримый Раскольниковым образ, икону.»

(« Non seulement Sonia incarne ce Salut mais elle transforme visiblement ces voies, en faisant apparaître devant Raskolnikov une vision, une icône »).

⁸²³ Il s'agit d'une HDR d'Elena Novikova qui, au même titre que Tatiana Kasatkina, est considérée comme l'une des meilleures spécialistes de l'œuvre de Dostoïevski. Dans ses travaux, elle étudie les personnages inspirés de divers mythes et conceptions philosophiques de la Sophia, pour les retranscrire dans une modernité ontologique et de redonner à l'intertexte biblique des œuvres une herméneutique anti-dogmatique (voir Elena Novikova,

Avec toutes les qualités de l'étude effectuée, on ne peut pas ne pas évoquer son seul défaut [...] Le problème est que Dostoïevski fut bien plus proche de la perception, de la langue et de la conception de l'Orthodoxie que ses interprètes au tournant de siècle. [...] Sonia est, dans le roman, l'image de la Vierge Marie. [...] La Sophia ne fut jamais personnifiée dans la tradition orthodoxe.⁸²⁴

En souhaitant protéger les personnages dostoïevskiens d'une lecture autre que celle motivée par la tradition orthodoxe⁸²⁵, Tat'âna Kasatkina semble réduire dangereusement le champs des possibles interprétatifs du héros dostoïevskien, riche de ses intertextes et des échos culturels propices aux tentatives de réactualisation. Aujourd'hui, alors qu'un intérêt scientifique croissant pour la Sophia gagne le terrain de la pensée théologique et philosophique moderne, l'ambition de relier celle-ci à la prostituée dostoïevskienne, qui porte un prénom d'origine antique⁸²⁶ n'est pas arbitraire. Ce concept ambivalent, possède déjà une longue histoire, et motive une lecture plus prospective du roman. Inscire le personnage dostoïevskien dans une réalité philosophico-religieuse, c'est le détacher de l'exclusivité du monde orthodoxe, où la Sophia n'a jamais été pleinement et correctement reçue⁸²⁷.

Proposer dans ce dernier chapitre une lecture non exhaustive de la Sophia dans le roman vise à souligner le caractère exceptionnel, oxymorique et subversif du personnage de Sonia, que lui confère d'ores et déjà l'intertexte biblique. Une intuition première à peine esquissée, nourrie de multiples lectures par le romancier de philosophes et de mystiques allemands⁸²⁸,

Sofijnost' russkoj prozy vtoroj poloviny XX veka : evangel'skij tekst i hudožestvennyj kontekst, Tomsk, TGU, 1999. À voir également, du même auteur, *Sona i sofijnost' (roman F. M. Dostoevskogo « Prestuplenie i nakazanie »*, Tomsk, TGU, 1999, *Sofijnost' russkoj prozy vtoroj poloviny 19 veka*, Tomsk, TGU, 1999).

⁸²⁴ Tatiana Kasatkina, *O tvorašej prirode slova. Ontologičnost' slova v tvorčestve Dostoevskogo kak osnova realizma v vyššem smysle*, Moskva, IMLI RAN, 2004, p. 248 : « При всем достоинстве проведенного анализа нельзя не упомянуть об одном его недостатке [...] Проблема заключается в том, что сам Достоевский был гораздо ближе к мировосприятию, языку и воззрениям Православия, чем его истолкователи рубежа веков. [...] Соня является в романе образом Богоматери [...] София в православной традиции никогда не персонифицировалась. »

⁸²⁵ Tatiana Kasatkina soutient la seule lecture religieuse, canonique et prescriptive, de l'œuvre dostoïevskienne (« положением о принципиальной ортодоксальности основных интуиций писателя, чьих расхождений с «официальным Православием» мне ни разу не удалось обнаружить в текстах, им самим подготовленных к публикации ». *Ibid.*, p. 249.)

⁸²⁶ Sonia est le diminutif russe de Sophia.

⁸²⁷ Selon Nikolaos Asproulis, l'Église orthodoxe d'aujourd'hui doit « s'engager de manière critique dans une réinterprétation de sa riche tradition » afin de pouvoir relever les défis posés par la modernité (Nikolaos Asproulis, « La réception de la sagesse dans la sophiologie russe. Rôle et controverses dans l'orthodoxie », dans *Recherches de Science Religieuse*, 2020/2 Tome 108, Paris, Centre Sèvres, p. 242).

⁸²⁸ Durant toute sa vie, Dostoïevski doute de l'existence de Dieu. Son doute permanent explique la construction par le romancier d'une partie de ses œuvres autour du mystère de la création et de l'existence divine, ainsi que sur l'ambiguïté du Mal et du Bien. La figure la plus emblématique de cette hésitation existentielle douloureuse est Ivan des *Frères Karamazov*, dont le poème *Le Grand Inquisiteur* mine les fondements de l'église chrétienne.

prend chair à travers une figure de sainteté dont l'identification à la Sophia, que Paul Evdokimov appelle luciférienne car visant à égaler Dieu⁸²⁹, ouvrirait la porte d'une interprétation inédite.

a. La Sophia : divine, genrée, déchue

La Sophia est tout d'abord entendue comme principe féminin d'ordre divin, et est déjà présente dans les Écritures, bien que sa définition y reste imprécise. Par ailleurs, le thème est commun, depuis l'Antiquité, à toute la tradition chrétienne, tant dogmatique que théosophique. D'origine grecque, le prénom signifie « sagesse » - personnifiée dans la mythologie par la déesse Pallas Athéna. C'est autour de cette notion qu'Aristote construit sa philosophie éthique des vertus. Pour le philosophe, cette vertu prime sur les quatre autres. Étant « la faculté de discernement du Bien et du Mal, ce qui, faisant sortir l'esprit de leur alternative, permettrait de trancher en juste cause⁸³⁰ », elle aide à « réparer le Mal en instituant le Bien⁸³¹ ». Dans *l'Ancien Testament*, la Sophia est présentée comme une substance fondamentale, féminine, et coéternelle au Dieu Créateur⁸³², que le philosophe russe Soloviev appelle, dans son poème « Les Trois rencontres »⁸³³, « mon amie éternelle », qui triomphe sur la mort et sur le temps par la force de l'Amour. Issue de Dieu, la Sophia semble s'identifier aux plans divins mis en œuvre pour organiser l'univers : elle en connaît pour le moins les secrets et rend Dieu plus présent au monde⁸³⁴. La prostituée Sonia est la parole du Christ qui, lui-même, est la parole de Dieu car la parole pure du Créateur lui est inhérente.

⁸²⁹ Tandis que Sophia divinise la nature, l'éros humain se prend lui-même pour la source du jaillissement cosmique, l'homme se prenant alors pour l'infini et se passant de Dieu.

⁸³⁰ Michel Meyer, « L'éthique selon la vertu : d'Aristote à Comte-Sponville », *op. cit.*, p. 59.

⁸³¹ *Ibid.*, p. 59.

⁸³² La doctrine de la « Sagesse divine » prend sa source dans le livre biblique des Proverbes de Salomon, l'un des textes non canoniques de l'Ancien Testament dits « sapientaux » (concernant la Sagesse divine), rédigés ou rapidement traduits en grec. La Sophia y parle d'elle-même en ces termes : « L'Éternel m'a créée la première de ses œuvres, avant ses œuvres les plus anciennes. J'ai été établie depuis l'éternité, dès le commencement, avant l'origine de la terre (*La Sainte Bible, op., cit.*, versets 22-23, p. 56). Dans d'autres textes sapientaux, la Sophia est comprise comme « le souffle de la puissance divine et la pure émanation de la gloire du Pantocrator » (*La Sainte Bible, op., cit.*, versets 22-23, p. 142).

⁸³³ Vladimir Soloviev décrit ses rencontres avec la Sophia à Moscou, au British Museum et en Égypte, sous la forme d'une image féminine. Voir le poème *Trois rencontres* de Soloviev (Vladimir Soloviev, *Trois rencontres : et autres poèmes* [1898], Paris, Harpo, 2004).

⁸³⁴ Gregory Houssin, « Sophia (occident moderne) », dans *Dictionnaire critique de l'ésotérisme*, sous la dir. de J. Servier, Paris, PUF, 1998, p. 1207.

Un autre mythe, qui relève du courant gnostique des premiers siècles, éclaire d'une lumière nouvelle la théologie du personnage. Il s'agit du mythe de Simon Le Mage, où la Sophia est présentée comme une entité féminine déchue. En couple avec une certaine prostituée prénommée Hélène, Simon présente sa concubine comme l'incarnation de la « Sagesse (Sophia) divine et déchue, qui est descendue dans le monde⁸³⁵ ». Créature mythifiée, cette Sophia grecque descend, à la demande du Père,

...dans le monde (les régions inférieures). Mais là, elle tombe dans le piège que lui tendent les forces du chaos qui cherchent à lui prendre la portion de lumière qui est en elle. Elle est retenue captive sans pouvoir remonter vers le Père. Elle est enfermée dans la chair humaine et elle y migre pendant des siècles, d'un corps féminin à un autre, et elle devient finalement prostituée.⁸³⁶

Bien qu'une autre version de ce mythe stipule l'idée que Sophia ait voulu s'affirmer seule sans Dieu par une initiative personnelle⁸³⁷, le texte cité génère, pour la première fois, la confusion de ses rôles et statuts, prostituée et sainte à la fois⁸³⁸. Capital pour la pensée gnostique des premiers siècles de notre ère, le mythe d'Hélène-Sophia aurait servi de base pour l'*Évangile de Philippe*, une autre œuvre majeure du courant gnostique du début du II^e siècle, qui présente la Marie-Madeleine biblique comme une incarnation de la Sophia et la compagne de Jésus⁸³⁹. Si, affirme l'auteur, Marie-Madeleine représente la perte dans le monde, elle possède néanmoins la sagesse du divin qui sera révélée plus tard par la parole du Christ. Dans cette optique de mutualisation de la sainteté et du vice, le mythe gnostique de la Sophia descendue du Ciel gratifie sans doute notre recherche d'échos intertextuels nouveaux qui uniraient la sagesse et la transgression, le tout dans un corps de femme⁸⁴⁰.

⁸³⁵ Alain Houziaux, « Marie-Madeleine était-elle la compagne de Jésus-Christ ? », dans *Études théologiques et religieuses*, 2006/2, tome 81, Paris, Institut protestant de théologie, p. 173.

⁸³⁶ *Ibid.*

⁸³⁷ La Sophia s'est abîmée dans un état d'opposition au divin. Il s'ensuit la désintégration des éléments du monde dans une existence égoïste.

⁸³⁸ Gregory Houssin, « Sophia (occident moderne) », *op. cit.*, p. 1207.

⁸³⁹ Déjà cité précédemment, l'article d'Alain Gauziaux s'attarde longuement sur le parallélisme entre la mythologie gnostique et les textes du christianisme primitif, dont *L'Évangile de Philippe*. Lorsqu'il cite le texte de la sentence 55 de cet Évangile : « La Sagesse (Sophia) que l'on croyait stérile est la mère des Anges. [...] La compagne du Fils est Myriam de Magdala. L'Enseigneur aimait Myriam plus que tous les disciples, il l'embrassait souvent sur la bouche. », c'est pour en conclure que « le baiser de Jésus à Marie-Madeleine représente le baiser rédempteur du Sauveur à la Sophia. » (Alain Houziaux, « Marie-Madeleine était-elle la compagne de Jésus-Christ ? », *op. cit.*, p. 174).

⁸⁴⁰ Historiquement, les sexualités dangereuses sont toujours transgressives et genrées, et c'est le principe féminin qui incarne cette transgression.

b. Le principe de transmission féminine

Dans cette optique sophiologique, Sonia ferait également référence à l'Ève biblique, dont certains ouvrages anciens conçoivent la place et le rôle face au premier homme en termes de Sagesse. Dans *Le témoignage de la Vérité*, Ève, l'une des incarnations de la Sophia, n'aurait jamais séduit Adam mais lui aurait seulement donné la vie en lui insufflant la Sagesse⁸⁴¹, tandis que dans *L'Hypostase des Archontes*, la première femme est décrite comme la source morale de l'humanité qui réveille Adam d'une existence purement physique et matérielle⁸⁴². Ces deux textes, apocryphes et hérétiques aux yeux de l'Église canonique, proposent une herméneutique subversive de l'Ancien Testament qui semble néanmoins importante : la femme, ici supérieure à l'homme en termes de métaphysique de l'existence, accomplit le rôle de médiatrice et de guide spirituel auprès de lui. Dans *Crime et Châtiment*, Dostoïevski expérimente le même modèle de médiatisation genrée sur un principe binaire, ce qui inscrit ses personnages dans une logique de sacralisation – portée par la femme - et de désacralisation – porté par l'homme. Selon Elena Novikova, la prostituée incarne

...l'activité des forces autres chez la femme, dont elle est la médiatrice dans le roman. L'indication directe de la nature de ces « forces autres » est que le texte évangélique demeure en elle, c'est en elle que se réalise la fonction sophique de médiation, qui éclaire le monde romanesque avec la parole de l'Évangile.⁸⁴³

Disons seulement que les forces autres, que Novikova relie uniquement au pouvoir de la transmission verbale de l'Évangile, se manifestent avant tout chez Sonia (nous l'avons vu précédemment) à travers le principe du saint silence sur le modèle de l'art de l'icône orthodoxe. Sonia est, avant toute chose, un personnage introspectif qui s'inscrit dans un rapport à la fois douloureux et privilégié avec la parole. Son interaction verbale avec le monde extérieur est très réduit, ses répliques sont saccadées, ce qui accentue son pouvoir de médiatisation visuelle et non-verbale. Pourtant, la parole rare de la prostituée est autorisée là où les autres prostituées se taisent. Par la sagesse de la parole chrétienne qu'elle apporte à l'assassin, Sonia s'oppose au

⁸⁴¹ Elajn Pagel's, *Gnostičeskie evangeliâ*, perevod V. V. Polzikova, New-York, 1979, p. 38.

⁸⁴² *Ibid.*

⁸⁴³ Elena Novikova, *Sonâ i sofijnost'*, *op. cit.*, p. 91 : «Соня Мармеладова – это именно “деятельность других сил в женщине”, посредником и носителем которых она выступает в романе. И прямым указанием на природу этих “других сил” является то, что именно с ее образом в романе связано бытование евангельского текста, именно в ней реализуется софийная функция посредника, который просветляет романский мир евангельским словом ».

« nietzschéanisme russe⁸⁴⁴ » qu’incarne Raskolnikov⁸⁴⁵. Elle médiatise, à l’image du Christ, le Verbe incarné et crucifié, faisant de soi un pont lancé entre terre et ciel. Ses lectures à voix haute de la Bible, interrompues d’appels impérieux, transforment de façon radicale son apparence physique. Ses yeux bleus au regard étincelant luisent d’une flamme, d’une émotion dure et énergique. Sa voix précipitée et puissante suit les mouvements saccadés de son corps, qui tremble d’indignation et de colère⁸⁴⁶. La prostituée en extase religieuse revit, par une relecture des textes sacrés, une véritable béatitude :

Elle était toute tremblante, d’une fièvre réelle, véritable. [...] Une sensation de triomphe solennel venait de s’emparer de tout son être. Sa voix tintait comme du métal ; le triomphe et la joie sonnaient à l’intérieur et la rendaient plus forte.⁸⁴⁷

Sonia est une sainte en état médiumnique, qui existe hors-temps et hors-espace. Ce contexte hétérochronique, où la femme rompt avec le temps présent, crée des rapports symbiotiques entre la pérennité des textes de l’Évangile et la sublimation de sa perfection spirituelle. La nuit, accueille dans son espace « l’assassin et la prostituée [dans l’original *bludnica*, terme biblique pour « prostituée »], étrangement réunis dans la lecture du livre éternel.⁸⁴⁸ ». La nuit n’est plus l’espace-temps du péché mais celui de la sainteté et de la purification, où la prostituée devient, paradoxalement, un « être de jour⁸⁴⁹ », selon le critique Meyer qui conclut : « Les paroles du Nouveau Testament, furent pour Sonia indivisibles de l’existence, de l’éternité. » Silencieuse d’habitude, Sonia ordonne à Raskolnikov de se taire et, dans une conjoncture de confrontation verbale, exorcise le possédé⁸⁵⁰ :

⁸⁴⁴ Georgij Mejer, *Svet v noči (O Prestuplenii i nakazanii)*, op.cit., p. 321 : «русское нищезанство».

⁸⁴⁵ Tatiana Kasatkina, *Harakterologiâ Dostoevskogo*, op. cit., c. 84 : «Сонечкино недоумение: кто же меня поставил судить, кому жить, кому умереть. » (« Qui est-ce qui m’a mis là pour juger qui vivra et qui mourra »), la putain préfère s’en remettre à la volonté divine plutôt que chercher la justice en reniant la foi et les lois naturelles du monde.)

⁸⁴⁶ Fédor Dostoïevski, *Crime et Châtiment*, volume 2, op. cit., p. 84-85.

⁸⁴⁷ *Ibid.*, p. 90.

⁸⁴⁸ *Ibid.*, p. 92.

⁸⁴⁹ Georgij Mejer, *Svet v noči (O Prestuplenii i nakazanii)*, op. cit., p. 322 «Слова Святого Писания, звучавшие для Раскольникова по книжному, были для Сони чем-то неотделимым от существования, от вечности. [...] Раскольников — существо ночное, Соня — дневное.» (« Les paroles du Nouveau Testaments, davantage académiques pour Raskolnikov, furent pour Sonia indivisibles de l’existence, de l’éternité. [...] Raskolnikov est un être de nuit, Sonia est celui de jour. »)

⁸⁵⁰ Dans le monde fictionnel dostoïevskien rempli de tension, se dessinent traditionnellement deux pôles éthico-religieux opposés qui s’appuient sur l’acceptation et le reniement de Dieu. Dans *Crime et Châtiment*, Raskolnikov est explicitement présenté comme un diable en personne qui tente et tourmente la sainte Sonia en évoquant son passé douloureux avec sa marâtre, les violences subies et la profanation de sa virginité. Selon la critique Kasatkina, deux conceptions existentielles rejoignent ici deux dynamiques narratives, d’une part l’*épos*-harmonie fondé sur la passivité et l’acceptation et d’autre part le *tragos*-héroïsme qui repose sur l’idée d’un exploit et d’une révolte.

Taisez-vous ! Ne posez pas de questions ! Vous n'êtes pas digne !... s'exclama-t-elle soudain, lançant sur lui un regard de colère inflexible.⁸⁵¹ [...] Vous vous êtes écarté de Dieu, et Dieu vous a frappé.[...] Taisez-vous ! ne riez pas, blasphémateur, vous ne comprenez rien, mais rien de rien !⁸⁵²

Dans la perspective d'une médiation entre le ciel et la terre, la Sagesse est comprise comme un principe intermédiaire entre la perfection de Dieu et la finitude du monde, c'est-à-dire imparfait et non-éternel. Sonia allie ces mêmes principes d'éternité et de mort physique en adoptant une position médiane entre la figure de sainte et de prostituée. Il faut souligner ici le lien entre le principe féminin et la Sophia, ainsi que son rôle capital dans le rétablissement de l'harmonie et de l'équilibre dans l'univers romanesque. Pour Dostoïevski, la transmission de la Sagesse divine ne peut s'effectuer avec succès que par une entité foncièrement féminine, tournée dans les deux sens, capable d'une médiation métaphysique efficace entre Dieu et la Terre⁸⁵³.

La Sophia, en tant qu'aspect – bien que marginal – de cette tradition [orthodoxe], semble avoir les qualifications requises pour faciliter la nouvelle « traduction » nécessaire de la Parole de Dieu dans la langue de notre époque. C'est une tâche que les théologiens orthodoxes devraient

Tandis que Raskolnikov souhaite « rompre son lien avec les autres, il essaye de la persuader de la culpabilité des autres devant elle » (*Ibid.*, p. 201 : « Желая разорвать ее связь с другими, он старается внушить ей, что те перед ней виноваты, а она права »), la sagesse existentielle de la prostituée se traduit par la phrase devenue proverbiale d'Aliocha dans *Les Frères Karamazov* : « Tout le monde est coupable devant tout le monde. » (Féodor Dostoïevski, *Les Frères Karamazov*, volume 1, traduit du russe par André Markowicz, Paris, Actes sud, 2019 [1^{er} éd. 2002], coll. Babel, p. 159). La justice, sur laquelle s'appuie l'idéologie de Raskolnikov, est dénoncée par le romancier en tant que « trait enfantin ou caprice qui découle d'une mauvaise compréhension du monde » (Tatiana Kasatkina, *Harakterologiâ Dostoevskogo*, op. cit., p. 103 : « Соня воспринимает стремление к справедливости как черту детскую, как желание, происходящее от непонимания мира »). En conciliant le personnage avec des valeurs de la morale chrétienne, Sonia s'efforce de réparer le monde fractionné de Raskolnikov fondé sur une interprétation erronée des processus sociaux.

Les onze heures, où Raskolnikov frappe à la porte de la prostituée, font écho au chapitre onze de *L'Évangile de saint Jean*, mais aussi à l'idée de la miséricorde divine, où Dieu accorde une heure au repentant avant l'arrivée de la nuit pour son repentir : « Je viens tard... Onze heures déjà, il est ? » (*Féodor Dostoïevski, Crime et Châtiment, tome 1, op. cit.*, p. 70).

⁸⁵¹ *Ibid.*, p. 85.

Une fois de plus, Dostoïevski reproduit ici le style narratif des *Évangiles*. Dans les répliques de Sonia, nous pouvons reconnaître celles du Christ, qui ordonne aux démons de sortir des possédés (voir saint Matthieu, *L'Évangile selon Matthieu*, dans *La Sainte Bible*, op. cit., versets 17:18, p. 125 : « Jésus parla sévèrement au démon, qui sortit de lui, et l'enfant fut guéri à l'heure même. », p. 132 : « Voyant accourir la foule, Jésus menaça l'esprit impur en lui disant : Esprit muet et sourd, je te l'ordonne, sors de cet enfant et n'y rentre plus. », saint Luc, *L'Évangile selon Luc*, dans *La Sainte Bible*, op. cit., versets 4:35, p. 56 : « Jésus le menaça, disant: Tais-toi, et sors de cet homme. Et le démon le jeta au milieu de l'assemblée, et sortit de lui, sans lui faire aucun mal. »)

⁸⁵² Féodor Dostoïevski, *Crime et Châtiment*, volume 2, op. cit., p. 250.

⁸⁵³ Depuis la Renaissance, l'idée de la Sophia en tant qu'entité asexuée — antérieure au péché originel et à la distinction des sexes — construite sur le mythe primitif de l'androgynie (qu'on retrouve notamment dans *Séraphita* de Balzac) est souvent reprise par des penseurs mystiques, dont le plus connu est l'allemand Jacob Böhme. Ses travaux, probablement connus de Dostoïevski, n'inspirent pas le romancier, qui fait de la Sophia une entité féminine.

entreprendre en surmontant les vues anachroniques ou les caricatures polémiques, afin de mieux témoigner du noyau sotériologique de l'Évangile.⁸⁵⁴

Traduire le personnage de Sonia dans la langue de la Sophia, c'est d'abord ouvrir le roman dostoïevskien à une interprétation nouvelle et inattendue, qui par le potentiel philosophique qu'elle implique, relie l'œuvre au besoin de modernité que demande le lecteur. C'est aussi le détacher de « la dogmatique de l'Église⁸⁵⁵ » — intrinsèque et introverti — tout en le rapprochant de « la dogmatique de l'Église et du monde⁸⁵⁶ » — extraverti et dialoguant avec autrui — distinction qui, selon Paul Valliere, pourrait faciliter notre compréhension du message théologique et, par extension, du roman dostoïevskien. C'est enfin entamer une réflexion théosophique ouverte sur les questions modernes et laïques, avec les différents défis posés par un monde qui change radicalement.

c) La Sagesse du peuple : les sources folkloriques et populaires de l'archétype

Dans les œuvres de Dostoïevski, les personnages masculins maintiennent souvent des rapports de violence et de maltraitance avec les personnages féminins, et, ce faisant, ils souillent symboliquement ce qu'on appelle « le sanctuaire de la Terre-Mère⁸⁵⁷ »⁸⁵⁸. La thématique de la Terre-mère est remplie de « résonances mystérieuses, poétiques et mythologiques⁸⁵⁹ » qui attirent Dostoïevski, lui-même affirmant que « la terre est tout » et que « dans la terre, il y a quelque chose de sacramentiel⁸⁶⁰ ». La Terre est l'origine sacrée de l'humanité, la matrice nourricière et régénératrice du peuple, pure mais vulnérable à la dépravation.

Relève-toi ! (Elle le saisit par l'épaule ; il se releva à demi, la regardant avec une quasi-stupeur.)
Va, tout de suite, à la minute, mets-toi à un croisement, incline-toi, embrasse d'abord la terre que tu as souillée, et puis, incline-toi devant le monde entier, aux quatre directions, et dis, à haute voix : « J'ai

⁸⁵⁴ Nikolaos Asproulis, « La réception de la sagesse dans la sophiologie russe. Rôle et controverses dans l'orthodoxie », *op. cit.*, p. 242.

⁸⁵⁵ Paul Valliere, *Modern Russian Theology : Orthodox Theology in a new key*, London, T&T Clark Bloomsbury, 2000, p. 85.

⁸⁵⁶ *Ibid.*, p. 85.

⁸⁵⁷ Nicole Spodek-Interlegator, *Le Tragique et ses paradoxes dans la pensées de Dostoïevski*, *op. cit.*, p. 236.

⁸⁵⁸ Versilov est coupable envers Sonia, Stavroguine envers Maria Timofeevna et l'enfant. L'homme du sous-sol humilie Lisa, tandis que le Narrateur tyrannise la Douce, Raskolnikov est sauvé par Sonia.

⁸⁵⁹ Nicole Spodek-Interlegator, *Le Tragique et ses paradoxes dans la pensées de Dostoïevski*, *op. cit.*, p. 241.

⁸⁶⁰ Dostoïevski, « La Terre et les Croyants », dans *Journal d'un Écrivain*, juillet-août 1876, p. 25.

tué ! » Alors, Dieu t'enverra la vie, une nouvelle fois. Tu iras ?⁸⁶¹ [...] Recevoir la souffrance, et se racheter avec, voilà ce qu'il faut.⁸⁶²

Figure anthropomorphe⁸⁶³, la terre devient un être vivant réceptif aux besoins des hommes qui l'habitent. Co-fondateur, avec son frère Michail, du mouvement populaire *počvenničestvo* (du russe « *počva* », terre, sol), Dostoïevski expose l'idée du Mal dans l'éducation « sans terre », autrement dit, dans le déracinement et la dégradation de la terre natale, dont le peuple russe devient l'expression vivante⁸⁶⁴. Pour Sonia, la force de la terre natale est transfiguratrice, comme l'est la foi et, en ce sens-là, elle incarne mieux que les autres personnages le syncrétisme du peuple russe qui mêle allègrement l'orthodoxie – dont la mariologie et la christologie –, le mysticisme des rites populaires, enfin la mémoire du passé polythéiste avec le culte ancestral de la Terre-mère, que la tradition populaire confondra progressivement avec la Vierge et la Sophia⁸⁶⁵. Peu avant l'aveu final de Raskolnikov, elle sort deux croix, l'une en cyprès, qu'elle passe à l'homme, et l'autre en cuivre, qu'elle garde pour elle, un geste dans lequel Tat'âna Kasatkina voit la réunification symbolique de l'assassin avec le peuple, habitué à porter des croix en bois. La sagesse chtonienne donne ici un ancrage solide à l'homme, exposant ses racines terrestres tout comme la sagesse gnostique exhibe ses racines célestes. À partir d'intuitions et de rites populaires qui l'unissent à la terre russe, Dostoïevski cherche, avec Sonia, la réponse au rationalisme et à l'individualisme modernes, dans lesquels le romancier voit une impasse existentielle. Or, on peut se demander si le messianisme slavophile, qu'Oscar Bockel

⁸⁶¹ Fédor Dostoïevski, *Crime et Châtiment*, volume 2, *op. cit.*, p. 253.

Le « relève-toi », que Sonia ordonne à Raskolnikov, reprend sans doute le vigoureux « Lève-toi et marche » que Jésus adresse à un paralytique, mais aussi son « Lazare, sors », qui ramène le mort biblique à la vie.

⁸⁶² *Ibid.*, p. 254.

⁸⁶³ Durant la période néolithique, lorsque « la femme et la sacralité féminine sont montées au sommet de la hiérarchie » (Mirča Èliade, *Istoriâ very i religioznych idej : ot kamennogo veka do èlevsinskih misterij*, Moskva, Akademičeskij proekt, 2008, p. 55), la Terre-Mère engendrait elle-même la progéniture tout comme la terre produisait le blé. Cette représentation archétypale de la Terre-Mère est présente dans la mythologie grecque (avec la déesse du mariage et de la fécondité Héra), indienne (avec les Matri) et slave (avec Mat' Syra Zemlâ), où la Terre incarne la fécondité, la maternité et, de façon générale, l'essence féminine.

⁸⁶⁴ Les principes du panslavisme seront formulés à plusieurs reprises par Dostoïevski sur les pages de ses revues *Le Temps*, *L'Époque*, *Le Journal d'un Écrivain*. À ce titre, on lui reprochera la propagande de l'idéologie du nationalisme montant, alliant habilement le panslavisme au génie de la Russie et au privilège de la foi.

⁸⁶⁵ Voir à ce propos Nikolaj Gordienko, *Kressenie Rusi : fakty protiv legend i mifov*, Leningrad, Lenizdat, 1986. Dans cet ouvrage, l'auteur étudie le contexte de la christianisation de la Russie, ainsi que la propagation et l'assimilation de la religion du Christ par les peuples slaves. Voir également Igèta Sadaesi, *Slavânskij fol'klor v proizvedeniâh F. M. Dostoevskogo : Mat' syra zemlâ – Bogorodica - Sofiâ*, Kiev, 1983. Sadaesi fait un parallèle entre les cultes, rites et poésie autour de la nature chez les Slaves et leur réapparition dans le culte de la Vierge.

appelle le « romantisme conservateur russe⁸⁶⁶ », n'est pas qu'un rêve utopique, une vision idéalisée d'un monde improbable uni par la foi orthodoxe, tout comme est invraisemblablement paradoxal le personnage de Sonia.

Sonia sent la proximité de Dieu comme elle sent la terre natale sous ses pieds. Immatérielle, sensorielle, transcendante, la prostituée-icône comprend pourtant la matière, alliant, de façon paradoxale, une pratique ancestrale du sexe et une longue tradition artisanale de l'icône. Devant Sonia, Dostoïevski nous invite à adopter une attitude d'adoration silencieuse afin de sentir le pouvoir sacramental du beau iconique qui, selon Paul Evdokimov, mène à la véritable Connaissance :

Quand le « connaître » n'est plus une attitude d'adoration, une communion orante, la connaissance se sépare de la contemplation. On renonce à l'approfondissement de l'intériorité allant jusqu'à la rencontre du Transcendant et en lui de toute la réalité frémissante de vie, au profit d'un « savoir pour pouvoir » et de l'accroissement de ce pouvoir sur les choses et le monde. Mais alors, l'être se vide de son contenu essentiel, perd sa racine céleste, se dénature, se désacralise et la conscience ne découvre le Dasein, l'être là, que pour le révéler « être pour la mort », enserré par le néant.⁸⁶⁷

Plus que les autres, Dostoïevski réfléchit à la perfection de l'être humain, imparfait en soi, aux possibilités de le comparer aux figures mythiques du christianisme et aux divers courants de la philosophie morale qui forment le caractère exemplaire de l'être tourmenté du XIXe siècle. Tandis que Stavroguine, dans les *Démon*s, brise un crucifix, Versilov, dans *L'Adolescent*, rétablit les rapports défigurés entre Raskolnikov et le monde⁸⁶⁸, sa prostituée-icône devient l'incarnation paradoxale de la charité au sens fort. Or, en faisant de Sonia une icône, Dostoïevski ne partage-t-il pas avec nous son fantasme de la femme iconique, aux ambiguïtés insolites, étroitement liée à l'identité culturelle de son pays et dont la sensibilité s'exercera dans le domaine de la religion ?

Le roman dostoïevskien est religieux. Or, le Dostoïevski-croyant est aussi un philosophe de la religion, dont il use comme d'une source de vérité morale pour son herméneutique éthique. En ce sens-là, la prostituée Lizavéta, « la sœur de croix de Sonia⁸⁶⁹ », dépasse la traditionnelle

⁸⁶⁶ Oscar Bockel, « Le slavophilisme russe : un romantisme conservateur russe », dans *PHILITT*, disponible en ligne, mise en ligne le 20 mars 2017, consulté le 25.02.2020.

⁸⁶⁷ Paul Evdokimov, *L'art de l'icône*, op. cit., p. 69.

⁸⁶⁸ Du grec *χθών*, *kthōn*, sol, terre, ensemble du sol terrestre, terre entière, terre comme séjour des vivants et des morts. Dans la mythologie grecque, Gaïa est une divinité primordiale identifiée à la « Déesse mère ». Ancêtre maternelle des races divines, elle enfante aussi de nombreuses créatures. Divinité chtonienne, on l'invoquait et on lui sacrifiait des animaux de couleur claire.

⁸⁶⁹ Georgij Mejer, *Svet v noči (O Prestuplenii i nakazanii)*, op. cit., p. 70 : « крестовая сестра ».

acception théologique de la charité chrétienne pour la subvertir en partage sexuel désintéressé. De toute évidence, Dostoïevski explore un seuil éthique au-delà des canons de l'orthodoxie et ses œuvres deviennent la preuve d'un lien étroit entre l'éthique et la littérature.

En quoi la littérature est-elle éthique mais, plus encore, en quoi la prostituée littéraire l'est-elle ? pour y répondre, le chapitre suivant prend appui sur la théorie du *care*. L'intérêt d'une œuvre littéraire n'est pas seulement, selon Sandra Laugier, « dans la complexité de la forme littéraire et de la référentialité intertextuelle⁸⁷⁰ », mais aussi dans sa tentative de s'intégrer à nos vies ordinaires, de s'inscrire « dans nos vies humaines, dans notre expérience⁸⁷¹ ». L'homme que décrit la littérature du XIXe siècle représente le « retour à l'humain de l'individu⁸⁷² », à l'ordinaire, au moyen, grand dans son invisibilité. La littérature est *care* dans la mesure où elle porte son attention à la vie humaine la plus quelconque. La prostituée, notamment chez Dostoïevski, nous fait sentir ce que Vincent Descombes appelle « le sens de la grandeur ordinaire⁸⁷³ ». Elle nous fait aussi entendre, à travers l'imaginaire du monde fictionnel qui lui est propre, la portée éthique du travail du sexe, qui l'inscrit dans un monde de partage, de soin et de sollicitude.

⁸⁷⁰ Sandra Laugier, *Ethique, littérature, vie humaine*, sous la dir. de Sandra Laugier, Paris, PUF, 2006, coll. Ethique et philosophie morale, p. 2.

⁸⁷¹ *Ibid.*

⁸⁷² *Ibid.*, p. 287.

⁸⁷³ *Ibid.*, p. 288.

3. Le *care* prostitutionnel : de l'éthique à la poétique de la proximité subversive

Il faut avant tout, rappeler sommairement l'histoire de ce concept récent. L'éthique du *care*, de la sollicitude ou de soin mutuel, a une histoire relativement récente en effet, mais déjà bien riche dans le monde anglo-saxon. La psychologue américaine Carol Gilligan élabore en 1982⁸⁷⁴ la perspective genrée de cette théorie, qui depuis lors s'est étendue à un champ d'analyse plus large comprenant les domaines de la médecine, de la sociologie puis de la philosophie et enfin des lettres et des arts, en libérant progressivement le *care* des stigmates du genre, notamment avec l'apport politique de la professeure d'économie Joan Tronto. Devenu en France un vrai objet d'investigation scientifique⁸⁷⁵, en Russie, la théorie du *care* commence seulement à s'inscrire dans la pensée universitaire et les ouvrages sont encore difficiles à trouver. Le terme anglais « care » a donné lieu en France à de multiples déclinaisons qui ont cherché à traduire le sens original : éthique de la sollicitude, de la compassion, de l'attention, qui « toutes s'efforcent de repenser la valeur de la vie humaine à l'aube du XXI^e siècle⁸⁷⁶ ». Cette pensée développe une philosophie du soin à la française, en proposant de « faire attention à des réalités négligées et par là à ce que nous valorisons, ou pas, comme activités humaines ».

Le *care*, vu comme une « révolution en tant qu'il nous contraint à intégrer dans le moral, et même à placer au cœur du moral, des données ordinaires⁸⁷⁷ », oblige à développer « un souci responsable des autres [...] en faveur de la vulnérabilité humaine, dans l'idée de la stabiliser ou de la diminuer⁸⁷⁸ », autrement dit aux marges et aux états de marginalité, en liant soin et vulnérabilités et cas particuliers auxquels on est invités à redonner du sens par une revalorisation socio-morale de leurs pratiques quotidiennes. Le travail de la prostitution, en tant qu'expression de la vulnérabilité sexuelle, mériterait, selon la théorie du *care*, davantage de visibilité et de reconnaissance de par le caractère positif du geste sexuel inscrit dans le quotidien. La prostituée représente une vie diminuée, effacée de la vie sociale, de par la nécessité de faire face aux forces sociales. Elle est pourtant nécessaire, indispensable à leur maintien en vigueur.

⁸⁷⁴ Il s'agit de son ouvrage *In a different voice*, qui fut réédité en français en 2008 sous le titre *Une Voix différente*.

⁸⁷⁵ En France, les travaux se multiplient également, avec les contributions de Sandra Laugier, Pascale Molinier, Frédéric Bisson et Anne Querrien.

⁸⁷⁶ Maité Snauwaert et Dominique Héту, « Poétique et imaginaires du care », dans *Temps zéro*, avril 2018, n°12, disponible en ligne, consulté le 12.03.2021.

⁸⁷⁷ Sandra Laugier, « L'éthique du *care* en trois subversions », dans *Multitudes*, Paris, Actes Sud, 2010/3, n° 42, p. 115.

⁸⁷⁸ Fabienne Brugère, *Le Sexe de la sollicitude*, Paris, éditions du Seuil, 2008, p. 19.

Dans le présent chapitre, il s'agira d'entamer une réflexion d'ordre éthique au sujet des prostituées littéraires et, de façon plus générale, autour de la littérature vue comme une pratique de sensibilisation à des vies vulnérables et marginales. En quoi le *care* du littéraire nous aide-t-il à mieux comprendre la prostituée ? Dans quelle mesure ouvre-t-il la prostitution à un horizon éthique nouveau ? Enfin, quel est le vrai intérêt d'une lecture de la prostituée littéraire par le *care* ?

3.1 Le *care*-attention et la poétique des corps vulnérables

Il existe une valeur thématique du *care*, qui met en scène au sein d'une œuvre littéraire, les complexités et dilemmes éthiques des relations de *care*. La prostitution en tant que pratique sexuelle mais aussi comme attention portée à la demande de l'autre, suggère l'idée d'un besoin fondamental de l'humain en termes organiques et affectifs qui engagent sa santé morale et physique. Ce besoin révèle en partie sa fragilité, le rendant, pour ainsi dire, dépendant des réponses que propose la prostituée, elle-même dépendante des contraintes économiques de son métier. Personne n'est vraiment indépendant ni autonome, y compris dans ses besoins affectifs et sexuels. La prostituée et son client établissent un échange, qui mérite d'être interrogé plus seulement comme un rapport de domination, mais à l'inverse, comme un service qui vient réparer une vulnérabilité dans la proximité corporelle.

La perversion du care prostitutionnel : des contre-exemples

Dans *Illusions perdues*, la dimension du *care* de la prostitution subit les conséquences d'un abus de position dominante. Entièrement fondée sur le pouvoir de l'argent, la relation clandestine entre Coralie et Camusot se résume au principe du chantage économique et affectif. Le protecteur, conscient de la logique pécuniaire qui vide sa liaison de sa substance affective, met en avant son influence sociale comme principale source de subsistance de Coralie. Connaissant la dépendance du « papa Camusot⁸⁷⁹ » à ses attentions délicates, l'actrice tire à son tour tous les bénéfices d'une vie de femme entretenue, jusqu'à sa rencontre fatale avec Lucien, qui la prive d'argent, de protection, d'influence sociale et, en fin de compte, de vie.

La portée éthique de la sollicitude de l'actrice auprès de Camusot s'efface, au profit du cynisme des relations marchandes qui dominent toutes les sphères de la vie parisienne. Il existe toutefois une vulnérabilité affective du « papa Camusot », angoissé d'être « chassé de son

⁸⁷⁹ Honoré de Balzac, *Illusions perdues*, *op. cit.*, p. 429.

paradis terrestre⁸⁸⁰ » auprès de sa maîtresse. Malgré Lucien auprès duquel Coralie a passé la nuit, le marchand ferme les yeux sur une vie parallèle de la femme : « Je ne croirai, dit-il, que ce que vous voudrez que je crois⁸⁸¹ ». Si Camusot domine en maître l'économie de la relation, Coralie détient le pouvoir de l'amour sexuel et affectif qui assujettit son protecteur. Or, cette interdépendance malsaine souligne l'extrême instabilité de la situation relationnelle, d'où l'homme puissant, pourtant vulnérable affectivement, réussit à sortir, à la différence de Coralie.

Dans *Les Carnets du sous-sol*, la détresse affective du Narrateur est plus grande encore. Se qualifiant tour à tour de lâche, d'esclave, de souris et de mouche⁸⁸², il fait subir à la prostituée des humiliations d'une grande violence psychologique, qui interviennent après un acte sexuel. Révélatrice d'un esprit cynique, haineux et violent, la parole du Narrateur est dominée par le sentiment de vengeance d'une humiliation subie et de pouvoir de domination sur autrui:

Et puis, un homme, ça ne peut pas être un exemple pour une femme.⁸⁸³ [...] Il suffit que je te siffle – toi, bon gré mal gré, tu dois me suivre, et ce n'est pas toi qui me dis ta volonté, c'est toi qui fais avec la mienne.⁸⁸⁴ [...]

On m'avait abaissé – moi aussi, je voulais abaisser ; j'avais servi de paillason, moi aussi, je voulais montrer mon pouvoir...⁸⁸⁵ [...] Brusquement, une autre sensation surgit, s'alluma dans mon cœur... celle du pouvoir, celle de la possession...⁸⁸⁶ [...] Je suis content, je vais la dégoûter ; ça me fait plaisir...⁸⁸⁷

Dans les *Carnets du sous-sol*, la dimension du *care* de la prostitution est pervertie par le désir sexuel stimulé par la soif de vaincre. Le Narrateur cherche à enfermer Lisa dans un rôle passif, et l'animalise pour lui faire subir sa volonté plutôt que de partager un lien. Avec lui, un acte sexuel perd sa valeur véritablement réparatrice car il vise, avant toute chose, l'extériorisation de la nature anxieuse et rancunière de l'homme, ainsi que la satisfaction malsaine d'un androcentrisme hypertrophié. Le paradigme relationnel entre le Narrateur et la prostituée accentue à la fois ce que Bernard Hesse appelle « le déséquilibre de pouvoir entre les

⁸⁸⁰ *Ibid.*, p. 430.

⁸⁸¹ *Ibid.*, p. 429.

⁸⁸² Fédor Dostoïevski, *Les Carnets du sous-sol*, *op. cit.*, : « J'étais un lâche et un esclave » (p. 63), « J'étais une mouche » (p. 72), « comme une souris » (p. 20).

⁸⁸³ *Ibid.*, p. 119.

⁸⁸⁴ *Ibid.*, p. 128.

⁸⁸⁵ *Ibid.*, p. 154.

⁸⁸⁶ *Ibid.*, p. 158.

⁸⁸⁷ *Ibid.*, p. 113.

travailleuses et les acheteurs de services sexuels⁸⁸⁸ » et ce que Sandra Laugier définit comme « la difficulté des hommes à porter une masculinité devenue fragile, défaillante⁸⁸⁹ ». Établir des relations humaines sur un rapport de force, comme le fait le Narrateur, accentue le danger auquel s'expose la prostituée, et qu'impose le client. Les abus de pouvoir d'ordre physique et psychologique peuvent en effet librement s'exercer dans l'intimité. Dans cette conjoncture inégalitaire, fondée sur les principes de domination et de soumission, reste-t-il de la place à la dignité de la prostituée en tant que personne humaine ?

Au XIX^e siècle, les inégalités de genre créent des marges. Dans le monde patriarcal des trois sociétés, l'éthique du partage et de la sollicitude n'entre pas en ligne de compte dans la pratique de relations asymétriques au service de la domination masculine, mais s'apparente aux « manipulations de nos sensibilités empathiques⁸⁹⁰ », pour reprendre l'expression de Fabienne Brugère. L'oppression par le genre, conjuguée à l'oppression par la classe sociale font de la prostituée un être absolument inférieur, à la fois aux hommes et aux femmes de toutes les classes. Méprisée, elle est aussi une créature qu'on déplore et avec laquelle on compatit. Or, une lecture de la prostituée par le *care* redonne de la dignité à ce personnage en l'inscrivant dans « une dynamique de reconnaissance d'un semblable en voie d'effacement, trop fragile dans ses modes de vie⁸⁹¹ ». Mettre en lumière une logique de partage affectif qui relierait la prostituée à des pratiques de soins, ouvrirait ce personnage marginal à un horizon éthique nouveau. La prostituée Lizavéta, de *Crime et Châtiment*, incarne de façon la plus paradoxale cette ambiguïté entre la marginalité d'une fille des rues et la valeur positive d'un acte sexuel qu'elle accomplit dans la sollicitude.

3.2 Le *care*-charité : la subversive utopie d'un partage corporel

Le principe de la charité chrétienne, projeté dans la dimension du *care*, nous amène à nous tourner de nouveau vers l'œuvre de Dostoïevski, qui place cette vertu religieuse au cœur des rapports entre humains⁸⁹². Le moi relationnel, inhérent à la pensée dostoïevskienne sur le

⁸⁸⁸ Edouard Hesse, « Le travail du sexe est de plus en plus dangereux », disponible sur *Slate.fr*, mise en ligne le 11 novembre 2019, consulté le 27.09.2020.

⁸⁸⁹ Sandra Laugier, Pascale Molinier, Frédéric Bisson, « Prenons soin des putes », dans *Multitudes* 2012/1, n° 48, Paris, Actes Sud, p. 36.

⁸⁹⁰ Fabienne Brugère, *Le Sexe de la sollicitude*, *op. cit.*, p. 21.

⁸⁹¹ *Ibid.*, p. 32.

⁸⁹² Sans nous attarder longtemps sur la possibilité d'une application aisée du *care* au champ religieux du XIX^e siècle, notons seulement quelques travaux les plus récents, dont ceux d'Annelies Van Heist, Susan O'Brien, d'Anne Jusseume ou de Matthieu Brejon de Lavergnée, qui réussissent tous à rapprocher efficacement le *care* des

monde, se construit dans ce qui ne s'appelle pas encore le *care*, mais que l'on peut rapprocher des relations d'interdépendance humaine globale, faisant entendre que « la figure majeure de l'humanité est collective⁸⁹³ », selon l'expression de Fabienne Brugère. Prenant appui sur le principe chrétien abstrait de l'amour pour son prochain, Dostoïevski expose, dans sa fiction, l'idée d'une union qui illuminerait une vie humaine précaire. Rechercher la proximité par un geste de sollicitude concret mis au service de toute personne vulnérable devient l'affaire du quotidien, dont l'expérience cumulée nous permet, selon Sandra Laugier, de mettre en œuvre les principes généraux de nos vies morales :

Entendue d'une voix différente, la morale ne se fonde pas sur des principes universels mais part d'expériences rattachées au quotidien et des problèmes moraux de personnes réelles dans leur vie ordinaire. Elle trouve sa meilleure expression, non pas sous la forme d'une théorie, mais sous celle d'une activité : le *care* comme action (*taking care, caring for*) et comme travail, autant que comme attitude, comme perception et attention au détail non perçus, ou plutôt présents sous nos yeux, mais non remarqués parce que trop proches, comme fil conducteur assurant l'entretien (en plusieurs sens, dont celui de la conversation et de la conservation) d'un monde humain.⁸⁹⁴

Pour Dostoïevski, rien ne peut être plus vrai, plus existentiel, que la pratique d'un Dieu vivant, ce qui joint à la notion abstraite de vertu chrétienne l'importance d'un acte positif réalisé⁸⁹⁵. Autrement dit, croire abstraitement ne suffit pas. Il s'agit de vivre l'Évangile à travers son quotidien en accomplissant, par des actes de sollicitude fraternelle, la volonté de Dieu. Donner tout ce qu'on possède, même son corps, afin de prendre soin de l'autre – de sa fratrie affamée ou bien de toute personne en demande de liens, même s'ils s'expriment seulement par la sexualité – devient, dans *Crime et Châtiment*, ce sentiment « autre, inhabituel, ne gardant

pratiques religieuses des femmes du XIX^e. Evoquant la nécessité de retranscrire le terme charité – « déprécié en raison des contextes historiques auxquels l'associent nos imaginaires contemporains », selon Mathieu Brejon de Lavergnée (Mathieu Brejon de Lavergnée, « Un care charitable ? Enquête sur le travail des religieuses en milieu urbain au XIX^e siècle », dans *Clio. Femmes, Genre, Histoire*, Paris, Belin, 2019/1, n° 49, p. 70), — dans la pensée critique moderne, ces travaux démontrent la capacité du *care* à revaloriser de façon nouvelle à la fois les activités quotidiennes des sœurs de charité et les pratiques invisibles en général (puisqu'elles sont féminines et dévalorisées) des femmes du XIX^e siècle, par lesquelles celles-ci explicitent leur vocation.

⁸⁹³ Fabienne Brugère, *Le sexe de la sollicitude*, *op. cit.*, p. 49.

⁸⁹⁴ Sandra Laugier, « L'éthique du *care* en trois subversions », *op. cit.*, p. 124.

⁸⁹⁵ Entre disposition morale innée et compétence acquise lors d'une action concrète, les deux éthiques s'assimilent par l'éducation de l'âme à agir pour autrui. Quant à l'éthique orthodoxe, celle-ci s'acquiert par le développement de ses aptitudes spirituelles à recevoir et assimiler les textes sacrés. Rappelons-nous les paroles d'Aristote : « Ce n'est ni par nature ni contrairement à la nature que naissent en nous les vertus morales, mais la nature nous a donné la capacité de les recevoir, et cette capacité est amenée à maturité par l'habitude. » (Aristote, *Éthique à Nicomaque II*, traduit par Tricot, 1, 1103a 20-25, Paris, Vrin, 1990).

rien pour soi ni pour Dieu, donnant à ceux qui l'entourent tout, sans restes⁸⁹⁶ » qui fait écho aux paroles de Jésus : « Tu aimeras ton prochain comme toi-même.⁸⁹⁷ » Dans un monde sans Dieu, Sonia vend quotidiennement son corps pour nourrir sa famille, confrontée à la précarité financière. La prostitution n'est donc pas ici le but mais l'intermédiaire du *care*, qui permet à Sonia de prendre soin de ceux qu'elle aime comme soi-même⁸⁹⁸.

Dans sa monographie *La Caractérologie de Dostoïevski*, la critique russe Tat'âna Kasatkina s'attarde longuement sur les notions de vertu et de sacrifice chrétiens dans *Crime et Châtiment*, concluant que « la charité suprême, c'est-à-dire, le don à chacun de ce dont il a besoin, même de son corps, de sa vie⁸⁹⁹ », résume mieux que toute autre phrase l'enjeu romanesque modélisant et moralisant. La prostituée Lizavéta, dont la critique littéraire parle très peu, est, dans *Crime et Châtiment*, « enceinte à tout instant⁹⁰⁰ ». Presqu'idiote, elle fait don d'un amour désintéressé, dans un esprit chrétien, avec la plus haute humanité. Lizavéta vit dans un monde où les besoins de l'autre passent avant les siens, y compris dans le domaine sexuel, ce qui expliquerait, selon Tat'âna Kasatkina, « cette forme, au premier abord, excessive [y compris, corporelle], du don de soi⁹⁰¹ ». Ce don est subverti par son geste d'amour fraternel qu'elle exprime par le don de son corps. A la fois idiote charitable et sainte prostituée, Lizavéta ne se donne jamais au détriment de soi mais pour l'autre. Son amour ne se mesure ni à l'intérêt personnel, ni à l'argent. Avec ce personnage, se prostituer devient l'expression paradoxale d'un

⁸⁹⁶ Tatiana Kasatkina, *Harakterologiâ Dostoevskogo*, *op. cit.*, p. 189 : « Это совсем иной, чем привычный, тип святой, вовсе ничего не хранящей для себя — и для Бога — а все отдающей тем, кто вокруг нее, без остатка. »

⁸⁹⁷ Saint Mathieu, *L'Évangile*, *op. cit.*, verset 22:39, p. 21.

Dostoïevski revient souvent à l'idée christique de l'Amour comme force suprême de l'existence humaine. On lit, dans l'Évangile de saint Jean, « Je vous donne un commandement nouveau: Aimez-vous les uns les autres; comme je vous ai aimés, vous aussi, aimez-vous les uns les autres. » (Saint Jean, *L'Évangile selon saint-Jean*, *op. cit.*, verset 13:34).

⁸⁹⁸ À ce sujet, souvenons-nous des propos de Joan Tronto, pour qui le *care* était une : « [...] activité caractéristique de l'espèce humaine, qui recouvre tout ce que nous faisons dans le but de maintenir, de perpétuer et de réparer notre monde, afin que nous puissions y vivre aussi bien que possible. Ce monde comprend nos corps, nos personnes et notre environnement, tout ce que nous cherchons à relier en un réseau complexe en soutien à la vie. » (Joan Tronto, *Un Monde vulnérable. Pour une politique du care*, Paris, La Découverte, 2009, p. 13 et 143).

⁸⁹⁹ Tatiana Kasatkina, *Harakterologiâ Dostoevskogo*, *op. cit.*, p. 187 : « Именно делание добра, а не воздержание от зла. Ее главная характеристика — абсолютная милостивость, т. е. отдание каждому того, чего ему от нее нужно — и это всего, всего — и тела, и жизни даже. »

⁹⁰⁰ Fédor Dostoïevski, *Crime et Châtiment*, volume 1, *op. cit.*, p. 120.

⁹⁰¹ Tatiana Kasatkina, *Harakterologiâ Dostoevskogo*, *op. cit.*, p. 186 : « Причем эта “милостивость” воплощается все в той же, чрезмерной, на первый взгляд, форме — отдании себя (в том числе и телесном, а иногда и главным образом — телесном) всей, целиком. »

care charitable au sens fort du terme, avec toute la valeur subversive que puisse contenir un geste de sollicitude corporelle.

A) De l'excès de conscience au monde du partage : le combat dostoïevskien pour une société du *care*

Pour Dostoïevski, le principe d'un dialogue ouvert et continu relève de la vraie humanité⁹⁰². Communiquer avec l'autre, comme le font Sonia et Lizavéta, s'oppose au « communiquer avec soi-même » des personnages de conscience, dont Raskolnikov et le Narrateur des *Carnets du sous-sol*. La forme discontinue de leur discours monologique trahit les failles de leur conscience traversée par les autres, mais tournée au-dedans d'elle-même et fermée au dialogue avec le monde extérieur. Leur parole est défaillante car elle relève de la « claustration de tout esprit en lui-même⁹⁰³ » et dans d'irréconciliables juxtapositions d'ordre éthique. Raskolnikov a une conscience tragique qui se déchire, malgré sa quête désespérante d'unité. Le Narrateur déplore son langage-instrument, toujours inadéquat à l'idée première et inefficace d'un point de vue stratégique. Selon Nicole Spodek-Interlegator, dans le roman dostoïevskien :

Les divisions que la conscience s'inflige l'opposent à l'univocité de l'homme d'action, du militant. [...] S'éloignant sans cesse de la simplicité, la conscience se décompose en abîmes et jeux de miroirs, se dissout en perspectives démultipliées, se découvre un relief toujours plus tourmenté.⁹⁰⁴

Face à ce monde « d'individus atomisés⁹⁰⁵ », Dostoïevski crée l'intégrité et la sécurité ontologique d'une seule valeur, qui puise son essence stable dans le caractère prescriptif pérenne de la religion. La simplicité originelle de l'être et des choses, l'amour fraternel et la charité résument les principes du monde utopique dont rêve le romancier. La prostituée Lizavéta incarne une vie dénuée de volonté de pouvoir, qu'elle compense par des gestes simples remplis

⁹⁰² Nicole Spodek-Interlegator cite Martin Buber dans sa thèse de doctorat, : « Dialoguer constitue la vraie humanité où cette capacité se déploie librement » (Nicole Spodek-Interlegator, *Le Tragique et ses paradoxes dans la pensées de Dostoïevski*, op. cit., p. 23.

⁹⁰³ *Ibid.*, p. 29.

⁹⁰⁴ *Ibid.*, p. 118.

⁹⁰⁵ *Ibid.*, p. 73.

d'amour pour les autres. La terrifiante angoisse du vide hante la pensée athée de Raskolnikov⁹⁰⁶. Le Narrateur des *Carnets du sous-sol* se trompe profondément en reliant la médiocrité humaine à l'action : « Le fruit légal, le fruit naturel de la conscience c'est, en effet, l'inertie... tous les hommes simples et sincères, tous les hommes actifs sont justement actifs parce qu'il sont obtus et médiocres.⁹⁰⁷ ». Incapables de réparer leur conscience clivée, ces anti-héros dostoïevskiens rendent caduque leur propre conception de l'existence, fondée sur la primauté du rationalisme occidental. Le véritable homme génial n'est pas, selon Dostoïevski, le surhomme nietzschéen, un individu qui décomposerait l'ensemble en unités séparées, mais un homme ordinaire qui, par la valeur véritablement éthique de son geste quotidien, nous rapproche de la plénitude originelle. La conscience réflexive, selon Nicole Spodek, est cette « complice passive de l'idéalisme⁹⁰⁸ », où se fait ressentir l'inertie d'une action avortée⁹⁰⁹.

Pour le romancier, la « relation avec la transcendance est calquée sur la relation avec autrui⁹¹⁰ », pour reprendre les termes de Nicole Spodek. Prendre soin de l'autre, du monde dans lequel nous vivons et où l'injustice règne sur les rapports interpersonnels, c'est être pour et avec autrui, plutôt que séparé. Ce noyau de la morale chrétienne est aussi celui de Dostoïevski et du *care*, les trois formulant « leur éthique en termes affectifs⁹¹¹ ». À « l'injonction kantienne à l'autonomie morale fondant des sujets de droits⁹¹² », pour reprendre l'expression de Matthieu Brejon de Lavergnée, Dostoïevski oppose une société du partage affectif fondée sur l'amour fraternel de l'orthodoxie. Déjà à l'époque du romancier, le libéralisme et l'individualisme qui accompagnent le capitalisme grandissant, faussaient les valeurs où « toute relation, nous dit Fabienne Brugère, devient la relation d'un sujet à un objet⁹¹³ », et détruisaient ce que Sandra Laugier appelle « un tout cohérent », favorisant ainsi « les individus isolés et indépendants dont

⁹⁰⁶ Nicole Spodek-Interlegator cite *L'homme du ressentiment* de Max Scheler qui dira, à propos de Pascal : « Pascal, dans ses Pensées, nous a donné le portrait classique de l'homme qui se divertit dans toutes les formes extérieures de la vie... et un incessant labeur au bénéfice de la société, pour la seule raison qu'il ne peut pas demeurer en face de lui-même, et cherche toujours à fuir son vide, à empêcher sa conscience de mesurer son néant » (*Ibid.*, p. 123).

⁹⁰⁷ Fédor Dostoïevski, *Les Carnets du sous-sol*, *op. cit.*, p. 75.

⁹⁰⁸ Nicole Spodek-Interlegator, *Le Tragique et ses paradoxes dans la pensées de Dostoïevski*, *op. cit.*, p. 119.

⁹⁰⁹ Aleksandr Skaftymov, *Tematičeskaâ komposiciâ romana « Idiot »*, *op. cit.*, p. 94 : « об "излишке сознания" как об источнике интеллектуальной и моральной неустойчивости ».

⁹¹⁰ Nicole Spodek-Interlegator, *Le Tragique et ses paradoxes dans la pensées de Dostoïevski*, *op. cit.*, p. 69.

⁹¹¹ Pascale Molinier, « De la civilisation du travail à la société du *care* », dans *Vie sociale*, 2016, 14/2, Toulouse, Erès, p. 137.

⁹¹² Matthieu Brejon de Lavergnée, « Un *care* charitable ? Enquête sur le travail des religieuses en milieu urbain au XIX^e siècle », *op. cit.*, p. 69.

⁹¹³ Fabienne Brugère, *Le Sexe de la sollicitude*, *op. cit.*, p. 63.

les rapports sont régis par des systèmes de règles⁹¹⁴ ». Comme dans l'éthique du *care*, Dostoïevski cherche à « dépasser l'*homo economicus* dans une philosophie de la relation⁹¹⁵ », selon l'expression de Thierry Trémine, dans une relation valorisant les qualités de l'attention bienveillante et du souci fraternel pour l'autre. La prostituée dostoïevskienne n'est donc paradoxalement jamais seule. Marginale, elle existe pour autrui, et c'est dans cette existence humaine reliée à celle des autres qu'elle puise sa vertu.

Pour Raskolnikov, la vie de sacrifice de Sonia n'a pas de sens ni d'avenir. La prostituée voit en revanche son avenir dans celui de sa fratrie, qui survivra grâce à l'argent de son métier. Si elle arrête ; « — Et eux, eux, qu'est-ce qu'ils vont devenir ?⁹¹⁶ ». Pour Lizavéta, le partage corporel fait l'apologie du don, que le philosophe Comte-Sponville définit par opposition à la fidélité qui en revanche, attend une réciprocité. Par sa subversive générosité physique, Lizavéta incarne, de la façon la plus paradoxale, l'utopie de l'union poétique de la transmission et du partage dans l'esprit chrétien, qu'expliquerait son état d'idiotie. À ce stade, on peut se demander cependant comment une prostituée idiote peut incarner l'idéal de l'humanité.

B) La sainte idiotie : l'apologie du don

Considérée depuis l'Antiquité comme une « maladie de l'âme⁹¹⁷ », la folie est à l'honneur dans l'œuvre de Dostoïevski, où elle se présente sous différents aspects – médical et philosophique d'abord, puis psychologique et psychanalytique, enfin sociologique – avec, comme fil conducteur, une séparation temporaire ou définitive de l'individu d'avec l'autre. Symptôme de la révolte contre le monde, la folie dostoïevskienne exprime ce que le critique Kamnev appelle la « tentative de se positionner hors histoire universelle », de « réécrire les nouvelles Tables de la Loi, de la morale et de la religion⁹¹⁸ ». Dans cette mesure, la sainte folie des personnages dostoïevskiens, celle qui touche les « êtres quasiment muets⁹¹⁹ », comme le prince Mychkine ou la prostituée Lizavéta, focalise l'attention du lecteur sur ceux et celles que

⁹¹⁴ Sandra Laugier, « L'éthique du care en trois subversions », *op. cit.*, p. 114.

⁹¹⁵ Thierry Trémine, « Le "care", le diable et le bon Dieu », dans *L'information psychiatrique*, 2014/1 (Volume 90), p. 3.

⁹¹⁶ Fédor Dostoïevski, *Crime et Châtiment*, volume 1, *op. cit.*, p. 82.

⁹¹⁷ Claude Quétel, *Histoire de la folie. De l'Antiquité à nos jours*, Paris, Tallandier, 2012 [2009], coll. Texto, p. 21.

⁹¹⁸ Vladimir Kamnev, « *Istoriosofiâ F. M. Dostoevskogo* », dans *Vestnik Russkoj hristianskoj gumanitarnoj akademii*, 2014, volume 15/4, Sankt-Peterburg, p. 115 : « писать новые скрижали закона, морали и религии ».

⁹¹⁹ *Ibid.*, p. 115. : « к почти бессловесным существам, которые не делают, даже не могут сделать попытки освободиться от подавленности мировой необходимостью – детям, идиотам, животным, ко всем тем, кто не только беспомощен, но и невменяем с точки зрения «просвещенческого разума».

le romancier considère être les vrais, petits et invisibles acteurs de l'histoire, dont la vertu chrétienne alliée à l'idiotie – qui les sort hors de l'espace-temps physique — fait d'eux des modèles d'humanité⁹²⁰.

Pour Dostoïevski, qui essayera, sans y réussir, de peindre un « homme parfaitement beau⁹²¹ » à travers l'image du Mychkine épileptique⁹²², l'idiotie de Lizavéta n'est pas construite sur un critère médical mais sur une appréciation subjective de la foule. Comment expliquerait-on sinon le comportement insensé de cette femme qui s'offre à tout homme dans un geste d'Amour absolu ? La réponse, tout aussi paradoxale que subversive de Dostoïevski, suggère de remonter à la tradition chrétienne des fols-en-Christ qui a, au sein du monde orthodoxe russe du XIXe siècle, un très grand retentissement, sous le nom de *iourodstvo*. Tout comme la folie-en-Christ allie refus du socialement acceptable et vertu christique poussée à l'extrême⁹²³, l'idiotie de Lizavéta se compose d'une charité exceptionnelle (elle donne à autrui de façon à ce que ce don lui soit davantage nécessaire qu'à celui à qui elle donne) et d'une pratique sexuelle prohibée, « où tout au contraire est Amour⁹²⁴ »

⁹²⁰ Dostoïevski s'oppose au monde des conventions sociales hypocrites, et la folie, cette notion extrêmement polysémique qui se construit face à la norme, l'aide à aller contre le sens commun, en subvertissant – ou du moins, en remettant en cause — le socialement acceptable. Ainsi, la posture marginale du prince dans *L'Idiot* s'appuie sur le double sens qu'on accorde à l'idiotie au XIXe siècle : il s'agit d'une part d'une pathologie (Mychkine est atteint d'une forme sévère d'épilepsie), et d'autre part d'une posture déviante en termes du bon sens, qui fait revenir la morale pervertie par les mœurs légères aux sources christiques. Avec Dostoïevski, se pose légitimement la question du statut ambivalent de la folie qui – définie historiquement comme le contraire de la sagesse – serait manifestement l'expression la plus aboutie de cette dernière.

Ainsi, Bakhtine revient, dans sa *Poétique*, au titre du roman, qu'il relie à son sens archaïque utilisé dans la Grèce antique (*idiôtês*), avec l'idée du non-engagement dans la vie politique de sa république, idée que développe le critique Kounilskij dans son article « Du contexte chrétien dans le roman *L'Idiot* de Dostoïevski », où il relie la tradition de Mychkine au carnavalesque de Cervantes.

⁹²¹ Fiodor Dostoïevski, *L'Idiot*, *op. cit.*, p. 154.

⁹²² L'idiotie du prince – trop faible pour supporter le poids de sa marginalité socio-mentale — serait ce que Foucault définirait comme une expérience tragique de la folie. Des débats, multiples et controversés, autour de la figure de Mychkine se résume *grosso modo* en deux points de vues antagonistes, l'un considérant le prince comme un être faible et socialement inadapté (ce qui détermine l'échec de sa mission christique), l'autre le présentant comme un être trop « pur » pour être compris par une foule corrompue par le vice. Si Lizavéta est un être d'action, Mychkine serait un être d'inaction, dont la philosophie de vie — pourtant la seule vraie et juste d'après Dostoïevski — peinerait à s'incarner à travers des actes concrets.

Tandis que le XXe siècle voit, dans *L'Idiot*, un roman incohérent, confus et désordonnée (Nietzsche parlera, dans son *Antichrist*, d'un « monde étrange et maladif où nous emmène l'Évangile, d'un monde où, comme dans un roman russe, ne sont représentés que les ordures de la société, les maladies nerveuses et l'idiotisme infantin », Friedrich Nietzsche, *L'Antéchrist* [1896], Paris, Garnier Flammarion, 1993, p. 123), le roman présente une tentative de définir le rôle d'un prophète dans le monde moderne.

⁹²³ Les fous-de-Dieu se manifestent par leur étrangeté et leur désir d'être à l'image du Christ.

⁹²⁴ Claude Quérel, *Histoire de la folie. De l'Antiquité à nos jours*, Paris, Tallandier, 2012 [2009], coll. Texto, p. 79.

Lizavéta est un être entièrement guidé par l'affectif⁹²⁵. Sa conscience – cette cause de la séparation de l'homme et du monde, selon Dostoïevski – est limitée voire inexistante. C'est un personnage à — « identité informe⁹²⁶ » ou « sans-identité⁹²⁷ », d'après Tat'ána Kasatkina, « presque une idiote⁹²⁸ » d'après le texte, dont l'idiotie — que Kasatkina appelle la « non mise en relief de l'identité au sein du monde⁹²⁹ » — homogénéise le profil transgressif de la prostituée avec la foule, l'unissant ainsi efficacement à autrui. Sa vertu excessive, faite à l'image du Christ et non alourdie par le poids de la conscience, l'amène à suivre « nue le Christ nu » dont parle saint Jérôme au début de Moyen Âge et à l'imiter dans son Amour. Pour Lizavéta, la seule mesure d'aimer, c'est d'aimer sans mesure. Le sans-limite de l'Amour devient cette sollicitude extrême qui – ne pouvant prendre vie que dans des formes extrêmes et excessives – choisit un corps d'idiote tout en l'ouvrant au besoin sexuel de l'autre. L'idiotie sert ici à dissimuler la subversion. Historiquement, la foule tolère l'idiotie. Les « crétiens (de "chrétiens") et autres benêts (de "béni")⁹³⁰ » appartiennent à la Chrétienté, leur idiotie s'appuie sur la tradition des Évangiles (« Heureux les pauvres d'esprit⁹³¹ »), où la débilité a le sens étymologique de l'enfant. Ainsi, une idiote qui se prostitue gratuitement provoquerait, d'après l'esprit des *Évangiles*, plus de compassion et d'indulgence que de peur. Pourtant, une autre tradition, celle des internements ou du moins d'une exclusion de la société puis d'une mise à l'écart permanente, exposée par Foucault dans son *Histoire de la folie à l'âge classique*⁹³², démontre clairement une inquiétude qui pousse à l'enfermement spatial des fous, qu'on retrouve d'ailleurs dans plusieurs des œuvres dostoïevskiennes.

Or, avec Lizavéta, l'idiotie perd sa dimension négative, excluante et internante. Contrairement à Mychkine qui, à la fin de *L'Idiot*, rejoint l'asile psychiatrique d'où il sort au début du roman, Lizavéta n'est ni exclue ni incarcérée. Au contraire, elle maintient un dialogue

⁹²⁵ Tatiana Kasatkina, *Harakterologiâ Dostoevskogo, op. cit.*, p. 188 : « Одно определяет принципиальную нежертвенность Лизаветиного бытия. Ибо жертва — оторвать от себя с ущербом для себя и отдать другому — немислима, когда “мы одно” . Лизавета живет в мире милости, где желания других — все равно, что ее желания, ибо милость — это отдать другому так, что эта отдача нужна тебе, может быть, в большей степени, чем тому, кому отдаешь. »

⁹²⁶ *Ibid.*, p. 189 : « Эта “неоформленная” личность ».

⁹²⁷ *Ibid.* : « “Безличность” ».

⁹²⁸ Fédor Dostoïevski, *Crime et Châtiment*, volume 1, *op. cit.*, p. 115.

⁹²⁹ Tatiana Kasatkina, *Harakterologiâ Dostoevskogo, op. cit.*, p. 189 : « невыделенности личности из мира ».

⁹³⁰ Claude Quétel, *Histoire de la folie. De l'Antiquité à nos jours, op. cit.*, p. 63.

⁹³¹ Saint Jean, *L'Évangile selon saint Jean, op. cit.* p. 568.

⁹³² En 1961, Foucault soutient sa thèse intitulée *Histoire de la folie*. Objet de nombreuses critiques, elle n'est pas tant une histoire de la psychiatrie que celle des pratiques adoptées du Moyen Âge à Freud. Elle pose les jalons d'une histoire des expériences, des discours et des pratiques que l'Occident, concernant la folie, a adoptés jusqu'à Sigmund Freud (1856-1939), qui, le premier, a atténué la polarisation entre raison et déraison.

productif avec le monde. Si, pour Pinel, l'idiotisme est une « abolition totale des fonctions de l'entendement⁹³³ », non seulement la Lizavéta dostoïevskienne comprend l'autre, mais elle reste à son écoute et lui vient en aide. À la fois forte et faible, car charitable à l'excès, la prostituée se met au service d'autrui, pour accomplir en plus des tâches subalternes et quotidiennes de servante, de couturière et blanchisseuse. Chez sa sœur Katérina, la prostituée se retrouve « en esclavage total⁹³⁴ ». La répartition des rôles entre les deux sœurs est, une fois de plus, symptomatique de la distinction que fait Dostoïevski entre les êtres dits « de conscience » et « de charité » : tandis que Katérina — prêteuse sur gages connue pour son intelligence calculatrice et son avarice sans limites — gère les dettes d'une bonne partie de la ville à la façon du Gobseck balzacien, Lizavéta aménage le quotidien pour améliorer le bien-être collectif. Si, pour Kasatkina, Lizavéta est la « gardienne de la propreté et de l'ordre dans le monde⁹³⁵ », elle est avant tout et surtout une femme invisible, soumise et silencieuse, dont le portrait accentue la gentillesse du regard et du sourire. Son personnage est construit autour d'une perception russe de la sainteté⁹³⁶.

Si « la sollicitude suppose du lien⁹³⁷ », comme l'affirme Fabienne Brugère, Lizavéta voit en effet, dans la prostitution, un mode de rapprochement humain dans l'esprit chrétien, qui lui permet « d'accorder de la miséricorde à chacun tout en aimant chacun comme soi-même⁹³⁸ ». Ici, la confusion entre le sens premier du verbe « accorder » ou « donner » [*davat'*] et son utilisation vulgaire actuelle ne fait qu'accentuer l'idée d'être « toujours d'accord, d'accord pour

⁹³³ Philippe Pinel, *Traité médico-philosophique sur l'aliénation mentale, ou la manie*, Paris, chez Richard, Caille et Pavier, 1800, p. 235, disponible sur Gallica, consulté le 15.03.2021.

⁹³⁴ Fédor Dostoïevski, *Crime et Châtiment*, volume 1, *op. cit.*, p. 115.

⁹³⁵ Tatiana Kasatkina, *Harakterologiâ Dostoevskogo*, *op. cit.*, p. 188 : « Лизавета оказывается хранительницей чистоты и порядка в мире ».

⁹³⁶ Dans *Traits de caractère de la Russie ancienne*, le critique Vasilij Rozanov explique la différence majeure entre le renoncement ascétique des femmes catholiques et la vertu performative des femmes russes. Le principe privatif de la morale catholique adopté par la femme européenne diffère foncièrement de celui du don et du service pour l'autre de la femme orthodoxe. Le critique démontre la supériorité fondamentale de la vertu religieuse fondée sur l'ouverture vers le monde et le don de soi, contrairement à l'enfermement ascétique dans la pureté morale et l'abstention, négatif en soi. Si s'enfermer, c'est se séparer du monde, cela ne suppose aucune vertu car retire tout dialogue ou action pour autrui, tandis que la vertu de Lizavéta est foncièrement positive car elle consiste à faire le Bien et non pas à éviter le Mal. Scandaleuse pour l'époque, la folle sainteté subversive de Lizavéta reflète pourtant le mieux le sens que donne Dostoïevski au message évangélique et à la vertu religieuse en général, qui consiste à se donner sans mesure (voir Vasilij Rozanov, *Narodnaâ duša i sila nacional'nosti*, Moskva, Institut russkoj civilizacii, 2012).

⁹³⁷ Fabienne Brugère, *Le Sexe de la sollicitude*, *op. cit.*, p. 63.

⁹³⁸ Tatiana Kasatkina, *Harakterologiâ Dostoevskogo*, *op. cit.*, p. 189 : «Лизавета свята, будучи “поминутно беременна” — ибо дает каждому милость, возлюбив каждого “как саму себя” — т. е. не отделив себя от каждого.»

tout⁹³⁹ », y compris pour un acte sexuel. Accueillir autrui est, d'après l'éthique du *care*, lui « procurer efficacement ce qui pourvoit [à ses] besoins⁹⁴⁰ », et cette efficacité relèverait alors aussi d'une réussite thérapeutique sexuelle, en tant que remède physique et moral qui revalorise la masculinité. Alors que le *caring about* de Sonia — dont « la responsabilité est entendue comme une forme d'efficacité⁹⁴¹ » — fait de l'argent l'intermédiaire du *care*, le *care giving* de Lizavéta est dénué de toute notion financière, car elle favorise « la rencontre directe d'autrui à travers son besoin, l'activité dans sa dimension de contact avec les personnes [...], dans un rapport qui peut être corps à corps⁹⁴² ».

Rien n'est plus équivoque, selon Foucault, que la raison et la folie, et rien n'est plus vrai que la Raison qui, politiquement et historiquement, enferme la Dérison. En revanche, chez Dostoïevski, rien n'est plus subversif que la « folle sainteté [de son] héros christique⁹⁴³ ». Si l'on s'appuie sur les catégories classiques de l'exclusion rationnelle, la prostitution en tant que sexualité taboue et l'idiotie en tant que pathologie mentale sont synonymes de déviance, donc vouées à l'internement. Or, lorsque la prostitution devient, avec Lizavéta, l'expression la plus extrême de la charité évangélique, où tout se partage, même le corps, dans un geste d'amour et de sollicitude. Son idiotie, qui est historiquement et théologiquement perçue comme diabolique⁹⁴⁴, entre également en dissonance avec le jugement humain, qui ne sait pas voir dans la folie un reflet de la perfection divine.

Avec Dostoïevski, se pose légitimement la question du statut ambivalent de la folie qui — définie historiquement comme le contraire de la sagesse — serait manifestement l'expression la plus aboutie de celle-ci. L'ambiguïté entre la raison et la déraison, dont parlera Foucault, apparaît d'ores et déjà chez les premiers apôtres et interprètes du message christique, où les rapports entre la sagesse divine et celle du monde sont subverties. Ainsi parle saint Paul dans son *Épître aux Corinthiens* : « Que celui d'entre vous qui paraît sage devienne fou pour être sage, car la folie de Dieu est plus sage que les hommes⁹⁴⁵ », ou encore, « Le langage de la croix en effet est stupidité [au sens de folie] pour ceux qui périssent [au sens de péché], mais, pour

⁹³⁹ Fédor Dostoïevski, *Crime et Châtiment*, volume 1, *op. cit.*, p. 121.

⁹⁴⁰ Agata Zielinski, « L'éthique du care. Une nouvelle façon de prendre soin », dans *Études* 2010/12 (Tome 413), p. 663.

⁹⁴¹ *Ibid.*, p. 634. En mentionnant ce deuxième type du *care*, l'auteure reprend au fait l'exemple de Jane Tronto, avec la sollicitude ressentie envers les enfants du Tiers monde.

⁹⁴² *Ibid.*

⁹⁴³ Aleksandr Prohorov, *Unasledovannyj diskurs : paradigmy stalinskoj kul'tury v literature i kinematografe "ottepeli"*, Sankt-Peterburg, Akademičeskij proekt, 2007, p. 344.

⁹⁴⁴ La folle sainteté de Lizavéta nous éloigne de la folie démoniaque de la tradition judéo-chrétienne, qui amalgame l'idiot avec le péché et les forces maléfiques, faisant subir au fou-impie une rupture avec Dieu.

⁹⁴⁵ Saint Paul, *L'Épître aux Corinthiens*, *op. cit.*, p. 256.

nous qui sommes sauvés, il est puissance de Dieu⁹⁴⁶ ». Pour saint Thomas d'Aquin, il existe également « deux sagesse comme il existe deux folies [...]. Celui qui s'appuie sur Dieu affirme être le plus fou devant le jugement humain, parce qu'il méprise les biens humains que recherche la sagesse des hommes⁹⁴⁷ ». Le paradoxe dostoïevskien est là : tandis que Lizavéta – débile aux yeux de la foule – répare le monde par l'Amour, les jeunes socialistes des *Possédés* – dont la démarche anarchiste est légitime aux yeux de la foule – terrorisent le monde par leur folie destructrice. Une « confrontation d'un homme pur à l'extrême – différent des autres par sa nature psychologique – avec le monde vicieux, cruel et effrayant du monde capitaliste⁹⁴⁸ » crée, chez Dostoïevski, des « visages incapables de la révolte⁹⁴⁹ » comme des enfants, des idiots, des animaux, « non seulement impuissants mais insensés d'un point de vue de l'esprit éclairé⁹⁵⁰ ». Si une « pute est sainte chez Dostoïevski⁹⁵¹ », l'idiote Lizavéta, l'est doublement car elle incarne, davantage que Sonia, une forme extrême de la charité chrétienne qui se rend, pour Dostoïevski, incompréhensible aux autres. Si bien que l'on peut tenir l'idiotie pour l'articulation même entre les idées utopiques du romancier en termes de perfection humaine et ses fantasmes autour de la sexualité féminine taboue. La folie « seule met en présence du surnaturel que la raison récuse⁹⁵² ». Pour Dostoïevski, l'infirmité est le « signe et la compensation humaine du prophétisme⁹⁵³ », et s'inscrit fidèlement dans les traditions slaves de la sacralisation de la folie. Michel Foucault remarquera que seuls Dostoïevski et Nietzsche ont présenté le Christ dans la gloire de sa folie. Or, l'acception négative de l'homme passif de Nietzsche prend une valeur

⁹⁴⁶ *Ibid.*

Saint Paul se prononce ainsi sur la folie : « Nous sommes fous à l'amour du Christ, mais vous êtes sages dans le Christ ; nous sommes faibles, mais vous êtes forts; vous êtes honnêtes, mais nous sommes méprisés [...] car la sagesse de ce monde est folie devant Dieu. Comme il est écrit : « Il prend les sages dans leur ruse », « Car la prédication de la croix est folie pour ceux qui périssent, mais pour nous qui sommes sauvés, elle est la puissance de Dieu. » « Puisque le monde, avec sa sagesse, n'a pas reconnu Dieu dans la sagesse de Dieu, il a plu à Dieu de sauver les croyants par la folie du message. ».

⁹⁴⁷ Marie-Dominique Chenu, *Saint Thomas d'Aquin et la théologie*, Paris, Points, 2005, p. 56.

⁹⁴⁸ Lûdmila Pogoževa, « Tvorceskaâ èkranizaciâ », dans *Iskusstvo kino*, 1958, n° 7, p. 65 : « столкновение особо чистого человека, отличного ото всех уже своим психологическим складом, с порочным жестким и страшным капиталистическим миром ».

⁹⁴⁹ Vladimir Kamnev, *Istoriosofiâ F. M. Dostoevskogo*, op. cit., p. 115 : « Сострадание не останавливает действия всеобщего, но оно высветляет лицо, страдающее лицо, не способное к бунту ».

⁹⁵⁰ *Ibid.* : « [...] к почти бессловесным существам, которые не делают, даже не могут сделать попытки освободиться от подавленности мировой необходимостью – детям, идиотам, животным, ко всем тем, кто не только беспомощен, но и невменяем с точки зрения «просвещенческого разума».

⁹⁵¹ *Ibid.*, p. 186 : « Здесь поражают два момента: шлюха — святая у Достоевского, и говорит это о ней женщина, сознающая всю глубину и бездну собственного падения, надеющаяся на собственное прошение лишь по аналогии с воскресением Лазаря, который “ смердел ” и воскрес. Лизавета же “ Бога узрит ”. »

⁹⁵² Nicole Spodek-Interlegator, *Le Tragique et ses paradoxes dans la pensée de Dostoïevski*, op. cit., p. 242.

⁹⁵³ *Ibid.*, p. 112.

positive chez le romancier russe. Active, petite, invisible, incompréhensible, la folle ose établir des relations d'interdépendance avec le surnaturel.

C) Le *care*-charité : réserves et limites de la pensée dostoïevskienne

Il faut donc, avant de clore ce dernier chapitre, revenir à nouveau aux origines « féminines » du *care*. La traduction de la vertu selon Dostoïevski dans le langage de l'éthique du *care* se trouve, nous l'avons vu, aisée. Or, elle en souligne également des limites, dont la plus importante reste l'essentialisante distinction des sexes sur le critère moral, devenant la « reprise ou la confirmation de ces stéréotypes⁹⁵⁴ », explique Sandra Laugier. Historiquement, le rôle des femmes est réduit à l'empathie et au soin. Chez Dostoïevski, la femme est réduite aux valeurs du christianisme, dont elle incarne la sensibilité, elle est dotée d'un rôle messianique, celui de sauver l'humanité – ou du moins, de tenter de la sauver. Lisa dans *Carnets*, Sonia dans *L'Adolescent*, Sonia et Lizavéta dans *Crime et Châtiment*, l'épouse dans *La Douce* – entre autres, car la liste est longue – parfont toutes l'image prophétique de la vertu performative des femmes, qui réussissent à préserver les traditions spirituelles de la Russie orthodoxe. Le romancier désire généraliser les principes de la moralité féminine. Mais si l'éthique du *care* est féministe, plutôt que féminine, c'est aussi, expliquent Pascale Molinier, Sandra Laugier et Patricia Paperman dans *Qu'est-ce que le care ?*, parce qu'elle n'identifie plus « comme relevant de la soi-disant nature » du féminin les attributs liés au soin, qui au contraire sont des attributs capables d'être formalisés « en savoirs que chacun est susceptible de s'approprier dans l'intérêt de tous⁹⁵⁵ ». Tant qu'elle est fondée sur le principe discriminant de la distinction des sexes, la charité est vue davantage comme une caractéristique féminine, et non comme une préoccupation humaine qui devrait concerner tout autant les hommes.

Le message moral mais aussi idéologique de Dostoïevski, qui souhaite, de façon hypertrophiée, faire de la charité chrétienne un mode de vie et un modèle d'existence humaine, consiste au fond à faire entendre la voix des faibles et des marginaux, afin de les inclure dans un dialogue à la fois plus large et plus intime. C'est la prostituée qui prend en charge le projet à travers son action physique vue comme un geste de sollicitude et de soin. Le *care*, chez Dostoïevski, est bien une réminiscence de la charité, qui passe directement par le corps de la prostituée, pour élaborer les bases d'un dialogue humain, expression ultime de la proximité

⁹⁵⁴ Sandra Laugier, « L'éthique du care en trois subversions », *op. cit.*, p. 112.

⁹⁵⁵ Pascale Molinier, Sandra Laugier et Patricia Paperman, *Qu'est-ce que le care ?* Paris, Payot, 2009, p. 11.

avec autrui. Le dialogue reste ici au cœur de sa réflexion sur l'humain, et tout en étant inspiré par la vertu religieuse, il est subverti par ses moyens de réalisation.

Dostoïevski est clairement excessif dans son idée du partage. Se donner sans réserve à une idée, adorer éternellement, idéaliser sans modération risque de créer une confusion entre la conviction profonde d'un romancier humaniste et un esprit fanatique qui mêle les tendances panslavistes et missionnaires de son peuple. Cependant, précise-t-il, « être un vrai Russe, être pleinement Russe, cela veut dire uniquement être le frère de tous les hommes, un panhumain, si vous voulez.⁹⁵⁶ » L'utopie dostoïevskienne est celle qui tente de « joindre l'idéal social de l'égalité et l'idéal chrétien de la fraternité⁹⁵⁷ ».

Aimera-t-on réellement le prochain comme on aime soi-même – idée que Freud réfutera par ailleurs⁹⁵⁸ jusqu'à lui offrir l'intimité de son corps ? La « compassion universelle⁹⁵⁹ », que Dostoïevski met au cœur de sa société de partage, ne serait-elle pas un concept trop vague pour réguler la vie quotidienne et faire face aux notions de devoir et d'utilité concrets, qui gagent les esprits des jeunes Russes de l'époque ? Comment introduire l'affectif dans la société, où le besoin économique matériel régit les rapports sociaux. L'éthique du *care*, que dénonce Thierry Trémine en tant que « théorie « compatissante » du libéralisme pragmatique de l'expérience⁹⁶⁰ », ne reprend-elle pas enfin la principale faiblesse de la philosophie dostoïevskienne, excessive dans sa vision utopique d'un monde régi par le partage affectif ? Toutes ces questions, qui feront sûrement l'objet d'une étude ultérieure, démontrent les limites et excès de la pensée, paradoxale et subversive, du romancier sur le monde, des limites qui n'ont toujours pas été pleinement acceptées socialement ni moralement.

⁹⁵⁶ Fiodor Dostoïevski, « Le Discours sur Pouchkine », *Journal d'un Ecrivain*, 1880, p. 633.

Dostoïevski rejoint ici l'idée utopique de l'union commune qu'expose également Dickens dans *Dombey and Son* : que les hommes soient « comme ces créatures d'une origine commune » (Charles Dickens, *Dossier de la maison Dombey et Fils*, *op. cit.*, p. 458) car, selon Pierre Leyris, « on ne peut nier que la charité ait été pour Dickens, d'une manière à la fois banale et ardente, l'instance suprême » (Pierre Leyris, « Introduction à *David Copperfield* », *op. cit.*, p. 13.)

⁹⁵⁷ Vladimir Kamnev, *Istorijsofiâ F. M. Dostoevskogo*, *op. cit.*, p. 122 : « развенчанием веры в возможность земного рая. Мишенью полемических стрел Достоевского служит утопия во всех ее видах, в том числе и религиозная утопия, пытающаяся совместить социальный идеал равенства с христианским идеалом братства.»

⁹⁵⁸ Selon l'idée de Freud, l'homme peut haïr la misère, ce qui s'explique par sa nécessité d'être intégré, reconnu au sein de son groupe.

⁹⁵⁹ Thierry Trémine, « Le "care", le diable et le bon Dieu », *op. cit.*, p.4.

⁹⁶⁰ *Ibid.*, p. 4.

3.3 La littérature, les prostituées, le *care* : une fiction possible ?

En 1847, Charles Dickens fonde, avec le soutien financier de la baronne et philanthrope Angela Burdett-Coutts, l'*Urania Cottage*, une institution philanthropique destinée à héberger des femmes « perdues ». Acteur direct d'une cause charitable, le romancier anglais apprend la réalité sur le terrain, et l'ouverture de l'hospice marque sa volonté de favoriser des relations d'un genre nouveau entre la société et les anciennes prostituées, que la maison a l'ambition de « reconvertir au Bien ». Le travail autant romanesque qu'expérimental de Dickens autour de la condition des prostituées démontre nettement la montée de l'initiative caritative et salvatrice de la société victorienne, qui s'engage dans les causes féminines les moins assurées⁹⁶¹. En 1849, le romancier écrit *An Appeal to Fallen Women*, qu'il distribue dans les prisons et les *workhouses* à de potentielles candidates pour son institution. Dans ce pamphlet, l'enthousiasme débordant du romancier est orienté vers la dimension fortement salvatrice de son projet : l'entrée de la prostituée dans *The Urania Cottage* lui promet l'espoir à la fois de rompre définitivement avec son métier, de se réinsérer socialement et de se réaliser au niveau personnel⁹⁶². Conscient des nombreuses difficultés de sa démarche philanthropique et du potentiel échec de son entreprise, Dickens voit son projet platonicien comme une expérience fort enthousiasmante, par laquelle il sensibiliserait la société à la fragilité socio-économique des prostituées, qu'il décrit par ailleurs dans son monde romanesque. Face à cet investissement personnel de Dickens, ni Dostoïevski, ni Balzac ne se sont engagés dans des actions concrètes de charité envers les filles des rues, même si leurs romans témoignent de leur intérêt pour le sujet.

⁹⁶¹ Au milieu du XIX^e siècle, des philanthropes issus de la classe moyenne et de l'aristocratie plaident la cause des femmes publiques dans le but de les détourner de leur pratique transgressive. Des rassemblements réguliers, des centres pénitentiaires et des refuges comme *The British Penitent Female Refuge* sont alors mis en place. S'appuyant en général sur les principes du christianisme, ces centres d'accueil pour femmes déchues visent à réhabiliter les filles des rues en leur inculquant des doctrines religieuses et morales, et en leur proposant des formations pratiques pour une future reconversion vers d'autres domaines. Ainsi, en mai 1868, paraît le pamphlet *The Rescue of Fallen Women* du contre-amiral A. P. Ryder, qui dresse la liste de tous les refuges – dont la capacité d'accueil s'élève à 1286 femmes – pour femmes déchues à Londres.

⁹⁶² Parmi les philanthropes les plus connus, Charles Dickens contribue grandement à faire avancer la réflexion sur la condition précaire des filles de joie. Fondateur de *The Urania Cottage*, une maison de reconversion sociale et de rééducation morale pour prostituées qui ouvre ses portes en 1847, il écrira même, en 1849, un pamphlet destiné aux prostituées pour les persuader de rejoindre sa Maison. En réalité, une confession et un repentir sincères ne suffisent pas pour en finir avec le passé honteux : bien souvent, les filles de *The Urania Cottage* refusent de rompre avec un métier qui leur assure une indépendance financière. Conflits, vols, insoumission et évasion marquent alors le quotidien de cette auberge qui ferme ses portes dix ans après son ouverture.

D'ambition réaliste, le roman du XIXe siècle cherche en effet à faire « corps avec les vies humiliées⁹⁶³ », pour reprendre l'expression de Fabienne Brugère. Voir par-delà le héros, le génie et le saint – ces trois formes de la grandeur humaine de Max Scheler – permet de mesurer la grandeur humaine à l'ordinaire, à l'effacé, à l'ignoré. Chaque œuvre littéraire, en tant que représentation de la réalité, n'est pas une réalité en soi. Se voulant objective, elle condense pourtant les diverses influences subjectives de son auteur qui faussent et déforment le réel. La prostituée dostoïevskienne n'est sensiblement pas la courtisane balzacienne, mais est-elle aussi vraie que cette dernière ? Ainsi, pouvons-nous et devons-nous faire confiance à l'œuvre littéraire et à ses personnages ? Aurait-elle le pouvoir de nous initier, de façon tout aussi efficace qu'un engagement réel, à la vie, bien que fictionnelle, des prostituées ? Enfin, pourquoi vouloir nous enrichir par la sensibilité de la situation et la connaissance apportée ?

À toutes les questions évoquées, la « littérature *care* », pour reprendre l'expression de Marjolaine Deschênes, tente de trouver des réponses. Au croisement de l'éthique, des affects et de la littérature, le *care* du littéraire est un apprentissage de l'autre, une attention qui sensibilise le lecteur à l'empathie suscitée pour une vie autre que la sienne⁹⁶⁴. Dès lors la portée philosophique, intellectuelle et sensible d'une œuvre littéraire contribue, comme l'explique Maïté Snauwaert, à une pensée commune sur notre avenir collectif,

Dans cette visée, l'apport des éthiques du *care* aide à rendre compte, de façon encore expérimentale, d'une littérature qui étonne, interpelle le lectorat et critiques, semble épouser son temps d'une façon critique et réfléchie. [...] On y constate d'ailleurs un réinvestissement dans une valeur fondatrice des lettres et plus généralement des humanités : une volonté de faire valoir la contribution des œuvres littéraires à la pensée de notre humanité commune, de sa formation et de son devenir.⁹⁶⁵

Le *care* du littéraire s'interroge sur les façons dont le personnage de la fiction concerne le lecteur et lui apporte une connaissance morale sur le monde, tout en lui permettant de développer une sollicitude envers une vie lointaine et fictive. Les œuvres étudiées évoquent

⁹⁶³ Fabienne Brugère, *Le Sexe de la sollicitude*, *op. cit.*, p. 13.

⁹⁶⁴ En évoquant l'exemple que donne Cora Diamond, Sandra Laugier parle d'une morale non moralisatrice de l'œuvre qui apprend à son lecteur à la considérer, à vivre sa propre aventure (morale). Diamond mentionne l'exemple de Dickens qui s'était atrocement brouillé avec son (cher) ami Cruikshank pour la seule raison que ce dernier s'était mis en tête de rédiger des versions moralisantes des contes de fées classiques : « L'œuvre littéraire n'a pas à donner des jugements ou à conduire [...] le lecteur à une conclusion morale. Mais elle est morale dans la mesure où elle transforme le lecteur, son rapport à son expérience – elle fait partie en quelque sorte de sa vie. » (Sandra Laugier, « Introduction », dans *Ethique, littérature, vie humaine*, sous la dir. de Sandra Laugier, Paris, PUF, 2006, coll. Ethique et philosophie morale, p. 4.)

⁹⁶⁵ Maïté Snauwaert et Dominique Héту, « Poétique et imaginaires du care », *op. cit.*, p. 25.

chacune à sa façon, les multiples fragilités des vies fictives de marginaux à travers l'opposition du bien et du mal, essentielle pour la morale, et dont la littérature permet le dépassement. Une chose peut passer pour immorale aux yeux de la morale, mais c'est la valeur de cette chose qui affirmera ou confirmera son caractère éthique⁹⁶⁶. Une femme moralement condamnable, la prostituée, peut néanmoins adopter un comportement éthique susceptible de la valoriser, constat que confirment les œuvres du corpus.

Nancy, d'*Olivier Twist*, que nous n'avons pas encore eu l'occasion d'évoquer dans ce chapitre, se distingue par une capacité naturelle – de fait historiquement féminine⁹⁶⁷ – à prendre soin de l'autre. Elle adopte un comportement maternant envers Olivier, et se comporte en bonne épouse envers son compagnon Bill Sikes, malgré un manque frustrant et affligeant de reconnaissance de sa part. Qualifiée par Nancy Armstrong d'« antithèse et de substitut de la mère⁹⁶⁸ », Nancy aime celui qui deviendra son assassin d'un amour profond et sincère. Avec une tendresse maternelle, elle nourrit son homme convalescent. Avec une détermination sans faille, elle décide de sauver Olivier à la seule condition de ne pas nuire à Bill⁹⁶⁹. Dans sa dévotion indéfectible pour le criminel, la prostituée fait preuve d'un renoncement à soi égal à celui de toute épouse exemplaire de la société victorienne qui fait de son homme ce que Brenda Ayres appelle une « admirable priorité de l'ange de la maison⁹⁷⁰ ». Ce rapprochement subversif s'opère sur le principe de la sollicitude, que la prostituée partage avec la femme bourgeoise, dont elle incarne le stéréotype en même temps qu'elle le subvertit par son statut de exclue sociale. Les deux sont des « êtres aux vertus privées⁹⁷¹ », pour les deux l'attention portée à autrui repose sur une idéologie de la domination des hommes sur les femmes, éduquées de manière sexuée. L'éternelle sollicitude – « le lieu même de leur aliénation⁹⁷² », selon Fabienne Brugère – des femmes allant jusqu'au sacrifice rend la prostituée plus proche de la communauté de son sexe, entièrement composée de Nancy silencieuses et opprimées. Exclue d'un dialogue entre classes ou genres, le personnage dickensien s'avère pourtant riche d'une proximité

⁹⁶⁶ Vincent Descombes, « Grandeur de l'homme moyen », dans *Ethique, littérature, vie humaine*, sous la dir. de Sandra Laugier, Paris, PUF, 2006, coll. Ethique et philosophie morale, p. 291.

⁹⁶⁷ Le passé genré du *care* est souligné par exemple par Sandra Laugier qui le définit comme « une capacité des femmes de prendre soin de l'autre à travers les tâches quotidiennes ».

⁹⁶⁸ Nancy Armstrong, *Desire and Domestic Fiction: A Political History of the Novel*, New York, Oxford University Press, 1987, p. 182.

⁹⁶⁹ Charles Dickens, *Les Aventures d'Olivier Twist*, *op. cit.*, p. 1321.

⁹⁷⁰ Brenda Ayres, *Dissenting Women in Dickens' Novels. The Subversion of Domestic Ideology*, *op. cit.*, p. 121 : « an admirable angel-in-the-house priority ».

⁹⁷¹ Fabienne Brugère, *Le Sexe de la sollicitude*, *op. cit.*, p. 14.

⁹⁷² *Ibid.*, p. 12.

subversive qui incorpore, au lieu d'exclure, les marges dans la norme, qui réinclut au sein de son genre, dans un souci de solidarité et dans un esprit de partage d'un destin commun. La vie fictionnelle de Nancy, comme celles de toutes les autres prostituées étudiées dans le présent travail, nous sensibilise à l'ambiguïté des stéréotypes et à celle de la différence, qui peut avoir une valeur autre. Si la littérature perd ses moyens face à l'indépendance de la réalité objective, elle a néanmoins le pouvoir de nous apporter une connaissance morale sur la vie des « petits hommes » et des « petites femmes », tout en nous apprenant l'empathie pour ce personnage marginal qui allie, de façon paradoxale, le vice d'une vie de prostituée et la vertu de la noblesse du cœur.

Au travers des œuvres du corpus, le *care* du littéraire nous apprend à explorer les pratiques prostitutionnelles féminines d'autrefois sous le prisme de leur valeur éthique. Celle-ci nous apprend à son tour à lire le désir masculin en termes de vulnérabilité, et à voir, dans le recours à la prostitution, un effort pour la combler. S'occuper des besoins, y compris de ceux relevant de la physiologie humaine, de l'autre, c'est mettre en évidence un fait anthropologique que les trois sociétés du XIXe siècle peinent à accepter : nous dépendons tous des autres, et la réalité de la sexualité fait partie des besoins humains auxquels la prostitution peut apporter une réponse éthiquement et socialement acceptable, bien que subversive aux yeux de certains.

En tant que « contre-discours, aux vertus potentiellement polémiques⁹⁷³ », la dimension du *care* de la prostitution nous apprend également l'existence d'un parallélisme fort entre les prostituées étudiées et les femmes dites honnêtes, invisibilisées quant à leurs gestes quotidiens. Leurs vies respectives, définies par un « sentiment moral qui se met dans les actes⁹⁷⁴ », font penser à l'ensemble des femmes comme personnages ambivalents de l'inclusion et de l'exclusion, et à la prostitution comme une forme potentielle de « nouvelle altérité partageable⁹⁷⁵ ».

Or, si le *care* prostitutionnel relève du *care* historiquement défini comme féminin, nous risquons de retomber dans le stéréotype de genre, avec la femme porteuse de sensibilité et d'affection, vidée de désir sexuel, au service du désir masculin. Une prostituée-instrument, qui incarne l'*eros* au service de l'homme, alors que son propre désir est occulté, tenu à distance,

⁹⁷³ Maïté Snauwaert et Dominique Héту, « Poétique et imaginaires du care », *op. cit.*, p. 27.

⁹⁷⁴ Agata Zielinski, « L'éthique du care. Une nouvelle façon de prendre soin », *op.cit.*, p. 633.

⁹⁷⁵ Thierry Trémine, « Le "care", le diable et le bon Dieu », *op.cit.*, p. 5.

effacé au profit de la prude morale de la respectabilité féminine⁹⁷⁶. A l'exception des Caroline et Coralie balzaciennes, qui éprouvent du désir envers leurs amants, Nancy de Dickens et Sonia de Dostoïevski sont paradoxalement désérotisées, désexualisées, réduites à leur essence féminine, attentionnée et compatissante. Instrument du désir masculin, la prostituée est aussi prisonnière des fantasmes des trois romanciers, qui à la fois créent et décomposent les stéréotypes genrés par la force de leur imagination. N'est-ce pas un effort que d'oser imaginer une conciliation de ces deux pulsions de l'amour, à la fois l'*éros* et l'*agapè*, chez les prostituées, de fusionner les deux aspirations qui, selon Patrick Viveret, sont la condition même de l'amour inconditionnel ?

Je dirais que, pour moi, l'*agapè* comme amour inconditionnel est une qualité supérieure d'amour, celle où l'on est dans le don inconditionnel. Mais qu'il peut y avoir aussi bien un *agapè* érotique, c'est-à-dire un *agapè* qui est traversé par le désir, qu'un *agapè* qui est du côté de l'amitié, de la tendresse, etc. Pour moi, il n'y a pas de contradiction entre l'*éros* et l'*agapè* – l'*agapè* est une qualité supérieure d'élévation dans l'ordre de l'amour. [...] Il y a une unité profonde qui est possible, incluant le rapport au corps. Alors que, si on est dans la décorporation, la désérotisation, on ne peut pas vraiment s'élever vers l'amour inconditionnel.⁹⁷⁷

En tant qu'outil de réflexion moderne, qui s'intéresse à une « reconsidération philosophique de la vie précaire, des sans-voix, de l'ordinaire⁹⁷⁸ », l'éthique du *care* ne dépasse pas tous les stéréotypes et ne résout pas pleinement les paradoxes de la prostituée, mais en dessine néanmoins un horizon éthique qui substitue au vice de la sexualité vénale une valeur positive fondée sur une proximité corporelle réparatrice. Le *care* prostitutionnel, qui transforme le mépris en estime pour le geste effectué, apparaît dans les œuvres encore en germe, comme un fantasme subversif en construction qui déconstruit les traditionnelles valeurs de la vertu.

« Ce qu'on fait taire en réalité dans la répression de la prostitution, ce sont les voix de toutes les personnes qui réalisent le travail de *care* tous les jours et partout, c'est-à-dire qui s'occupent pratiquement des besoins d'autres qu'elles-mêmes⁹⁷⁹ ». Aimer, comme dans *Crime et Châtiment*, l'autre comme soi-même, mais plus encore, s'oublier soi-même dans un acte

⁹⁷⁶ Ainsi, comme le suggère Isabelle Daunais, il existe un : « ...grand paradoxe de la littérature dite éthique : en même temps qu'elle donne vie et existence aux personnages les plus humbles et les plus pauvres, en même temps qu'elle lutte contre l'oubli des exclus et des morts, en même temps qu'elle prend l'"autre" en charge, elle fait de cet autre un prisonnier, ou une sorte d'instrument. »

⁹⁷⁷ Marion Muller-Colard, Patrick Viveret, « Eros et le féminin dans la tradition chrétienne », propos recueillis par François Euvé, Nathalie Sarthou-Lajus, Paris, S.E.R. « Études », 2017/6, p. 61.

⁹⁷⁸ Maïté Snauwaert et Dominique Hétu, « Poétique et imaginaires du care », *op. cit.*, p. 56.

⁹⁷⁹ Sandra Laugier, Pascale Molinier, Frédéric Bisson, « Prenons soin des putes », *op. cit.*, p. 34.

d'amour pour le prochain, où, s'appuyant sur une affection sincère, l'amour prend forme avec une sorte d'efficacité prouvée. Une idée provocatrice, le partage et le soin d'autrui dans toutes ses formes (même les plus rares et anormales), cette optique permet de réactualiser l'image de la prostituée romanesque, tout en repensant l'économie morale du régime prostitutionnel de celle-ci.

CONCLUSION PARTIELLE – TROISIÈME PARTIE

S'inscrivant fidèlement dans les stéréotypes de l'époque, la prostituée littéraire est d'abord un anti-modèle, dont le portrait se forge depuis des siècles par le discours moraliste de l'église chrétienne. Défini en termes réducteurs, son portrait allie, de façon criminelle, la dénatalité, le refus de la procréation et du mariage, trois caractéristiques opposées au modèle féminin du XIXe siècle. Son altérité, son exclusion sont la marque péjorative de sa différence qui fige, organise, contrôle l'ensemble des identités du point de vue des rapports de pouvoir. À l'image de Marie-Madeleine qui incarne « l'humanité défaillante⁹⁸⁰ », la prostituée est une figure de damnée face à un modèle féminin immuable de Vierge qui rassure.

Or, dans les œuvres du corpus, le vice n'est plus la condition *sine qua non* de la prostitution. Il en est surtout le préjugé, qui peine à s'adapter au nouveau modèle qu'incarnerait, de façon totalement subversive, la prostituée. Une fille de joie qui s'épanouit dans la foi, qui sacrifie, de façon héroïque, sa vie pour un être cher, qui défie enfin le destin — autant d'images paradoxales qui subvertissent le modèle féminin voire se substituent à celui-ci. La prostituée est sublimée, admirée dans ses qualités insoupçonnées, dans la noblesse de son cœur qui ferait presque oublier sa honte et qui, pour reprendre l'expression de Raskolnikov, « à l'évidence, ne l'avait touchée que mécaniquement ; pas une goutte de débauche véritable n'avait encore pénétré dans son cœur [...]»⁹⁸¹. Vu sous l'angle du *care*, la prostituée réinterprète de nouveau le modèle féminin, dès lors fondé sur le partage corporel et la rassurante proximité de l'autre. Elle concrétise, par son exemple, la portée subversive, ambiguë, du message romanesque des romanciers. Elle nous apprend le caractère mouvant, évolutif et ainsi modifiable du vice et de la vertu en fonction des époques dont elle participe à construire le principe binaire en termes de moralité. Elle démontre enfin le pouvoir de la création romanesque, qui prend activement part à la tentative de repenser les stéréotypes de genre, pour en proposer une fiction fascinante, inédite, insolite, qui puisse prédire voire modeler l'avenir.

⁹⁸⁰ Sylvaine Landrison, « L'Écriture mythologisée : de la Madeleine et *La Tarviata*, histoire d'une dérive », *op.cit.*, p.184.

⁹⁸¹ Fédor Dostoïevski, *Crime et Châtiment*, volume 2, *op. cit.*, p. 83.

CONCLUSION

Au cours des parties précédentes, nous avons analysé l'émergence, dès la première moitié du XIXe siècle, de l'image de la prostituée comme objet littéraire central, façonnée par une ambiguïté paradoxale oscillant entre la reconduction des stéréotypes de genre et la subversion de ceux-ci. Le projet de cette recherche était de mettre au jour l'existence d'une contradiction fondamentale chez le personnage, dont la fiction du XIXe siècle repense les *a priori*, engageant une réflexion axée autant sur les exigences de la norme que sur des remises en causes radicales. Dans ce travail, il s'agissait de proposer des réponses à ces questions : en quoi la prostituée littéraire est-elle une figure paradoxale, située entre stéréotypes et subversion ? En quoi aide-t-elle à repenser la fixité des normes et des identités sexuées promue à l'époque ? Comment cette ambiguïté s'exprime-t-elle et de quoi est-elle révélatrice ? Enfin, dans quelle mesure la fiction littéraire permet-elle de stabiliser et de subvertir le genre, nourrissant ainsi la norme par la subversion ?

À cette fin, nous avons relevé les points de convergences et les différences entre onze œuvres, publiées entre les années 1830 et 1880, issues d'environnements socioculturels différents et interrogeant la question du genre sous le prisme de la prostitution féminine. Chaque œuvre du corpus contribue à démontrer la dimension subversive de la pensée romanesque sur le monde prostitutionnel, à travers divers personnages féminins et masculins, qui remettent en cause l'exemplarité du modèle transculturel. Nous avons vu que le geste narratif, pensant la prostitution en termes de vice, de corruption et d'infériorité de genre, réinvestit pourtant le questionnement éthique, socioculturel et identitaire sur la prostituée et, d'une façon générale, sur l'immutabilité des identités genrées, rapprochant, voire inversant les rôles, atténuant la hiérarchie.

Confronter l'émancipation économique de la prostituée aux figures masculines, déclinées, dans les œuvres, sous le prisme de la perte ou, à l'inverse, de l'abus du pouvoir économique, a été l'enjeu de la première partie. Nous avons vu que la prostituée, par ses rôles physiologiques, culturels et sociaux, accentue la corruption du régime patriarcal et du paradigme binaire du genre dont profitent les hommes. L'articulation de la partie en deux chapitres, d'abord celui qui démontre les dysfonctionnements – économiques mais aussi moraux – du patriarcat, puis celui où la prostituée s'impose économiquement et d'une façon subversive, profitant du marché vénal que lui proposent les hommes, nous a permis de démontrer l'ambiguïté du modèle masculin, que les œuvres étudiées remettent en cause. Le système patriarcal s'y est révélé à la fois corrompu par le pouvoir abusif du capital, affaibli par la disparition de l'autorité paternelle, miné par la stérilité de l'orgueil démesuré, par une débilité

autant discursive que sexuelle. Nous avons ainsi mis en relief comment des notions stéréotypées de masculinité telles que virilité, autonomie, action, sens de l'honneur, ont été remises en cause, opposées aux concepts-clés tels de déchéance physique et morale, violence, débauche et avilissement, pour saisir la crise de l'identité masculine. Notre analyse s'est d'abord portée sur la subversion de la figure paternelle dans *Crime et Châtiment*, une œuvre dont l'intertexte est autant balzacien que dickensien, et où Dostoïevski reconduit, puis exacerbe, l'image d'un père faible et dégradé, rattrapé par ses addictions, incapable de subvenir aux besoins de sa famille. Le père Marméladov, à travers lequel nous avons vu à la fois Mr Wickfield et Mr Micawber dickensiens, fait de sa fille un objet d'échanges et d'abus commerciaux malhonnêtes, jusqu'à établir dans ses relations avec Sonia une forme de proxénétisme paternel passif motivé par des enjeux économiques. Allant plus loin que Balzac ou Dickens dans la remise en cause de l'image paternelle, Dostoïevski compense l'impuissance économique du père par l'apport financier de sa fille-prostituée, qui se substitue, d'une manière symbolique, au chef de famille, alors que celui-ci ne s'oppose pas à sa vente. Ainsi, le roman nous a-t-il d'abord permis de voir la prostitution comme une forme d'exploitation familiale, visant à réparer la stérilité économique du patriarche affaibli. Dostoïevski démystifie l'image du père, solide pilier de la famille, et promeut une forme alternative d'autorité paternelle qui annonce un nouvel idéal familial orienté vers le matriarcat.

Les échos balzaciens se sont dégagés à travers la figure de Raskolnikov, dont l'impuissance socioéconomique était à rapprocher de celle de Lucien de Rubempré, dans *Illusions perdues*. La comparaison nous a permis de dégager des analogies entre les deux personnages en termes de corruption physique et morale, de faiblesse économique et d'usurpation de leur rôle de frère. Entre Lucien et Rodion, il existe un lien de parenté fictionnelle fondé sur la démesure, l'illusion de grandeur et l'échec socioéconomique, et dont les prostituées Sonia et Coralie accentuent la marginalité dans *L'Idiot*. Nous avons vu Sonia se réincarner dans le prince Mychkine, qui pourtant affaiblit l'exemplarité morale de la prostituée : contrairement à la femme, Mychkine échoue dans sa mission christique auprès de Nastassia, confirmant être un personnage inachevé, excessivement imparfait et qui ne saurait donc incarner un être parfaitement beau : inséparable du concept du Bien, le Beau que le romancier souhaite représenter à travers un être à la fois humain, surhumain et évangélique, s'allie à une débilité mentale, discursive, physique, à une impuissance sexuelle qui en subvertissent la perfection.

L'impuissance socioéconomique des personnages masculins nous a amenée à nous interroger sur les abus du pouvoir du capital. La gestion de l'argent étant le fil conducteur de

Splendeurs et misères des courtisanes, des *Frères Karamazov*, mais surtout de *Dombey et Fils*, nous avons rapproché les trois personnages masculins traversés par la passion d'en posséder toujours davantage afin d'illustrer l'idée d'une altération, d'une déformation du modèle économique décliné au masculin, d'un déni du rôle paternel et conjugal. Payer pour obtenir l'amour et chercher à acheter une femme qu'on désire, c'est perdre le lien avec les principes et engagements moraux : ainsi, pour le baron de Nucingen autant que pour Paul Dombey, l'argent subvertit le corps de la femme aimée en une valeur vénale, soumise à leur pouvoir économique, c'est-à-dire au modèle social centré sur le culte de l'individualisme et de l'argent dont ils sont les représentants. Cet idéal qu'incarne la possession des biens et des êtres humains définit aussi Fiodor Karamazov, traversé quant à lui par une passion non seulement pécuniaire (à l'image de Dombey) et sexuelle (à l'image de Nucingen), mais aussi par des pulsions physiologiques hypertrophiées que Dostoïevski décrit, à l'inverse de Dickens et Balzac, comme un désir dionysiaque, carnivore, menant à la mort.

Nous avons cherché, au cours de cette première partie, à mettre en relief l'inversion des relations et le renversement des stéréotypes entre le masculin et le féminin, une subversion qui remet en cause les fondements mêmes de l'idéologie domestique. À la défense d'une certaine forme de paternalisme s'oppose, dans les œuvres choisies, un appel à la révolte contre l'autoritarisme, l'arbitraire, la violence, la corruption portés par les personnages masculins. Nous avons vu que le capital statue, dans la société patriarcale, une capacité d'achat qui va au-delà des seuls biens matériels, faisant des femmes l'une des valeurs et conditions visibles de la réussite sociale⁹⁸². Face au monde marchand aliénant, où les hommes sont en réalité corrompus, caricaturés dans leurs vices, la prostitution se fraye un chemin vers un métier à part entière, capable d'assurer, d'une manière subversive, une stabilité économique, qui reste toutefois dépendante du capital masculin. Dans cette première partie de notre travail, la prostitution s'est révélée être une forme de marché vénal passé avec les hommes, qui conditionne l'émancipation socioéconomique des femmes, celles-ci gagnant en autonomie, se substituant à leurs référents masculins, s'émancipant ainsi grâce au capital épargné. Dans toutes les œuvres mentionnées, la dimension dépréciative, tournant autour des concepts de faiblesse, de corruption et d'hypocrisie

⁹⁸² En dépit des précautions que Balzac prend dans sa préface pour dissocier l'écrivain des personnages et situations qu'il invente, il semble bien que Raphaël de Valentin, dans *La Peau de chagrin*, s'exprime comme Balzac lui-même, qui veut tout : la gloire, la richesse, les femmes. Les femmes sont ici l'une des valeurs visibles de la réussite sociale : « Méconnu par les femmes, je me souviens de les avoir observées avec la sagacité de l'amour dédaigné. [...] Je voulus me venger de la société, je voulus posséder l'âme de toutes les femmes en me soumettant les intelligences, et voir tous les regards fixés sur moi quand mon nom serait prononcé par un valet à la porte d'un salon. Je m'instituai un grand homme. » (Honoré de Balzac, *La Peau de chagrin* [1831], dans *La Comédie humaine X. Etudes philosophiques*, Paris, Gallimard, 1979, coll. La Pléiade, p. 348.)

de l'homme, devient révélatrice des dysfonctionnements sociaux-genrés dont la prostitution rend compte.

Le monde de la vénalité féminine est stratifié, forgé de couches superposées : en tant que métaphore des classes sociales, il devient l'expression de la sexualité féminine fantasmée, désirée, achetée par les hommes, dont elle s'accapare le potentiel financier. Nous souhaitons ainsi montrer qu'une réflexion sur la prostituée est inséparable de celle sur les hommes, auxquels elle se voit liée par des rapports d'interdépendance économique. Au terme de cette partie, les fondements de notre réflexion étaient posés : les œuvres capitalisent les rapports entre les sexes, en subvertissant ainsi le modèle genré. Nous avons tenté de mettre au jour la remise en cause, par la démesure, de la valeur économique traditionnellement portée par les hommes qui, en proie aux abus, finissent par s'écarter et dériver loin de la norme (qu'elle soit économique, sociale ou morale), ce dont la prostituée est traditionnellement accusée. Nous avons ainsi vu, au cours de cette partie, que chaque œuvre pense la prostitution par rapport à son potentiel économique émancipateur, et offre ainsi les premières tentatives d'engager une réflexion critique autour de la vénalité féminine comme métier.

La réflexion autour des figures masculines nous a conduit à l'élaboration de la deuxième partie, où notre tâche a été de tisser les liens entre le mariage et la prostitution. Dans *Dombey et Fils*, repérer les usages textuels métaphoriques et allégoriques nous a permis de nous rendre compte des principes prostitutionnels de l'union conjugale. Une même volonté de lire le mariage dans sa dimension vénale s'affirme dans *Les Marana*, où le rôle subversif, dissimulé, du mariage est souligné : entre un subterfuge et un artifice, celui-ci est spéculé au profit des besoins et ambitions économiques des épouses et des mères, à rebours d'une forme d'idéalisme romantique autour des alliances officielles. Edith Dombey, chez laquelle il existe un fort potentiel de non-soumission, et Juana Diard, qui défend l'honneur à tout prix, font cette expérience de la vente symbolique de soi à travers le mariage, invitant à voir à travers une femme mariée une prostituée symbolique. Ainsi, le mariage, dont le principal but est d'accomplir le rôle premier de la femme auquel la prédestine sa physiologie imparfaite⁹⁸³, devient l'expression d'une condition similaire, définie par l'intériorité et l'infériorité de l'ensemble des femmes face au régime patriarcal, une expression de leur fragilité économique qui fait du mariage non plus un privilège mais une nécessité. Au cours de cette deuxième partie,

⁹⁸³ Se servir de son corps, perçu à la fois comme signe visible de la chute originelle de la femme et contrainte biologique, en faire un véritable réceptacle de la force vitale et créatrice de l'homme, poursuit alors l'unique logique procréative qui assure la lignée de celui-ci.

nous avons tenté d'apporter des réponses à ces questions : encadrée par le cadre légal du mariage, la maternité se révèle-t-elle pour autant comme une expérience heureuse ? À l'inverse, une maternité criminelle, proscrite par les lois sociales en vigueur, pourrait-elle s'avérer parfois exemplaire ? Entre légalité et prostitution, quelles sont ces mères qui définissent le bonheur conjugal en termes financiers ?

Nous avons d'abord constaté l'adhésion des trois romanciers aux valeurs de la maternité canonique, sanctifiée, celle qui ignore la déviance en termes de sexualité. Le monde de la mère-épouse, défini en termes d'union conjugale est l'unique référent de la figure masculine (paternelle puis maritale), mais aussi de strictes lois étatiques et religieuses qui régissent la soumission féminine en termes de dévouement, de devoirs et de sacrifices, la réduisant finalement à sa progéniture, dans laquelle se trouve la fin légitime du mariage. L'image de la mère parfaite, que nous retrouvons chez les trois romanciers, participe à la valorisation de la famille légitime, face à l'illégalité du monde prostitutionnel, dont elle accentue la corruption morale. Deux mondes, l'un familial, interdit aux « déchués », l'autre prostitutionnel, rappelant la chute d'Ève, n'entrent jamais en relation. Le corps d'une mère-épouse s'exprime dans la retenue, le silence, la pudeur. Il ne parle pas, ne s'exprime pas, mais se contient, subit, tolère, donne la vie et préserve, selon l'expression de Geneviève Fraisse, « la loi éternelle de la piété familiale⁹⁸⁴ ». Mis à part les émotions dues à son fonctionnement hormonal, l'intériorité et l'infériorité se trouvent dévolues à la femme, « comme l'indique la localisation de ses organes génitaux⁹⁸⁵ », d'après l'expression d'Alain Corbin.

Tout cela s'accorde à son destin ; c'est-à-dire à ce long cheminement que dessinent, de la puberté à la ménopause, la gestation, l'accouchement, l'allaitement, les voies et les devoirs de la maternité.⁹⁸⁶

Les mères, célébrées en reines de l'espace familial notamment par Dickens, participent néanmoins, tout autant que les prostituées, à ce que la sociologue et historienne Annelise

⁹⁸⁴ Geneviève Fraisse, « De la destination au destin », *op. cit.*, p. 61.

⁹⁸⁵ Alain Corbin, « Préface », *op. cit.*, p. 8.

Les études de l'appareil génital féminin, ovaire et vagin entrent dans le *Dictionnaire de l'Académie française* à partir de 1750, le terme de l'utérus, en 1835.

⁹⁸⁶ *Ibid.*

Alain Corbin parle d'une différence discriminante qui fonde scientifiquement la dualité des rôles sexuels, celle qui dévolue à l'homme tout ce qui relève de l'extériorité (l'initiative, l'action, la réalisation dans le socium). En d'autres termes, la société patriarcale, qui domine les trois sociétés au XIX^e siècle, se retrouve dans le continuum des siècles précédents en ce qui lui appartient historiquement.

Maugue définit comme « la perception du phénomène [du bouleversement de la condition féminine] par les contemporains, perception qui influait évidemment sur les rythmes et l'orientation du mouvement⁹⁸⁷ ». À travers la « femme - l'Autre de l'homme », dont la « différence principale git dans son sexe, source d'incompréhension et d'angoisse masculines qui transparaissent dans la représentation d'un corps souvent très sexualisé⁹⁸⁸ », pour reprendre l'analyse de Marjorie Rousseau-Minier, les œuvres étudiées remettent en cause le rôle ancestral des femmes, fragilisent les codes de la respectabilité féminine, de la domesticité canonique et de l'univers matrimonial, enfin de la maternité déclinée sous le signe de la déviance. Si les trois romanciers soutiennent l'idée de conserver et de préserver les valeurs de la classe moyenne qu'incarne la maternité, ils en repensent toutefois la définition, les codes comportementaux et les appartenances sociales, éthiques et morales. Nous supposons ainsi que l'anti-modèle maternel ne sert pas seulement à nuancer mais à dénoncer. La maternité comme privilège ou comme moyen de survie ? Une mère qui vend sa jeune fille à un vieil homme riche, pense-t-elle vraiment au bonheur de celle-ci ? En d'autres termes, serait-elle une bonne mère ? Telle est la question qui traverse en filigrane *Une Double Famille*, *Dombey et Fils* et *Crime et Châtiment*. Dans les trois œuvres, les principes de l'affection maternelle sont en effet subvertis par les idées de marchandage et de proxénétisme, portées notamment par les mères. Or, l'image négative d'une mère cynique et arriviste, cherchant à s'enrichir à travers l'union légale ou illicite de sa fille avec un homme riche et influent, représente – au-delà d'une simple subversion des principes maternels - une entorse face aux valeurs du patriarcat, qui demandent justement à être nuancées.

Le geste narratif est ici subversif en soi car il approche l'intime d'une relation conjugale, en faisant le détour par la prostituée décrite dans sa sensibilité, avec une affection et un investissement maternels, qui remet en cause le principe de l'honneur matrimonial, qui construit la réputation et la respectabilité féminine. Voir, dans le mariage, une forme de prostitution féminine nous a permis de démontrer l'ambiguïté du terme employé, se déclinant sous la forme d'un échange vénal et sexuel pouvant définir autant le monde des femmes faciles que celui des épouses. Balzac, qui affirme, dans *La Femme de trente ans*, qu'« en effet, chez une jeune femme dont le cœur est encore pur, et où l'amour est resté vierge, le sentiment de la

⁹⁸⁷ Annelise Maugue, « L'Eve nouvelle et le vieil Adam. Identités sexuelles en crise », *op. cit.*, p. 527.

⁹⁸⁸ Marjorie Rousseau-Minier, *Des filles sans joie : le roman de la prostituée dans la seconde moitié du XIX^e siècle*, *op. cit.*, p. 51.

maternité même est soumis à la voix de la pudeur⁹⁸⁹ », imagine le plus grand nombre d'exemples d'unions extraconjugales, d'enfants bâtards, de filles de joie devenues mères.

Nous avons ainsi découvert, au cours de la deuxième partie, des points de convergences entre le mariage et la prostitution, ce qui nous a conduite au constat suivant : penser le mariage, ou la prostitution, c'est penser la condition féminine dans son ensemble, en privilégiant soit une pensée de l'exclusion soit de l'inclusion. Faire le parallèle entre les deux nous a permis de démontrer à quel point la conception matrimoniale va au fond de pair avec une expérience de la prostitution, les deux faisant face à la prééminence croissante de l'homme dans la sphère publique, tandis que le modèle domestique devient un élément essentiel du pouvoir économique et politique, invitant ainsi à une redéfinition du rôle des femmes dans la perspective d'un nouveau modèle familial qui se propage, propre à servir les intérêts de la bourgeoisie.

Durant la rédaction, nous nous sommes heurtés à une très importante littérature critique sur le sujet, et sur les œuvres que nous avons choisies, sans que celles-ci soient confrontées à une analyse comparatiste. Nous avons tenté de rendre compte de l'importance de l'approche comparative et transdisciplinaire, de recourir aux sciences humaines et sociales (sociologie, histoire, philosophie), afin d'éviter une fragmentation du sujet en disciplines. Nous avons ainsi procédé à une analyse de la prostitution à la fois littéraire, textuelle, sociologique, historique, philosophique, religieuse, sans perdre de vue l'enjeu premier – textuel - du travail. Après avoir convoqué un matériel hétérogène et étranger au domaine littéraire, afin de solidifier nos connaissances de la prostitution, nous nous sommes intéressée aux agents de transfert tels que la focalisation, l'espace, les descriptions, l'intertextualité, les champs lexicaux, les figures du style, qui assurent la traduction de la réalité en fiction, construisant les représentations de l'univers prostitutionnel au XIX^e siècle. L'investigation du sujet nous a demandé de définir et de délimiter les occurrences du personnage chez les trois romanciers, d'en sélectionner les plus pertinents à notre sens. Dans les œuvres choisies, la prostituée devient la métaphore de conditions existentielles alternatives, celles des exclues, mais qui ne le sont pas complètement car elles maintiennent paradoxalement l'expression des normes en terme de comportement féminin. Plutôt qu'un être périphérique, situé en marge de la société, la prostituée s'y est révélée en tant que personnage central doté de qualités qui, traditionnellement, lui sont interdites, méconnues ou étrangères. En revanche, les concepts-clés qui constituent historiquement ses

⁹⁸⁹ Honoré de Balzac, *La Femme de trente ans* [1842], dans *La Comédie humaine II. Etudes de mœurs : scènes de la vie privée*, Paris, Gallimard, 1976, coll. La Pléiade, p. 641.

défauts (tels que corruption et déchéance morales, vente de soi, vénalité, malhonnêteté et immoralité) ont contribué à construire les personnages qui leur sont d'habitude étrangers, notamment les hommes et les femmes bourgeoises. Riches de leur potentiel métaphorique, les œuvres étudiées ont rapproché ainsi, au lieu d'exclure, le personnage déchu de l'ensemble des femmes de l'époque, suggérant une réflexion générale autour de la condition féminine et de sa si difficile expression personnelle dans le monde patriarcal.

Malgré ces incursions dans des champs parallèles, le cœur de notre travail est toujours resté orienté sur le geste narratif, romanesque. Nous souhaitons montrer qu'il est constamment relié à l'idée d'une représentation singulière, définie par un imaginaire collectif autant que par les convictions et l'expérience personnelle des trois romanciers-hommes, qui projettent en littérature leurs fantasmes sur la prostitution féminine. La fiction s'identifie souvent à son auteur : ainsi, retrouvons-nous, chez le Dickens moraliste bienpensant, mais aussi auteur de *Appeal of Fallen Woman* et fondateur de *The Urania Cottage*, autant l'idylle du bonheur familial préservé par l'ange de la maison, qu'une dénonciation souvent subtile de l'hypocrisie de l'idéologie domestique, elle-même contradictoire et fissurée, à travers notamment la représentation de la prostitution et de son rôle complexe dans la construction, déconstruction et reconstruction du régime patriarcal. Comme Dickens, Dostoïevski s'insurge contre le système d'oppression des pauvres et marginaux, dénonce leur exploitation au quotidien. Pourtant, le militantisme pacifique du romancier anglais s'intensifie dans les romans de l'écrivain russe, toujours en proie aux doutes. Nous avons vu que l'élément de résistance, de confrontation, d'hésitation et d'incertitude des romans dostoïevskiens rend sa fiction plus intense, plus excessive et violente dans son expression stylistique, narrative et idéologique. Le roman dostoïevskien fonctionne par excès, par compilation des interactions entre des principes contradictoires, ce qui rend particulièrement intense sa pensée sur l'altérité féminine, qu'il mène à une forme de sainteté canonique, inspirée de figures-clefs de la Bible. Moins submergée par l'émotion, l'œuvre balzacienne retrouve, quant à elle, une stabilité narrative qu'ignore Dostoïevski : elle ne doute pas mais observe, remarque, constate. Comme Dickens, Balzac perçoit dans les normes bourgeoises le reflet de l'ordre social naturel et les subvertit par une parole qui, malgré l'étendue de sa mise en forme textuelle, se démarque par une retenue émotionnelle.

Nous concédons que notre travail s'est heurté à des obstacles, et qu'il comporte des limites. Le choix du corpus peut interroger car il ne constitue qu'une partie de la production littéraire des trois romanciers au sujet de la prostituée. Nous aurions pu inclure *Le Colonel Chabert*, avec le personnage de Rose Chapotel que le colonel installe dans un luxueux hôtel particulier, et qui liquide tous ses biens et se remarie ensuite. *La Rabouilleuse*, avec la servante Flore, devenue prostituée, et *La Cousine Bette*. Nous aurions également pu nous attarder davantage sur *Les Démons* de Fiodor Dostoïevski, où la prostitution se décline sous l'angle d'une relation extraconjugale, adultérine, ainsi que d'un viol, qui fait tourner Matriocha, Lizavéta, Daria et Hromonojka, autour de Stavroguine. Faire le parallèle entre Juana des *Marana* et Aleksandra de *Nétochka Nézvanova* aurait permis d'illustrer davantage la problématique d'un mariage comme subterfuge prostitutionnel, où la femme subit au quotidien la tyrannie morale et psychologique de son mari, qui se venge ainsi du passé ambigu de son épouse. Enfin, un lien implicite doit être souligné entre Agnès, dans *Olivier Twist*, et Lidia, dans *L'Adolescent*, qui décide de se pendre après avoir été abandonnée par son amant, avec lequel elle avait conçu un enfant naturel. Nous aurions pu également comparer la petite Nell dans *Le Magasin d'antiquités*, avec Mr Bray dans *Nicholas Nickleby* chez Dickens. Nous aurions pu inclure dans notre réflexion sur la paternité en crise le père égoïste et prétentieux, dans *La Petite Dorrit*, qui vit avec sa fille en prison, cette « enclave isolée du monde [qui] recrée une société avec ses hiérarchies et ses corruptions⁹⁹⁰ ». Les pères balzaciens, à l'image du père Grandet qui vend sa fille, auraient également pu enrichir notre réflexion sur les dysfonctionnements profonds du patriarcat.

Notre visée n'était pas d'établir des comparaisons exhaustives entre les trois romanciers, mais de démontrer, par le biais du corpus sélectionné, les principaux points de convergences autour de la prostitution que partagent les trois romanciers, révélateurs des tendances interculturelles similaires dans la réflexion littéraire, masculine, du XIX^e siècle. Nous avons ainsi resserré le travail autour de trois axes, qui en constituent les parties. Nous reconnaissons être occasionnellement et volontairement sortie des sentiers battus en faisant des incursions dans la théorie du *care* et des hétérotopies foucauldiennes, de sorte qu'en nourrissant notre réflexion avec des philosophies contemporaines, il nous semblait important de réinscrire les

⁹⁹⁰ Anne Ferron-Haghighat, *La Famille victorienne à travers les œuvres de Charles Dickens : entre la réalité et la fiction*, op. cit., p. 394.

textes classiques dans des problématiques actuelles et de proposer une lecture critique renouvelée sur un sujet aussi ancestral que transhistorique.

Engager une réflexion sur la prostituée littéraire, c'est s'engager à affronter un sujet devenu classique et un objet d'étude abondant, où le péril est de se disperser. Mais à partir d'une réflexion transdisciplinaire en particulier, nous avons souhaité montrer que la prostituée littéraire du XIX^e siècle ne se résume pas à sa seule définition sexuelle, marginalisante. La prostituée est porteuse d'une exemplarité morale et économique. Elle est semblable à une femme honnête, dont elle représente souvent le double. En témoigne la confusion générale autour du terme, mais aussi autour des rôles et statuts des femmes. Les similitudes entre une prostituée et une femme honnête mettent en avant la vulnérabilité commune mais aussi leurs stratégies communes face à une masculinité corrompue. La prostituée va jusqu'à imposer ainsi une exemplarité morale, éthique et symbolique, qui renverse les rôles et la fixité des identités sexuées. Engageant tour à tour des effets narratifs à la fois similaires ou différents, les œuvres sélectionnées dévoilent, en ce sens, une corrélation entre la condition d'une prostituée et celle d'une bourgeoise, faisant apparaître l'ensemble des femmes toujours enfermées dans une condition de disponibilité corporelle face à une forme de liberté placée sous le signe de la conquête que vivaient alors les hommes.

Aussi, l'ambiguïté du monde prostitutionnel, dans ses formes subversives, remet en question les stéréotypes et *a priori* en termes d'identités sexuées. La subversion nourrit la norme, la rend perméable : ainsi, le but de notre travail a-t-il été de contribuer à une réflexion autour de la fiction littéraire du XIX^e siècle comme moyen de repenser les stéréotypes de genre. Plusieurs points abordés auraient également mérité de plus amples approfondissements, ce qui pourrait devenir l'objet de travaux ultérieurs. Pour approfondir cette coexistence paradoxale du stéréotype et de ses remises en cause, un travail approfondi autour d'autres œuvres des trois romanciers reste à explorer. Au vu du corpus trilingue, la question du comparatisme en études de genre dans les trois cultures reste à approfondir. L'ouverture des œuvres des trois romanciers à une critique étrangère serait également à envisager dans des travaux ultérieurs.

Au terme de notre travail, il importe donc de dégager de nouvelles perspectives qui s'ébauchent à partir des formes prostitutionnelles étudiées, contribuant à une pensée sur l'évolution de la conscience morale autour de la sexualité des femmes, leur autonomie, notamment sexuelle, avec comme poursuite d'étude une ouverture vers la réversibilité de la

vénalité devenue le propre des hommes⁹⁹¹, vers des métiers qui s'apparentent à une pratique prostitutionnelle, ainsi que vers la fiction littéraire des deuxième et troisième vagues du féminisme, qui concernent le droit des femmes de disposer de leur corps, qui repensent les discriminations conjointes de race, de classe et de genre, qui engagent enfin une réflexion universalisante et inclusive autour des identités sexuées.

⁹⁹¹ Nous pensons notamment aux stratégies matrimoniales du couple père-fils, comme c'est le cas dans *Une Double Famille*, où le jeune juge Roger de Granville conclut, sur le conseil de son père, un mariage avantageux avec Angélique, pour quarante mille francs de rente, outre ce qu'elle donnera en dot. « J'ai préparé les voies. », écrit son père, « [...] La petite aura trois cent mille francs [...] De là tu seras juché assez haut pour voir venir les événements. » (Honoré de Balzac, *Une Double Famille*, *op. cit.*, p. 49). ». Pensons également au père Séchard, dans *Illusions perdues*, qui s'oppose au mariage d'amour de son fils David, qu'il déshérite, préférant le voir épouser une riche veuve : « Laisse ta passion, et je te marierai, moi ! Nous avons à une lieue d'ici une veuve de trente-deux ans, meunière, qui a cent mille francs de bien au soleil ; voilà ton affaire. Tu peux réunir tes biens à ceux des Marsac, ils se touchent ! » (Honoré de Balzac, *Illusions perdues*, *op. cit.*, p. 227).

ANNEXES MÉTHODOLOGIQUES

Annexe 1

Tableau de translittération de l'alphabet russe

Source : <https://kitcat.bnf.fr/consignes-catalogage/translitteration-du-russe-du-bielorusse-et-de-lukrainien-contemporains>

La norme internationale de translittération est l'ISO 9 publiée en France par l'AFNOR comme NF ISO 9 : juin 1995 Information et documentation – Translittération des caractères cyrilliques en caractères latins : Langues slaves et non slaves. La norme ISO 9 (1995) est devenue une norme nationale russe en 2000 (GOST 7.79-2000). Elle permet une réversibilité parfaite de la translittération, à la différence du système de transcription de l'Institut d'études slaves, utilisé précédemment à la BnF.

N° d'ordre ISO	Majuscule	Translittération de la majuscule	Minuscule	Translittération de la minuscule
1	А	A	а	a
2	Б	B	б	b
3	В	V	в	v
4	Г	G	г	g
5	Д	D	д	d
8	Е	E	е	e
9	Ё	ё	0451	
11	Ж	Ž	ж	ž
12	З	Z	з	z
14	И	I	и	i
18	Й	J	й	j
19	К	K	к	k

20	Л	L	л	l
22	М	M	м	m
23	Н	N	н	n
25	О	O	о	o
26	П	P	п	p
27	Р	R	р	r
28	С	S	с	s
29	Т	T	т	t
32	У	U	у	u
34	Ф	F	ф	f
35	Х	H	х	h
36	Ц	C	ц	c
37	Ч	Č	ч	č
39	Ш	Š	ш	š
40	Щ	Ŝ	щ	ŝ
41			Ъ	"
42	Ы	Y	ы	y
43			Ь	'
44	Э	È	э	è
45	Ю	Û	ю	û
46	Я	Â	я	â

Annexe 2

Tableau chronologique comparatif de la parution des œuvres de Balzac, Dickens, Dostoïevski

	HONORÉ DE BALZAC (1799-1841)	CHARLES DICKENS (1812-1870)	FIODOR DOSTOÏEVSKI (1821-1881)
1829	<i>Les Chouans, Physiologie du mariage</i>		
1830	<i>La Maison du chat-qui-pelote, El Verdugo, La Vendetta, Le Bal de Sceaux, Étude de femme, Une Double Damille, Gobseck, La Paix du ménage, Une passion dans le désert, Adieu!, Petites misères de la vie conjugale (Traité de la vie élégante), Les Deux Rêves</i>		
1831	<i>La Peau de chagrin, La Grande Bretèche (Autre étude de femme), Sarrasine, Le Chef-d'œuvre inconnu, Les Proscrits, Le Réquisitionnaire, L'Auberge rouge, L'Élixir de longue vie, Jésus-Christ en Flandre, L'Enfant maudit</i>		
1832	<i>Madame Firmiani, Le Curé de Tours, Louis Lambert, Maître Cornélius, La Bourse, Le Colonel Chabert</i>		
1833	<i>La Femme abandonnée, La Grenadière, Le Message, Eugénie Grandet, L'Illustre Gaudissart, Le Médecin de campagne (Théorie de la démarche)</i>		
1834	<i>La Femme de trente ans, Ferragus, La Duchesse de Langeais, La Recherche de l'absolu, Les Marana, Un drame au bord de la mer, Séraphîta</i>		
1835	<i>Le Contrat de mariage, Le Père Goriot, La Fille aux yeux d'or, Melmoth réconcilié</i>		

1836	<i>Le Lys dans la vallée, La Vieille Fille, L'Interdiction</i>	<i>Les Aventures de Monsieur Pickwick</i> 405 (<i>The Posthumous Papers of the Pickwick Club</i>), publication mensuelle d'avril 1836 à novembre 1837 (*). <i>Esquisses de Boz (Sketches by Boz, Illustrative of Every-day Life and Every-day People) (Sketches by Boz) (*)</i> , publié dans <i>Bentley's Miscellany (1836)</i>	
1837	<i>Illusions perdues (1. Les Deux Poètes), La Messe de l'athée, Facino Cane, César Birotteau, La Confiance des Ruggieri, Gambara</i>	<i>Oliver Twist (The Adventures of Oliver Twist)</i> , publication mensuelle dans <i>Bentley's Miscellany</i> de février 1837 à avril 1839 (*).	
1838	<i>Une fille d'Ève, La Maison Nucingen, Les Employés ou la Femme supérieure, Le Cabinet des Antiques</i>	<i>Nicholas Nickleby (The Life and Adventures of Nicholas Nickleby)</i> , publication mensuelle d'avril 1838 à octobre 1839 (*).	
1839	<i>Autre étude de femme, Béatrix, Illusions perdues (2. Un grand homme de province à Paris), Massimilla Doni, Pierre Grassou, Les Secrets de la princesse de Cadignan, Pathologie de la vie sociale (Traité des excitants modernes)</i>	-	
1840	<i>Pierrette, Un prince de la bohème, Z. Marcas</i>	<i>Le Magasin d'antiquités (The Old Curiosity Shop)</i> , publication hebdomadaire dans <i>Master Humphrey's Clock</i> d'avril 1840 à février 1841 (*).	
1841	<i>Mémoires de deux jeunes mariées, Ursule Mirouët, Une ténébreuse affaire, Le Curé de village</i>	<i>Barnaby Rudge (Barnaby Rudge: A Tale of the Riots of 'Eighty)</i> , publication mensuelle du 13 février 1841 au 27 novembre 1841 (*).	
1842	<i>La Fausse Maîtresse, Albert Savarus, La Rabouilleuse (Un ménage de garçon), Un épisode sous la Terreur (avant-propos à La Comédie humaine)</i>		
1843	<i>Honorine, Illusions perdues (3. Ève et David ou Les Souffrances de l'inventeur), La Muse du département</i>	<i>Martin Chuzzlewit (The Life and Adventures of Martin Chuzzlewit)</i> , publication mensuelle de janvier 1843 à juillet 1844 (*). <i>Un chant de Noël (A Christmas Carol) (1843) (*)</i> .	
1844	<i>Modeste Mignon, Un début dans la vie, Gaudissart II, Sur Catherine de Médicis (Le Martyr calviniste), Un homme d'affaires</i>	<i>Les Carillons (The Chimes) (1844) (*)</i> . <i>Le Grillon du foyer (The Cricket on the Hearth) (1845) (*)</i> .	

1846	<i>Les Comédiens sans le savoir, La Cousine Bette</i>	<i>La Bataille de la vie (The Battle of Life) (1846) (*)</i> .	<u>Pauvres Gens, Le Double</u>
1847	<i>Le Cousin Pons</i>		
1838-1847	<i>Splendeurs et misères des courtisanes (1. Comment aiment les filles ; 2. À combien l'amour revient aux vieillards ; 3. Où mènent les mauvais chemins ; 4. La Dernière Incarnation de Vautrin)</i>		
1848	L'Envers de l'histoire contemporaine (1. Madame de la Chanterie ; 2. L'Initié)	<i>L'Homme hanté ou le Pacte du fantôme (The Haunted Man or the Ghost's Bargain) (1848) (*)</i> .	1848-1849 : <i>Nétochka Nezvanova</i> (inachevé)
1849		<i>Dombey et Fils (Dombey and Son)</i> , publication mensuelle de mai 1849 à novembre 1850 (*). <i>David Copperfield (The Personal History, Adventures, Experience and Observation of David Copperfield the Younger of Blunderstone Rookery (Which He Never Meant to Publish on Any Account))</i> , publication mensuelle de 1849 à 1850 (*).	
1852		<i>La Maison d'Âpre-Vent (Bleak House)</i> , publication mensuelle de mars 1852 à septembre 1853 (*).	
1854		<i>Les Temps difficiles (Hard Times)</i> , publication hebdomadaire dans <i>Household Words</i> , d'avril à août 1854 (*).	
1855		<i>La Petite Dorrit (Little Dorrit)</i> , publication mensuelle de décembre 1855 à juin 1857 (*).	
1859		<i>Le Conte de deux cités (A Tale of Two Cities)</i> , publication hebdomadaire dans <i>All the Year Round</i> d'avril 1859 à novembre 1859 (*).	<u>Le Rêve de l'oncle, Le Bourg de Stépantchikovo et sa population (connu aussi sous le titre Carnet d'un inconnu)</u> .
1860		<i>Message venu de la mer (A Message from the Sea) (1860)</i> .	1860-1862 : <i>Souvenirs de la maison des morts</i>
1860-1861		<u>Les Grandes Espérances (Great Expectations)</u> , publication hebdomadaire dans <i>All the Year</i>	1861 : <i>Humiliés et offensés</i>

		<i>Round de décembre 1860 à août 1861 (*)</i> .	
1864		<i>L'Ami commun (Our Mutual Friend), publication mensuelle de mai 1864 à novembre 1865) (*)</i> .	<i>Les Carnets du sous-sol</i>
1866			<i>Crime et Châtiment, Le Joueur</i>
1868			<i>1868-1869 : L'Idiot</i>
1870		<i>Le Mystère d'Edwin Drood (The Mystery of Edwin Drood), publication mensuelle d'avril 1870 à septembre 1870. Le roman est resté inachevé, six seulement des douze numéros prévus ayant été terminés avant la mort de Dickens (*)</i> .	<i>L'Éternel Mari</i>
1870			<u>1871</u> : <i>Les Démons</i>
1875			1875 : <i>L'Adolescent</i>
1880			<u>1880</u> : <i>Les Frères Karamazov</i>

ANNEXES TEXTUELLES ET VISUELLES

Annexe 1

An Appeal to Fallen Women (Appel aux femmes déchues), Charles Dickens

Dickens a écrit ce pamphlet en 1849 pour le distribuer aux femmes placées en garde à vue, dans l'espoir de les diriger vers un foyer à Shepherd's Bush établi par son amie Angela Burdett Coutts.

<p>You will see, on beginning to read this letter, that it is not addressed to you by name. But I address it to a woman--a very young woman still--who was born to be happy and has lived miserably; who has no prospect before her but sorrow, or behind her but a wasted youth; who, if she has ever been a mother, has felt shame instead of pride in her own unhappy child. You are such a person, or this letter would not be put into your hands. If you have ever wished (I know you must have done so some time) for a chance of rising out of your sad life, and having friends, a quiet home, means of being useful to yourself and others, peace of mind, self-respect, everything you have lost, pray read it attentively and reflect upon it afterwards.</p>	<p>Vous verrez, en commençant à lire cette lettre, qu'elle ne s'adresse pas à vous par votre nom. Mais je l'adresse à une femme - une très jeune femme encore - qui est née pour être heureuse et qui a vécu misérablement, qui n'a devant elle que le chagrin, ou derrière elle, une jeunesse gâchée, qui, si elle a un jour été mère, a ressenti de la honte au lieu de la fierté pour son enfant malheureux. Vous êtes cette personne, sinon cette lettre ne serait pas mise entre vos mains. Si vous avez jamais souhaité (je sais que vous avez dû le faire un jour) avoir une chance de sortir de votre triste vie, d'avoir des amis, un foyer tranquille, des moyens d'être utile à vous-même et aux autres, la paix de l'esprit, le respect de soi, tout ce que vous avez perdu, lisez attentivement cette lettre et pensez-y.</p>
<p>I am going to offer you, not the chance but the certainty of all these blessings, if you will exert yourself to deserve them. And do not think that I write to you as if I felt myself very much above you, or wished to hurt your feelings by reminding you of the situation in which you are placed. God forbid! I mean nothing but kindness to you, and I write as if you were my sister.</p>	<p>Je vais vous offrir, non pas la chance, mais la certitude de toutes ces bénédictions, si vous vous efforcez de les mériter. Ne croyez pas que je vous écrive comme si je me sentais supérieur à vous, ou que je veuille vous blesser en vous rappelant la situation dans laquelle vous vous trouvez. Dieu m'en préserve ! Je n'ai que de la gentillesse pour vous, et j'écris comme si vous étiez ma sœur.</p>
<p>Think for a moment what your present situation is. Think how impossible it is that it ever can be better if you continue to live as you have lived, and how certain it is that it must be worse. You know what the streets are; you know how cruel the companions that you find there are; you know the vices practised there, and to what wretched consequences they bring you, even while you are young [...]</p>	<p>Pensez un instant à votre situation actuelle. Pensez qu'il est impossible qu'elle puisse jamais être meilleure si vous continuez à vivre comme vous avez vécu, et qu'il est certain qu'elle doit être pire. Vous savez ce que sont les rues ; vous savez combien sont cruels les compagnons que vous y trouvez ; vous savez les vices qui s'y pratiquent, et à quelles misérables conséquences ils vous conduisent, même pendant votre jeunesse [...].</p>
<p>And by that dreadful day, and by the judgment that will follow it, and by the recollection that you are certain to have then, when it is too late, of the offer that is made to you now, when it is NOT too late, I implore you to think of it and weigh it well.</p>	<p>Et par ce jour affreux, par le jugement qui le suivra, et par le souvenir que vous ne manquerez pas d'avoir alors, quand il sera trop tard, de l'offre qui vous est faite maintenant, quand il n'est PAS trop tard, je vous conjure d'y penser et de bien la peser.</p>

<p>There is a lady in this town who from the windows of her house has seen such as you going past at night, and has felt her heart bleed at the sight. She is what is called a great lady, but she has looked after you with compassion as being of her own sex and nature, and the thought of such fallen women has troubled her in her bed.</p> <p>[...]</p> <p>Do this, and all the rest is easy. But you must solemnly remember that if you enter this Home without such constant resolutions, you will occupy, unworthily and uselessly, the place of some other unhappy girl, now wandering and lost; and that her ruin, no less than your own, will be upon your head, before Almighty God, who knows the secrets of our breasts; and Christ, who died upon the Cross to save us.</p> <p>If ever your poor heart is moved to feel truly, what you might have been, and what you are, oh think of it then, and consider what you may yet become. Believe me that I am indeed,</p> <p>YOUR FRIEND</p>	<p>Il y a une dame dans cette ville qui, par les fenêtres de sa maison, a vu passer des femmes comme vous la nuit, et a senti son cœur saigner à cette vue. C'est ce qu'on appelle une grande dame, mais elle vous a considérée avec compassion puisque vous êtes de son sexe et de sa nature, et la pensée de ces femmes déchues l'a troublée dans son lit.</p> <p>[...]</p> <p>Faites cela, et tout le reste est facile. Mais vous devez vous rappeler solennellement que si vous entrez dans cette Maison sans ces résolutions constantes, vous occuperez, indignement et inutilement, la place de quelque autre malheureuse fille, maintenant errante et perdue, et que sa ruine, non moins que la vôtre, retombera sur votre tête, devant le Dieu tout-puissant, qui connaît les secrets de nos cœurs, et devant le Christ, qui est mort sur la Croix pour nous sauver.</p> <p>Si jamais votre pauvre cœur est ému de sentir vraiment ce que vous auriez pu être et ce que vous êtes, oh, pensez-y alors, pensez à ce que vous pouvez encore devenir.</p> <p>Croyez-moi, je suis vraiment</p> <p>VOTRE AMI</p>
---	--

Annexe 2

« La Grisette » (1831), Honoré de Balzac

La Grisette est une fraction trop importante de la société parisienne, comme aussi de l'existence des jeunes citadins, pour n'être pas examinée sous quelques-unes des faces qui composent son piquant ensemble. Par exemple, sous le titre de Grisette, nous nous permettons de comprendre indifféremment couturières, modistes, fleuristes ou lingères, enfin tous ces gentils minois en cheveux, chapeaux, bonnets, tabliers à poches, et situés en magasins, quoique, entre elles, ces petites industrielles tiennent prodigieusement à une classification distinctive qui inquiète fort peu quiconque n'est pas dans la partie.

[...]

Ainsi donc, à part les exceptions, tirées à un aussi grand nombre d'exemplaires que voudra le lecteur, je généraliserai ma supposition pour tout le reste, et dirai que la Grisette me semble être le résultat-médium de ces rapports passagèrement intimes entre deux presque-extrémités de l'échelle sociale : l'une, mâle et distinguée ; l'autre, féminine et seulement piquante ; toutes deux séparées par position, mais toutes deux rapprochées pendant un instant de la jeune vie par un besoin commun..., celui du plaisir.

[...]

Ce qui constitue l'originalité de la Grisette, c'est de n'avoir pas de caractère qui lui soit spécialement particulier. Ses manières ne sont qu'un bariolage des habitudes qui distinguent les autres rangs de la société. La Grisette, dans ses courts instants de dignité, sait parfaitement singer la grande dame.

[...]

Mais ce qui lui appartient réellement, ce qui forme le cachet distinctif de sa physionomie, c'est sa grande indépendance dans l'exercice du sentiment, ce qui ne ressemble pas précisément à de la vertu mais excuse au moins, jusqu'à un certain point, les fréquentes atteintes que cette dernière peut recevoir. Aucune autre ambition que celle du plaisir ne décide ses caprices. [...] Vouloir nier l'utilité de la Grisette, ce serait refuser de croire au mouvement.

[...]

Chaque Grisette réunit ici-bas la philosophie, l'épicurisme, le courage du travail et de la résignation. Ces vertus, propres aux grands caractères, lui sont indispensables à elle, pour, en arrivant au monde sans naissance, ni fortune, ni rang, se créer l'un et l'autre, se suffire à elle-même, multiplier ses moyens d'industrie ; pour savoir travailler sans cesse, prendre la fortune comme elle vient, ne faire qu'un passe-temps de liaisons formées légèrement et rompues plus légèrement encore ; enfin, pour saccader ainsi la vie au milieu d'un rapide tourbillon de plaisirs et de peines, de sentiment et de volupté, et rester toujours Grisette !

Annexe 3

Journal d'un Écrivain, Fiodor Dostoïevski

Mai 1876

III. « Une Idée à côté »

« [...] On dirait que la terre russe n'est plus assez forte pour porter ses hommes. Il ne faut pas perdre de vue, pourtant, que nous avons, chez nous, beaucoup de gens honnêtes, hommes et femmes. Les femmes de valeur, surtout, ne sont pas rares et ce seront peut-être elles qui sauveront le pays. [...] »

IV. « Tendances démocratiques incontestables. Les femmes »

« [...] J'aimerais à ajouter ici un mot sur la femme russe. J'ai déjà dit qu'en elle résidaient beaucoup de nos espérances pour l'avenir. Il est incontestable que la femme russe a fait de grands progrès, ces vingt dernières années. Ses aspirations sont devenues de plus en plus hautes, franches et courageuses. Elle nous a imposé l'estime et a aidé au développement de notre pensée. Il ne faut pas tenir compte de quelques défaillances. On peut déjà apprécier des résultats. La femme russe a bravement méprisé les obstacles et les railleries. Elle a nettement exprimé son désir de participer à l'œuvre commune : elle a travaillé avec désintéressement et abnégation. Le Russe, homme, s'est, au cours de ces dix dernières années, terriblement adonné au libertinage, a été pris du prurit du gain, s'est fait gloire de son cynisme et de ses appétits grossiers. La femme est restée, beaucoup plus que lui, fidèle au culte et au service de l'Idée. Dans sa soif d'acquérir une instruction supérieure elle a donné l'exemple de toutes les vaillances. Le *Carnet d'un Écrivain* m'a donné l'occasion de comprendre mieux la femme russe. J'ai reçu des lettres remarquables signées de noms féminins. Je regrette de ne pouvoir répéter ici tout ce qu'on m'a écrit.

Ce n'est pas que je sois aveugle pour quelques défauts de la femme contemporaine. Le plus grave est d'accepter sans contrôle et de suivre trop loin certaines idées masculines. En tout cas, ce défaut témoigne d'assez nobles qualités de cœur. Les femmes apprécient surtout les sentiments généreux, les belles paroles et plus que tout le reste ce qu'elles croient être de la sincérité. Elles sont souvent victimes des sincérités apparentes, se laissent entraîner par les opinions spécieuses, et c'est malheureux. L'instruction supérieure pourra aider puissamment à corriger cela dans un avenir prochain. En adoptant avec toutes ses conséquences et sans restrictions le principe de l'éducation supérieure accordée aux femmes, en y joignant les droits qu'elle doit procurer, la Russie ferait un grand pas dans la voie qui mènera à la régénération de l'humanité. Dieu veuille que la femme russe se lasse moins souvent comme, par exemple, la malheureuse Pissareva ! Qu'elle imite plutôt une autre Russe, la femme de Stchapov, et qu'elle se reconforte aux heures de découragement par l'amour et l'abnégation. Mais l'une et l'autre sont également douloureuses à nous rappeler et inoubliables, l'une si noblement énergique et si mal récompensée, l'autre désolée, désespérée, vaincue... »

Annexe 4

La Madeleine repentante, Le Caravage, 1594-1595



Achevée en 1595, *La Madeleine repentante* du Caravage propose d'ores et déjà ce jeu d'ombres et de lumières qui accompagne la fin de la transformation métaphysique du personnage. Marie est ici habillée en vêtements du XVI^e siècle. La lumière du soleil matinal pénètre à peine dans la chambre et illumine le visage de la jeune femme, la réveillant à une vie nouvelle. Par terre, des bijoux arrachés, symbole d'un passé vénal révolu, ne présentent plus aucun intérêt aux yeux de la jeune femme. Ses mains posées délicatement sur ses genoux semblent tenir un bébé et présagent ainsi sa renaissance à une vie nouvelle tournée vers Dieu et la foi.

BIBLIOGRAPHIE

Bibliographie

1. CORPUS	262
2. AUTRES ŒUVRES UTILISÉES DES AUTEURS ÉTUDIÉS	263
3. ÉTUDES CRITIQUES SUR LES ROMANCIERS.....	265
a) Études critiques sur Honoré de Balzac	265
b) Études critiques sur Charles Dickens	267
• <i>Sources en français</i>	267
• <i>Sources en anglais</i>	267
c) Études critiques sur Fiodor Dostoïevski	269
• <i>Sources en français</i>	269
• <i>Sources en russe</i>	270
• <i>Sources en anglais</i>	272
6. ÉTUDES DE GENRE- ÉTUDES FÉMININES-PROSTITUTION : HISTOIRE, SOCIOLOGIE, ÉCONOMIE.....	272
• Monde occidental.....	272
• Grande-Bretagne.....	273
• France.....	274
• Russie.....	275
7. ÉTUDES DE GENRE-PROSTITUTION : CULTURE ET LITTÉRATURE	276
8. ÉTUDES DE GENRE-PROSTITUTION : APPROCHES ÉTHIQUE, PHILOSOPHIQUE, RELIGIEUSE.....	276
• Éthique, philosophie	276
• Figures et discours bibliques.....	278
• <i>Care</i> : de la charité à la sollicitude et aux soins.....	279
9. SOURCES COMPLÉMENTAIRES/OUVRAGES GÉNÉRAUX	280
• Œuvres littéraires citées, mentionnées.....	280
• Critique d'œuvres littéraires	281
• Linguistique, études textuelles.....	281
• Psychanalyse.....	282
• Encyclopédies, dictionnaires	282

1. CORPUS

BALZAC Honoré (de),

- *Illusions perdues* [1837-1843], dans Honoré de Balzac, *La Comédie humaine V. Etudes de mœurs : scènes de la vie de province*, Paris, Gallimard, 1977, coll. La Pléiade, pp. 123-732.
- *Les Marana* [1832], dans Honoré de Balzac, *La Comédie humaine. Tome X. Etudes philosophiques*, Paris, Gallimard, 1979, coll. La Pléiade, p. 1037-1094.
- *Splendeurs et misères des courtisanes* [1838-1847], dans Honoré de Balzac, *La Comédie humaine VI. Etudes de mœurs : scènes de la vie parisienne*, Paris, Gallimard, 1977, coll. La Pléiade, p. 429-935.
- *Une Double Famille* [1829], dans Honoré de Balzac, *La Comédie humaine II. Etudes de mœurs : scènes de la vie privée*, Paris, Gallimard, 1976, coll. La Pléiade, pp. 17-84.

DICKENS Charles,

- *David Copperfield* [1849], trad. de l'anglais par Madeleine Rossel, André Parreaux, Lucien Guitard, Paris, Gallimard, 1954, coll. La Pléiade.
- *Dealings with the Firm of Dombey and Son*, London, Bradbury Evans Bouverie Street, 1848. Disponible en ligne [1997] sur le site Gutenberg.org.
URL : <https://www.gutenberg.org/files/821/821-h/821-h.htm>
- *Dombey et Fils* [1848], trad. de l'anglais par Georges Connes, Paris, Gallimard, 1956, coll. La Pléiade.
- *Les Aventures d'Olivier Twist* [1837], traduit de l'anglais par Francis Ledoux, Paris, Gallimard, 1958, coll. La Pléiade.

DOSTOÏEVSKI Fédor,

- *Crime et Châtiment* [1866], tome I, traduit du russe par André Markowicz, Paris, Actes sud, 1996.
- *Crime et Châtiment* [1866], tome II, traduit du russe par André Markowicz, Paris, Actes sud, 1996.
- *Les Frères Karamazov* [1879], volume 1, traduit du russe par André Markowicz, Paris, Actes sud, 2019 [1e éd. 2002], coll. Babel.
- *L'Idiot* [1869], volume 1, traduit du russe par André Markowicz, Paris, Actes Sud, 3^e édition 2017 [1993, 2001].

- *L'Idiot* [1869], volume 2, traduit du russe par André Markowicz, Paris, Actes Sud, 3^e édition 2017 [1993, 2001].
- *Les Carnets du sous-sol* [1864], traduit du russe par André Markowicz, Paris, Actes sud, 2019 [1^e éd. 1992], coll. Babel.
- *Prestuplenie i nakazanie* [1866], Moskva, Drofa, 2008.

2. AUTRES ŒUVRES UTILISÉES DES AUTEURS ÉTUDIÉS

BALZAC Honoré (de),

- « Avant-propos de La Comédie humaine », dans Honoré de Balzac, *La Comédie humaine. Tome I*, Paris, Gallimard, 1976, coll. La Pléiade, p. 32-40.
- *Béatrix* [1839], dans *La Comédie humaine II. Etudes de mœurs : scènes de la vie privée*, Paris, Gallimard, 1977, coll. La Pléiade t. 2, Paris, Gallimard, 1935, coll. La Pléiade, p. 458-892.
- *Histoire de la grandeur et de la décadence de César Biroteau* [1837], dans *La Comédie humaine VI. Etudes de mœurs : scènes de la vie parisienne*, Paris, Gallimard, 1977, coll. La Pléiade, p. 35-312.
- *La Cousine Bette* [1846-1847], dans *La Comédie humaine VI. Etudes de mœurs : scènes de la vie parisienne*, Paris, Gallimard, 1977, coll. La Pléiade, p. 313-392.
- *La Fausse maîtresse* [1841], t. II, Paris, Gallimard, 1963, coll. Bibliothèque de la Pléiade, p. 125-458.
- *La Femme de trente ans* [1842], dans *La Comédie humaine II. Etudes de mœurs : scènes de la vie privée*, Paris, Gallimard, 1976, coll. La Pléiade, p. 547-723.
- « La Grisette », dans *La Caricature*, 6 janvier 1831, disponible en ligne, date de mise en ligne inconnue. URL : <https://www.bmlisieux.com/curiosa/balzac06.htm>
- *La Maison Nucingen* [1837], dans *La Comédie humaine VI. Etudes de mœurs : scènes de la vie parisienne*, Paris, Gallimard, 1977, coll. La Pléiade, p. 313-392.
- *La Physiologie du mariage* [1829], dans *La Comédie humaine X. Études philosophiques*, Paris, Gallimard, 1980, coll. la Pléiade, p. 147-292.
- *La Peau de chagrin* [1831], dans *La Comédie humaine X. Etudes philosophiques*, Paris, Gallimard, 1979, coll. La Pléiade, p. 294-448.

- *La Recherche de l'Absolu* [1834], dans *La Comédie humaine X. Études philosophiques*, Paris, Gallimard, 1979, coll. la Pléiade, p.548-689.
- *La Vendetta* [1830], dans *La Comédie humaine II. Etudes de mœurs : scènes de la vie privée*, Paris, Gallimard, 1976, coll. La Pléiade, p. 158-235.
- *Une Fille d'Eve* [1839], dans *La Comédie humaine II. Etudes de mœurs : scènes de la vie privée*, Paris, Gallimard, 1976, coll. La Pléiade, p. 358-435.
- *Théorie de la démarche* [1833], Paris, Fayard, 2015, coll. « La Petite Collection », 2015.

DICKENS Charles,

- *An Appeal to Fallen Women*, 1849, disponible en ligne.
URL : <http://dickens.jp/etexts/dickens/others/sonota/fallen.pdf>
- *La Maison d'Âpre-Vent* [1852-1853], traduit de l'anglais par Sylvère Monod, Paris, Gallimard, 1979, coll. La Pléiade.
- *La Petite Dorrit* [1855-1857], traduit de l'anglais par Jeanne Métifeu-Béjeau, Paris, Gallimard, 1970, coll. La Pléiade.
- *Les Grandes Espérances* [1860-1861], traduit de l'anglais par Lucien Guitard, Pierre Leyris, André Parreaux et Madeleine Rossel, Paris, Gallimard, 1954, coll. La Pléiade.
- *Le Magasin d'antiquités* [1840-1841], traduit de l'anglais par Sylvère Monod et Marcelle Sibon, Paris, Gallimard, 1963, coll. La Pléiade.
- *Les Papiers Posthumes du Pickwick-Club* [1837], traduit de l'anglais par Francis Ledoux et Sylvère Monod, Paris, Gallimard, 1958, coll. La Pléiade.
- *Nicholas Nickleby* [1838-1839], traduit de l'anglais par Jacques Douady, Francis Ledoux et Marcelle Sibon, Paris, Gallimard, 1966, coll. La Pléiade.

DOSTOÏEVSKI Fédor,

- *Correspondance de Dostoïevski : première traduction intégrale et conforme au texte russe* [1869-1871], traduit du russe par Dominique Arban et Nina Gourfinkel, Paris, Calmann-Lévy, 1961.
- *Correspondance. Tome 2*, trad. d'Anne Coldefy-Faucard, Paris, Bartillat, 2000.
- *La Douce* [1876], traduit par André Markowicz, Paris, Actes Sud, [1992] 2000, coll. Babel.
- *Les Démons* [1872], traduit du russe par André Markowicz, Paris, Actes sud, 2019, coll. Babel.

- *Le Journal d'un Écrivain.1873, 1876 et 1877*, traduit du russe par J.-W. Bienstock et John-Antoine Nau, Paris, Bibliothèque-Charpentier, 1904. Disponible en ligne.
URL : https://fr.wikisource.org/wiki/Journal_d%E2%80%99un_%C3%A9crivain

3. ÉTUDES CRITIQUES SUR LES ROMANCIERS

ZWEIG Stefan, *Trois maîtres* [1920], traduit de l'allemand par Henri Bloch et Alzir Hella, Paris, Hachette, 2014, coll. Livre de poche.

a) Études critiques sur Honoré de Balzac

BARON Anne-Marie Baron, « L'Éros magique ou les fantasmagories de l'amour chez Balzac », dans *L'Année balzacienne*, 2012/1, n° 13, Paris, Presses Universitaires de France, p. 201-211.

BARON Anne-Marie, « Balzac hagiographe : Comédie humaine ou Légende dorée ? », dans *Les Dossiers du Grihl*, 2015, n° 1, mis en ligne le 02 décembre 2015.

URL : <http://journals.openedition.org/dossiersgrihl/6433>

BARON Anne-Marie, « « Les marana », ou le judaïsme crypté », dans *L'Année balzacienne*, 2005/1, n° 6, Paris, Presses Universitaires de France, p. 305-322.

BUI Véronique, *La Femme, la faute et l'écrivain. La mort féminine dans l'œuvre de Balzac*, Paris, Honoré Champion, 2003.

COINDARD Laurence, *Le Personnage de la courtisane dans Illusions perdues, Splendeurs et misères des courtisanes, Une Début dans la vie, La Cousine Bette d'Honoré de Balzac : mise en scène et représentation romanesque*, mémoire de Master, sous la direction de L. Czyba, Faculté des Lettres et Sciences humaines de Besançon, septembre 1992.

CITRON Pierre, « Introduction aux *Marana* », dans Honoré de Balzac, *La Comédie humaine. Tome X. Etudes philosophiques*, Paris, Gallimard, 1979, coll. La Pléiade, p. 1016-1036.

CITRON Pierre, « Le rêve asiatique de Balzac », dans *L'Année balzacienne*, 1968, Paris, Presses Universitaires de France, p. 305-326.

CITRON Pierre, « Préface de *La Maison de Nucingen* », dans Honoré de Balzac, *La Comédie humaine VI. Etudes de mœurs : scènes de la vie parisiennes*, Paris, Gallimard, 1977, coll. La Pléiade, p. 315-328.

CITRON Pierre, « Préface des *Splendeurs et misères des courtisanes* », dans Honoré de Balzac, *La Comédie humaine VI. Etudes de mœurs : scènes de la vie parisiennes*, Paris, Gallimard, 1977, coll. La Pléiade, p. 393-424.

Dictionnaire Balzac, sous la direction d'Éric Bordas, de Pierre Glaudes, de Nicole Mozet, Paris, Classiques Garnier, 2021.

ESCOLA Marc, *Appel à communication « Balzac et le comique »*, disponible sur Fabula, publié le 11 avril 2019, consulté le 24. 02.2022.

URL : https://www.fabula.org/actualites/balzac-et-le-comique_90507.php

GUISE René, « Introduction à César Birroteau », dans *La Comédie humaine tome VI. Etudes des mœurs*, Paris, Gallimard, 1977, coll. La Pléiade, p. 3-34.

HEATHCOTE Owen, « *Les Marana* de Balzac : Récit de la femme-écran ou de la masculinité en crise ? », dans *L'Eternel Masculin*, sous la dir. de Patricia Mercader et Laurence Tain, Lyon, Presses Universitaires de Lyon, 2003, coll. « Des deux sexes et autres », p. 31-34.

HIRDT Willi, « L'Image d'Esther », dans *L'Année balzacienne*, 2004/1 n° 5, Paris, Presses Universitaires de France, p. 203- 209.

LASCAR Alex, « Les réalités du mariage dans l'Œuvre balzacienne », dans *L'Année balzacienne*, 2008/1, n° 9, Paris, Presses Universitaires de France, p. 165-216.

LAVIGNAC CHOISY Morgane, *La description d'Esther dans Splendeurs et misères des courtisanes de Balzac*, mémoire de master soutenu en 2017 à l'Université de Pau et des Pays de l'Adour, mis en ligne en juillet 2020 sur Dumas.ccsd.cnrs.fr.

URL : <https://dumas.ccsd.cnrs.fr/dumas-02881484>

MEININGER Anne-Marie, « Introduction à *Une Double Famille* », dans *La Comédie humaine II. Etudes de mœurs : scènes de la vie privée*, Paris, Gallimard, [1829] 1976, coll. La Pléiade p. 3-15.

MEININGER Anne-Marie, « *Une Double Famille*. Histoire du texte », dans *La Comédie humaine II. Etudes de mœurs : scènes de la vie privée*, Paris, Gallimard, 1976, coll. La Pléiade p. 1221-1248.

NICOLAS Jérôme, « 'Quels sont les plus forts ?' la question de la prédestination des personnages d'Illusions perdues », dans *L'Information littéraire*, 2004, n°4, Paris, Les Belles Lettres, p. 42-44.

OSTER Daniel, « Présentation », dans Honoré de Balzac, *Splendeurs et misères des courtisanes*, Paris, Presses de la Renaissance, 1976, p. 11-40.

PITTELOUD Isabelle, « Romanesque, pudeur et sublime dans « La duchesse de Langeais » », dans *L'Année balzacienne*, 2007/1, n° 8, Paris, Presses Universitaires de France, p. 389-407.

REBOUL Jeanne, « Balzac et la « Vestignomonie » », dans la *Revue d'histoire littéraire de la France*, 1950, n°2, Paris, Armand Colin, p. 210-233.

SOLOMON Nathalie, *Balzac ou comment ne pas raconter une histoire*, Arras, Artois Presses Université, 2007.

VAILLANT Alain, *La crise de la littérature. Romantisme et modernité*, Grenoble, UGA Éditions, 2019.

WURMSER André, *La Comédie inhumaine*, Gallimard, 1964, coll. La Pléiade.

b) Études critiques sur Charles Dickens

- *Sources en français*

AMARTIN-SERIN Annie, « L'Education sentimentale de David Copperfield », dans David Copperfield, ouvrage collectif, sous la dir. de Jean-Pierre Naugrette, Paris, ellipses, 1996, p. 43-50.

FERRON-HAGHIGHAT Anne, *La Famille victorienne à travers les œuvres de Charles Dickens : entre la réalité et la fiction*, thèse de doctorat soutenue en octobre 1999 à l'Université de Paris-IV, sous la direction de la professeure Simon Lavabre.

LEYRIS Pierre, « Introduction », dans Charles Dickens, *David Copperfield*, trad. de Madeleine Rossel, André Parreaux, Lucien Guitard, Paris, Gallimard, 1954, coll. La Pléiade, p. 9-23.

LEYRIS Pierre, « Introduction », dans Charles Dickens, *Dombey et Fils*, trad. de l'anglais Par Georges Connes, Paris, Gallimard, 1956, coll. La Pléiade, p. 9-22.

MARTIN Jean-Paul, « Les classes sociales dans *David Copperfield* », dans *Affrontements de classes et création littéraire*, Paris, Les Belles Lettres, sous la dir. d'Albert Dérozier, 1971, p. 85-99.

VANFASSE Nathalie, *Charles Dickens : entre normes et déviance*, Aix-en-Provence, Presses Universitaires de Provence, 2007.

- *Sources en anglais*

ADRIAN Arthur, « Dickens and Inverted Parenthood », dans *The Dickensian*, Leeds, vol. 67, Leeds, University of Leeds, 1971, p. 3-14.

AIKENS Kristina, « The Daughter's Desire in "Dombey and Son" », dans *Critical Survey*, 2005, vol. 17 n°2, New-York, Berghann Books, p. 77-91.

AYRES Brenda, *Dissenting Women in Dickens' Novels. The Subversion of Domestic Ideology*, London, Greenwood Press, 1998.

CAMUS Marianne, *Gender and Madness in the Novels of Charles Dickens*, Lampeter, The Edwin Mellen Press, 2004.

CARMICHALE Virginia, « In Search of Beein': Nominon Du Pere in David Copperfield », dans *ELH*, 1987, vol. 54 n°3, Baltimore, The Johns Hopkins University Press, p. 653-667.

COLLINS Philip, *Dickens : The Critical Heritage*, London, Routledge, 1971.

DABNEY Ross, *Love and Property in the Novels of Dickens*, Londres, Chatto&Windus, 1967.

HANSFORD JOHNSON Pamela, « The Sexual Life in Dickens's Novels », dans *Dickens 1970*, sous la dir. de Michael Slater, London, Chapman & Hall, 1970, p. 173-193.

HOLBROOK David, *Charles Dickens and the Image of Woman*, New-York, NYU Press, 1993.

LANE Margaret, « Dickens on the Hearth », dans *Dickens 1970*, sous la dir. de Michael Slater, London, Chapman & Hall, 1970, p. 153-171.

LARY N. M., *Dostoevsky and Dickens: A Study of Literary Influence*, London-Boston, Routledge and Kegan Paul, 2013 [1973].

MANNING Sylvia, « Families in Dickens », dans Virginia Tufte & Barbara Myerhoff, *Changing Images of the Family*, London, Yale UP, 1979, p. 145-187.

MARSH Joss Lutz, « Good Mrs. Brown's Connections: Sexuality and Story-Telling in "Dealings with the Firm of Dombey and Son" », dans *ELH*, 1991, vol. 58 n° 2, Baltimore, The Johns Hopkins University Press, p. 405-426.

MECKIER Jerome, « Dickens and King Lear : A Myth for Victorian England », dans *South Atlantic Quarterly*, 1972, n° 71, Durham, Duke University Press, p. 54-78.

MONTAUT Mary, « The Second Mrs. Dombey », dans *Dickens Quarterly*, 1987, vol. 4 n° 3, Baltimore, The Johns Hopkins University Press, p. 141-153.

MORRIS Pam, *Dickens's Class Consciousness : A Marginal View*, New-York, St. Marti's Press, 1991.

SLATER Michael, *Dickens and Women*, California, Stanford UP, 1983.

STEIG Michael, « Iconography of Sexual Conflict in "Dombey and Son" », dans *Dickens Studies Annual*, 1970, vol. 1, Pennsylvania, Penn State University Press, p. 161-167.

WATT George, *The Fallen Woman in the Nineteenth Century English Novel*, London, Croom Helm, 1984.

WILLIAMS Raymond, « Introduction », dans Charles Dickens, *Dombey and Son*, London, Penguin Classics, 1985, p. 4-15.

YELIN Louise, « Strategies for Survival : Florence and Edith in "Dombey and Son" », dans *Victorian Studies*, 1979, vol. 22 n° 3, Bloomington, Indiana University Press, p. 297-319.

ZWINGER Linda, « The Fear of the Father: Dombey and Daughter », dans *Nineteenth-Century Fiction*, mars 1985, vol. 39, n° 4, Berkeley, University of California Press, p. 420-440.

c) Études critiques sur Fiodor Dostoïevski

- Sources en français

ANDROSENKO Lilia, « À la recherche d'un dialogue perdu : la tragédie du silence au féminin dans *La Douce* de Fiodor Dostoïevski », dans Payen de la Garanderie et Nathalie Pavéc (dir.), *Le silence à l'œuvre. Réflexions littéraires et musicologiques*, à paraître (2023).

ANDROSENKO Lilia, « Dostoïevski traducteur de Balzac : vers la révélation d'un futur talent littéraire », dans *Itinéraires. Littérature, textes, cultures* (revue d'études françaises et francophones en ligne), sous la dir. de Thomas Vuong, Christina Bezzari, Riccardo Raimondo, Paris, 2018-3. Disponible en ligne.

URL : <https://journals.openedition.org/itineraires/>

ANDROSENKO Lilia, « L'identité à l'épreuve de la différence : la femme, la faute et l'Autre dans *L'Idiot* de Fiodor Dostoïevski », dans Clémence Mesnier, Lilia Androsenko, Andrea Grassi (dir.), *Facettes de l'altérité : identité, culture, société*, Saint-Appolinaire, Orbis Tertius, 2020, p. 75-90.

BAKHTINE Mikhaïl, *Problèmes de la poétique de Dostoïevski* [1929], trad. de Guy Verret, Lausanne, 1970, coll. L'Âge d'Homme.

BAKHTINE Mikhaïl, *La poétique de Dostoïevski* [1929], traduit du russe par Isabelle Kolithceff, Paris, Editions du Seuil, 1970, coll. Essais.

BERDIAEV Nicolas, *L'Esprit de Dostoïevski* [1923], trad. par Alexis Nerville, Paris, Les Éditions Stock, [1945, 1974], coll. Le Monde ouvert.

Disponible en ligne, URL :

http://classiques.uqac.ca/classiques/Berdiaeff_Nicolas/Esprit_de_Dostoievski/Esprit_de_Dostoievski.pdf

BIRON Véra, « Balzac et Dostoïevski », dans *Balzac dans l'Empire russe : de la Russie à l'Ukraine*, Paris, Paris-Musées/Des Cendres, 1993, p. 99-118.

CATTEAU Jacques, « Du visionnaire de l'humanité au romancier de l'homme », dans *Dostoïevski*, ouvrage collectif sous la direction de Jacques Catteau et Jacques Rolland, Paris, Verdier, 1983, p. 19-28.

GOLDZAHN David et HOZE Nathanaël, « Nastassia, ce brillant objet du désir », disponible sur Les Apprentis de l'invisible, date de mise en ligne inconnue.

URL : <http://www.lesapprentisdelinvisible.fr/nastassia-ce-brillant-objet-du-desir/>

KRISTEVA Julia, « Préface. Une poétique ruinée », dans Mikhaïl Bakhtine, *La Poétique de Dostoïevski*, traduit du russe par Isabelle Kolithceff, Paris, Editions du Seuil, 1970, coll. Essais.

LARANGE Daniel, *Récit et foi chez Fiodor M. Dostoïevski : contribution narratologique et théologique*, Paris, l'Harmattan, 2001.

LEHALLE Béatrice, « L'animal dans *Le Terrier* de Kafka, ou l'ultime combat contre la mort », dans *Revue française de psychanalyse*, 2011/1, vol. 75, Paris, Presses Universitaires de France, p. 69-76.

MARINOV Vladimir, *Figures du crime chez Dostoïevski*, Paris, PUF, 1990, coll. Voix nouvelles en psychanalyse.

MARKOWICZ André, « Avant-propos du traducteur », dans Fiodor Dostoïevski, *L'Idiot*, traduit du russe par André Markowicz, Paris, Babel, 1993, p. 7-15.

SOUSLOVA Apollinaria, *Mes années d'intimité avec Dostoïevski [1863-1867]*, traduit du russe par Luba Jurgenson, Gallimard, 1995, coll. Arcades.

SPODEK-INTERLEGATOR Nicole, *Le Tragique et ses paradoxes dans la pensées de Dostoïevski*, thèse de doctorat soutenue à l'Université de Paris I en 1997, sous la dir. du prof. Jankelevitch, n° sibil 700581.

TERESTCHENKO Michel, « La littérature et le bien (II [1]). Le prince Mychkine, l'homme parfaitement beau », dans *Revue du MAUSS*, 2013/1, n° 41, p. 312-325.

URL : <https://www.cairn.info/revue-du-mauss-2013-1-page-312.htm>

WERLY Patrick, « Kafka, le terrier et le monde : difficiles va-et-vient », dans *Les Cahiers philosophiques de Strasbourg*, juin 2013, n° 33, mis en ligne le 15 mai 2019.

URL : <http://journals.openedition.org/cps/1918>

- *Sources en russe*

APOSTOLOV Aleksandr, « "Idiotizm" poslevoennogo otečestvennogo kinematografa. Èkrannaâ sud'ba knâzâ Myškina : ot Pyr'eva do Ohlobystina », dans *Labirint, žurnal social'no-gumanitarnyh issledovanij*, 2016, n° 6, p. 132-145.

DUNAEV Mihail, *Pravoslavie i ruskaâ literatura*, Moskva, Moskovskaâ Duhovnaâ Akademiâ, 1997.

FOKIN Pavel, *Dostoevskij. Perepročtenie*, Sankt-Peterbourg, Pal'mira, 2020.

GORKIJ Maksim, « O karamasovšine », dans *Russkoe slovo*, 22.09.1913, Moskva, p. 11.

GROSSMAN Leonid, *Put' Dostoevskogo*, Leningrad, Brokgauz-Efron, 1924.

KADUŠINA Olga, *Simvolika obraza zelenogo dradedamovogo platka v romane F. M. Dostoevskogo Prestuplenie i nakazanie*, Ekaterinburg, Ural'skij Gosudarstvennyj Pedagogiceskij Universitet, date de publication inconnue.

URL : https://elar.urfu.ru/bitstream/10995/91282/1/initium_2020_38.pdf

KAMNEV Vladimir, « Istoriosofiâ F. M. Dostoevskogo », dans *Vestnik Russkoj hristianskoj humanitarnej akademii*, 2014, volume 15/4, Sankt-Peterbourg, p. 122-174.

KASATKINA Tat'âna, *Harakterologiâ Dostoevskogo. Tipologiâ èmocional'no-cennostnyh orientacij*, Moskva, Nasledie, 1996.

KASATKINA Tat'âna, « Kontekstnyj analiz povesti F. M. Dostoevskogo "Krotkaâ" », dans *Livejournal*, disponible en ligne, publiée le 09.04.2012.

URL : : <https://philologist.livejournal.com/1802845.html>

KASATKINA Tat'âna, *Ontologiâ v imeni : sofiologiâ Dostoevskogo*, Moskva, IMLI RAN, 2004.

KASATKINA Tat'âna, *Roman Dostoevskogo Brat'â Karamazovy. Sovremennoe sosto anie izu eniâ*, Moskva, Nauka, 2007.

KLIMOVA Svetlana, « Stradanie u Dostoevskogo : soznanie i  izn' », dans *Vestnik RGGU*, 2008, n 7, Belgorod, p. 186-197.

KUNIL'SKIJ ALEKSANDR, *O hristianskom kontekste v romane F. M. Dostoevskogo "Idiot"*, Petrozavodskij gosudarstvennyj universitet, 1998.

LOSSKIJ Nikolaj, *Dostoevskij i ego hristianskoe miroponimanie*, New-York, Izdatel'stvo imeni  ehova, 1953.

MEJER Georgij, *Svet v no i (O Prestuplenii i nakazanii)*, Frankfurt/Main, Posev, 1967.

MEREŽKOVSKIJ Dmitrij S., *L. Tolstoj i Dostoevskij [1901-1902]*, Moskva, Nauka, 2000, coll. Literaturnyj pam tnik.

MEREŽKOVSKIJ Dmitrij, *Tragediâ celomudriâ i sladostrastiâ. Portrety iz vseмирnoj literatury*, Moskva, Lomonosov, 2016.

NAZIROV Rom n, *Tvor eskie principy F. M. Dostoevskogo*, Saratov, Izdatel'stvo Saratovskogo Universiteta, 1982.

NE AEVA Vera, *Rannij Dostoevskij. 1821–1849*, Moskva, Nauka, 1979.

NOVIKOVA Elena, *Sofijnost' russkoj prozy vtoroj poloviny XX veka : evangel'skij tekst i hudo estvennyj kontekst*, Tomsk, TGU, 1999.

NOVIKOVA Elena, *Sonâ i sofijnost' (roman F. M. Dostoevskogo « Prestuplenie i nakazanie »)*, Tomsk, TGU, 1999.

POGO EVA L dmila, « Tvorceskaâ  ekranizaciâ », dans *Iskusstvo kino*, 1958, n  7, p. 25-38.

PROHOROV Aleksandr, *Unasledovannyj diskurs : paradigmy stalinskoj kul'tury v literature i kinematografe "ottepeli"*, Sankt-Peterburg, Akademi eskij proekt, 2007.

SADAESI Ig eta, *Slav nskij fol'klor v proizvedeniâh F. M. Dostoevskogo : Mat' syra zemlâ – Bogorodica - Sofiâ*, Kiev, 1983.

 ENNIKOV Gurij, *Dostoevskij i russkij realizm*, Sverdlovsk, Izdatel'stvo Ural'skogo Universiteta, 1987.

ŠESTOV Lev, *Dostoevskij i Niče. Filosofijâ tragedii* [1903], Moskva, AST, 2001.

SKAFTYMOV Aleksandr, *Tematičeskaâ komposiciâ romana « Idiot »*, Léningrad, Seâtel', 1924.

SÛZY Viktor, « Ikona v povesti Dostoevskogo « Krotkaâ » : o dominantnoj i služebnoj detali », disponible en ligne sur *Litbook*, mis en ligne le 20.11.2016.

URL : <https://litbook.ru/article/9746/>

TUMANINOV Viktor, *Tvorčestvo Dostoevskogo*, Leningrad, Nauka, 1980.

VLASKIN Aleksandr, « Podpol'e », dans *Fëdor Dostoevskij. Antologijâ jyzni i tvorčestva*, disponible en ligne, date de mise en ligne inconnue,.

URL : <https://fedordostoevsky.ru/research/aesthetics-poetics/093/>

- *Sources en anglais*

FRANCK Joseph, *Dostoevsky, A Writer in His Time*, Princeton, Princeton University Press, 2010.

6. ÉTUDES DE GENRE - ÉTUDES FÉMININES - PROSTITUTION : HISTOIRE, SOCIOLOGIE, ÉCONOMIE

- **Monde occidental**

ARNAUD-DUC Nicole, « Les contradictions du droit », dans *Histoire des femmes en Occident. Tome 4. Le XIX^e siècle*, sous la dir. de Georges Duby et Michelle Perrot, Paris, Plon, 1991, p. 87-116.

BOURDIN Dominique, « Principe paternel et référence paternelle », dans *Revue française de psychanalyse*, 2013 vol. 77, Paris, PUF, p. 1625-1630.

CORBIN Alain, « Préface », dans *Hommes et masculinités de 1789 à nos jours*, dir. par Régis Revenin, Paris, Editions Autrement, 2007, p. 7-11.

DESVEAUX Emmanuel, « Destins du mariage, au miroir de la prostitution », Dans *Grief*, Paris, Éditions de l'EHESS, 2014/1 n°1, p. 95-106.

FLEXNER Abraham Flexner, *Prostitution in Europe*, New-York, Century, 1920.

FRAISSE Geneviève, « De la destination au destin », dans *Histoire des femmes en Occident. Tome 4. Le XIX^e siècle*, sous la direction de Georges Duby et Michelle Perrot, Paris, Plon, 1991, p. 57-86.

GESTIN Martine, MATHIEU Nicole-Claude, « Claude Lévi-Strauss et (toujours) l'échange des femmes : analyses formelles, discours, réalités empiriques », dans *Sous les sciences sociales, le genre*, sous la dir. de Danielle Chabaud-Rychter, Virginie Descoutures, Eleni Varikas, Anne-Marie Devreux, Paris, La Découverte, 2010, p. 64-76.

GIORGIO (de) Michela, « La bonne catholique », dans *Histoire des femmes en Occident. Tome 4. Le XIX^e siècle*, sous la dir. de Georges Duby et Michelle Perrot, Paris, Plon, 1991, p. 169-197.

GRÉGOIRE Vincent, « Le Contrat sexuel de Carole Pateman », dans *Sens-Dessous*, 2014/1, n° 13, Roche-sur-Yon, Éditions de l'Association Paroles, p. 169-175.

HOUBRE Gabrielle, *La Discipline de l'amour. L'éducation sentimentale des filles et des garçons à l'âge du romantisme*, Paris, Plon, 1997.

HOUSSIN Gregory, « Sophia (occident moderne) », dans *Dictionnaire critique de l'ésotérisme*, sous la dir. de J. Servier, Paris, PUF, 1998, p. 1207.

ILLOUZ Eva, KAPLAN Dana, « Les formes du capital sexuel », traduit par Jonathan Chalier, Lambert Clet, dans *Esprit*, 2017/7-8, Quétigny, Editions Esprit, p. 133-144.

LECKY W. E. H., *History of European Morals from Augusta to Charlesmagne*, London, 1869, II.

MAUGUE Annelise, « L'Ève nouvelle et le vieil Adam », dans *Histoire des femmes en Occident. Le XIX^e siècle*, dir. par Georges Duby et Michelle Perrot, Paris, Plon, 1991, p. 527-546.

MONNEYRON Frédéric, *La frivolité essentielle. Du vêtement et de la mode*, Paris, Presses Universitaires de France, 2008, coll. Quadrige.

PATEMAN Carole, *Le Contrat sexuel* [1988], traduit de l'anglais par Charlotte Nordmann, Paris, La Découverte, 2010, coll. « textes à l'appui ».

SURKIS Judith, « Introduction. Histoire des hommes et des masculinités : passé et avenir », dans *Hommes et masculinités de 1789 à nos jours*, dir. par Régis Revenin, Paris, Editions Autrement, 2007, p. 13-19.

- **Grande-Bretagne**

ANDROSENKO Lilia, « Les femmes de l'ombre dans l'espace public : l'Angleterre victorienne face à la prostitution féminine », dans *La place des femmes dans l'espace public. 1800-1939. Grande Bretagne, Irlande, Empire*, sous la dir. de Patrice Bouche, Shirley Doulière et Margaret Gillespie, Besançon, Presses Universitaires de Franche-Comté, 2021, p. 53-68.

ARMSTRONG Nancy, *Desire and Domestic Fiction : A Political History of the Novel*, New York, Oxford University Press, 1987.

AUERBACH Nina, *Woman and the Demon*, Cambridge, MA : Harvard University Press, 1982.

BASCH Françoise, *Relative Creatures : Victorian Women in Society and the Novel. 1837-67*, London, Allen Lane, 1974.

COMINOS Peter T., « Late-Victorian Sexual Respectability and the Social System », *International Review of Social History*,
volume 8/1, avril 1963, pp. 18-48.
volume 8/2, août 1963, pp. 216-250.

KENNARD Jean, *Victims of Convention*, Hamden, CT : Archon, 1978.

NICHOLS T. L., *Human Physiology, The Basis of Society and Social Science*, London, 1872.

REGARD Frédéric, *Féminisme et prostitution dans l'Angleterre du XIX^e siècle : la croisade de Joséphine Butler*, Paris, ENS EDITIONS, 2013.

- **France**

BARD Christine, *Les Filles de Marianne. Histoire des féminismes. 1914-1940*, Paris, Fayard, 1995.

CARON Jean-Claude Caron et COLLOVALD Annie Collovald, « Révoltes populaires et révoltes étudiantes au XIX^e siècle », dans *Savoir/Agir*, n°6, 2008, Vulaines sur Seine, Éditions du Croquant, p. 85-99.

CORBIN Alain, *Les Filles de noce: misère sexuelle et prostitution, XIX^e et XX^e siècles*, Paris, Garnier, 2015.

CORBIN Alain, *Le Temps, le désir, l'horreur: essais sur le XIX^e siècle*, Paris, Garnier, 2014.

CORBIN Alain, *L'histoire de la virilité. Tome 2. Le triomphe de la virilité. Le XIX^e siècle*, Paris, Points, 2015.

DELPHY Christine, *L'Ennemi principal*, Paris, Editions Syllepse, 2013.

FONTAINE Laurence Fontaine, « Une histoire de la pauvreté et des stratégies de survie », dans *Regards croisés sur l'économie*, 2008/2 (n° 4), Paris, La Découverte, p. 54-61.

GARDEN Maurice, « Histoire de la rue », dans *Pouvoirs*, 2006/1 n° 116, Paris, le Seuil, p. 5-17.

GONZALES-QUIJANO Lola, « Le demi-monde : prostitution et réseaux sociaux dans le Paris du XIX^e siècle », disponible en ligne sur *Hypothèses*, mis en ligne le 2 septembre 2013.

URL : <https://reshist.hypotheses.org/167>

GONZALES-QUIJANO Lola, « Performer un mauvais genre : la demi-mondaine au XIX^e siècle », disponible en ligne sur *Criminocorpus*, 2016, n° 7, 3 avril 2017.

URL : <https://doi.org/10.4000/criminocorpus.3465>

GONZALES-QUIJANO Lola, *Sexus economicus. Épisode 1 : Histoire des rapports tarifés*, FranceCulture, diffusé le 25.06.2018, consulté le 23.04.2019.

URL : <https://www.franceculture.fr/emissions/entendez-vous-leco/sexus-economicus-14-maisons-closes-harems-du-capitalisme>

HOUBRE Gabrielle, « L'empire des mères et la filiation au féminin au XIX^e siècle », *FranceCulture*, mis en ligne le 18 mai 2016, 52 min ; URL : <https://www.radiofrance.fr/franceculture/podcasts/la-fabrique-de-l-histoire/l-empire-des-meres-et-la-filiation-au-feminin-au-xixeme-7402027>

MACHIELS Christine, « Courtisanes et femmes honnêtes. Prostitution et mariage dans les discours féministes francophones (1883-1906) », dans *Nouvelles Questions Féministes*, Lausanne, Editions Antipodes, 2016/1 vol. 35, p. 65-81.

MAYER Sibylla, « Enquêter sur la prostitution de rue... De quelques enjeux qui engagent une prise de position du chercheur », dans *Les mondes de la prostitution, Pensées plurielles*, n°27, 2011/2, Bruxelles, Ed. de boeck, p. 11-27.

PACAUD Serge, *Chroniques mémorables de la Belle Époque*, Paris, Cpe Centre, 2004, coll. Il Était Une Fois.

PLUMAUZILLE Clyde, *Prostitution et Révolution: Les Femmes publiques dans la cité républicaine (1789-1804)*, Ceyzérieu, Champ Vallon, 2016.

SIBALIS Michael, « Une subculture d'efféminés ? L'homosexualité masculine sous Napoléon Ier », dans *Hommes et masculinités de 1789 à nos jours*, coord. par Régis Revenin, Paris, Editions Autrement, 2007, p. 75-95.

de SINGLY François, *Fortune et infortune de la femme mariée*, Paris, Presses Universitaires de France, 2004, coll. Quadrige.

TABET Paola, *La Grande Arnaque. Sexualité des femmes et échange économique-sexuel*, l'Harmattan, 2004.

- **Russie**

ÈLIADE Mirča, *Istoriâ very i religioznyh idej : ot kamennogo veka do èlevsinskih misterij*, Moskva, Akademičeskij proekt, 2008.

BABIKOV Konstantin, *Prodažnye ženšiny : prostituciâ i razvrat v antičnom mire, v Srednie veka i v nastoâšee vremâ* [1908], Moskva, Librokom, 2017.

GORDIENKO Nikolaj, *Krešenie Rusi : fakty protiv legend i mifov*, Leningrad, Lenizdat, 1986.

PONOMARËVA Varvara, HOROŠILOVA Lubov', *Mir russkoj ženšiny : sem'â, professiâ, domašnij ukklad. XVIII-načalo XX veka*, Moskva, Lomonosov, 2017.

ROZANOV Vasilij, *Narodnaâ duša i sila nacional'nosti*, Moskva, Institut russkoj civilizacii, 2012.

SOLOV'ËV Vladimir, *Trois rencontres : et autres poèmes* [1898], Paris, Harpo, 2004.

7. ÉTUDES DE GENRE-PROSTITUTION : CULTURE ET LITTÉRATURE

CHAUDOYE Guillemine, CUPA Dominique, MARCOVICI Maud, « Cruauté et transmission de vie. Les contes de fées de Charles Perrault et des frères Grimm », dans *Topique*, 2011/3 n° 116, Paris, Esprit du temps, p. 179 – 190.

GUTERMANN Deborah, « Le désir et l'entrave : L'impuissance dans la construction de l'identité masculine romantique : première moitié du XIX^e siècle », dans *Hommes et masculinités de 1789 à nos jours*, coord. Par Régis Revenin, Paris, Editions Autrement, 2007, p. 55-74.

HOOCK-DEMARLE Marie-Claire, *La femme au temps de Goethe*, 1987, Paris, Stock/Laurence Pernoud.

HOUBRE Gabrielle, « L'empire des mères et la filiation au féminin au XIX^e siècle », *FranceCulture*, 52 min, mis en ligne le 18 mai 2016.

URL : <https://www.radiofrance.fr/franceculture/podcasts/la-fabrique-de-l-histoire/l-empire-des-meres-et-la-filiation-au-feminin-au-xixeme-7402027>

MALL Laurence, « Eros et labor – Le (beau) sexe, le travail et le travail du sexe dans le Tableau de Paris de Louis Sébastien Mercier », dans *Clio – Femmes, Genre, Histoire*, n°25, 2007, Paris, Belin, p. 217-247.

REGNIER Isabelle, « L'Apollonide, souvenirs de la maison close » : envoûtantes fleurs du mal de Bertrand Bonello », dans *Le Monde*, mise en ligne le 20.09.2011.

URL : https://www.lemonde.fr/cinema/article/2011/09/20/l-apolloide-souvenirs-de-la-maison-close-envoutantes-fleurs-du-mal-de-bertrand-bonello_1574834_3476.html

ROUSSEAU-MINIER Marjorie, *Des filles sans joie : le roman de la prostituée dans la seconde moitié du XIX^e siècle*, Genève, Droz, 2018.

SPRANDI Francesco, « Du malaise existentiel à la panacée économique : Stendhal, Balzac, l'impropre, l'argent », dans *Romantisme*, 2013/2 n° 160, Paris, Armand Colin, p. 99-112.

8. ÉTUDES DE GENRE-PROSTITUTION : APPROCHES ÉTHIQUE, PHILOSOPHIQUE, RELIGIEUSE

• Éthique, philosophie

A) *De la vertu au héros*

ARISTOTE, *Ethique à Nicomaque II*, trad. du grec par Richard Bodéüs, Paris, Flammarion, 2004.

BEGOT Jacques-Olivier, « La naissance du tragique, enfanté par l'esprit du sublime », dans *Revue germanique internationale*, 2013, n° 18, Paris, C.n.r.s. éditions, p. 75-90.

DELUMEAU Jean, « Que reste-t-il du péché ? », dans *La Vertu*, sous la direction de Jean Foyer, Catherine Puigelier, François Terré, Paris, Presses Universitaires de France, 2009, p. 17.

LANDRY Jean-Pierre, « Tombeau pour un héros éternel », dans *La mort du héros dans la littérature française*, actes de colloque du 13 et 14 décembre 1996, sous la dir. de Jean-Pierre Landry, Université Jean Moulin, Paris, disponible en ligne.

URL : <http://cedic.chez.com/numero12.htm>

MEYER Michel, « L'éthique selon la vertu : d'Aristote à Comte-Sponville », n° 258, 2011/4, *Revue internationale de philosophie*, p. 57- 66.

de MIJOLLA-MELLOR Sophie, « La Mort du héros », dans *Topique*, 2013/4, n° 125, Paris, L'Esprit du temps, p. 7-17.

NIETZSCHE Friedrich, *La Naissance de la tragédie* [1872], Paris, Folio Essais, 1989.

PUIGELIER Catherine, « La vertu n'est pas un bien, c'est un devoir », dans *La Vertu*, sous la direction de Jean Foyer, Catherine Puigelier, François Terré, Paris, Presses Universitaires de France, 2009, pp. 27-63.

de ROMILLY Jacqueline, « Préface. Osons parler de la vertu ! », dans *La Vertu*, sous la direction de Jean Foyer, Catherine Puigelier, François Terré, Paris, Presses Universitaires de France, 2009, p. 3-7.

SAINT-SERNIN Bertrand, « Sur les morales de la vertu », dans *La Vertu*, sous la direction de Jean Foyer, Catherine Puigelier, François Terré, Paris, Presses Universitaires de France, 2009, p. 113-129.

CANTO-SPERBER Monique, *Dictionnaire d'éthique et de philosophie morale*, Paris, Presses universitaires de France, 2004.

STEVENS Annick, « Le rôle du courage dans la praxis : un questionnement à partir d'Aristote », *Revue de philosophie politique de l'ULg*, n°2, Septembre 2009, revue électronique de l'Université de Liège Dissensus, p. 55-64.

URL : <https://popups.uliege.be/2031-4981/index.php?id=538&file=1&pid=416>

VOLTAIRE François-Marie, « Souverain Bien », *Dictionnaire philosophique*, tome 17, Paris, éditions Garnier, 1878, disponible en ligne.

URL : [https://fr.wikisource.org/wiki/Dictionnaire_philosophique/Garnier_\(1878\)/Bien_souverain_bien](https://fr.wikisource.org/wiki/Dictionnaire_philosophique/Garnier_(1878)/Bien_souverain_bien)

B) Idiotie, folie

ARTIÈRES Philippe, BERT Jean-François, PALTRINIERI Luca, REVEL Judith, « Introduction », dans *Histoire de la folie à l'âge classique. Regards critiques. 1961-2011*, ouvrage collectif, Caen, Presses Universitaires de Caen, 2011, p. 7-29.

HALPERN Gabrielle, *Le jour où l'idiotie nous révoltera davantage que la folie...*, disponible sur ConfiNews, mise en ligne le 22 juin 2020.

URL : <http://confinews.fr/le-jour-ou-lidiotie-nous-revoltera-davantage-que-la-folie/>

MORON Pierre, *Le suicide*, Paris, Presses Universitaires de France, 2005, coll. Que sais-je ?

ORTIZ Pierre-Henri, « L'idiotie contre la folie. Anthropologie des déficiences de l'esprit entre Antiquité et Moyen-Âge », dans *Le corps, territoire politique*, 2012, n° 118, p. 21-39.

PINEL Philippe, *Traité médico-philosophique sur l'aliénation mentale, ou la manie*, Paris, chez Richard, Caille et Pavier, 1800, disponible sur Gallica.

URL : <https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k432033.texteImage>

QUÉTEL Claude, *Histoire de la folie. De l'Antiquité à nos jours*, Paris, Tallandier, 2012 [2009], coll. Texto.

VAN REETH Adèle, « L'Histoire de la folie par Michel Foucault », *Les Chemins de la Philosophie*, source audio, mise en ligne le 10/12/2018, consulté le 23.02.2021.

URL : <https://www.franceculture.fr/emissions/les-chemins-de-la-philosophie/lhistoire-de-la-folie-par-michel-foucault>

C) Hétérotopies

BROSSAT Alain, « Habiter sans vivre : le cimetière comme hétérotopie », dans *Le sujet dans la cité*, 2011/1, n° 2, Paris, l'Harmattan, p. 121-129.

FOUCAULT Michel, « Des Espaces autres », dans *Empan*, 2004/2, n°54, p. 12-19.

• Figures et discours bibliques

ASPROULIS Nikolaos, « La réception de la sagesse dans la sophologie russe. Rôle et controverses dans l'orthodoxie », dans *Recherches de Science Religieuse*, 2020/2 Tome 108, Centre Sèvres, pp. 221-242.

BAIN Emmanuel, « Le féminin, le voile et la honte dans le discours ecclésiastique (XIIe-XIIIe siècle) », dans *Clio. Femmes, Genre, Histoire*, n°47-2018, Paris, Belin, p. 45-66.

CHENU Marie-Dominique, *Saint Thomas d'Aquin et la théologie*, Paris, Points, 2005.

EVDOKIMOV Paul, *L'art de l'icône : Théologie de la beauté*, Paris, Desclée de Brouwer, 1930.

FOCANT Camille, « Isabelle Renaud-Chamska, Marie Madeleine en tous ses états. Typologie d'une figure dans les arts et les lettres (IV^e -XXI^e siècle) (coll. Histoire). 2008 », dans *Revue Théologique de Louvain*, 2009, n° 40-2, Louvain, Presses Universitaires de Louvain, p. 285-287.

URL : https://www.persee.fr/doc/thlou_0080-2654_2009_num_40_2_3764_t1_0285_0000_2

HOUZIAUX Alain, « Marie-Madeleine était-elle la compagne de Jésus-Christ ? », dans *Études théologiques et religieuses*, 2006/2 t. 81, Paris, Institut protestant de théologie, p. 167-182.

LANFRANCHI Pierluigi, « La religion qui souille : les catégories du pur et de l'impur dans la polémique religieuse pendant l'Antiquité tardive », dans *Revue de l'histoire des religions*, 2017, n° 4, Paris, Armand Colin, p. 717-736.

LANDRIVON Sylvaine, « L'Écriture mythologisée : de la Madeleine et *La Tarviata*, histoire d'une dérive », dans *Nouvelle Revue Théologique*, 2019/2, tome 141, Bruxelles, A.S.B.L. Nouvelle revue théologique, p.177-188.

MULLER-COLARD Marion, VIVERET Patrick, « Éros et le féminin dans la tradition chrétienne », propos recueillis par François Euvé, Nathalie Sarthou-Lajus, S.E.R. « Études », 2017/6, pages 59 à 70, p. 61.

NICHOLS T. L., *Esoteric Anthropology – The Mysteries of Man*, Malvern, 1873.

NIETZSCHE Friedrich, *L'Antéchrist* [1896], Paris, Garnier Flammarion, 1993.

PAGEL'S Elajn, *Gnostičeskie evangeliâ*, perevod V. V. Polzikova, New-York, 1979,

RENAUD-CHAMSKA, Isabelle, *Marie Madeleine en tous ses états. Typologie d'une figure dans les arts et les lettres (IV^e-XXI^e siècle)*, Paris, Ed. 2008, coll. Histoire.

SAINT JEAN, *L'Évangile selon Jean*, dans *La Sainte Bible*, Genève, La Maison de la Bible, [1910] 1956, p. 75-95.

SAINT LUC, *L'Évangile selon Luc*, dans *La Sainte Bible*, Genève, La Maison de la Bible, [1910] 1956, p. 45-74.

SAINT MATTHIEU, *L'Évangile selon Matthieu*, dans *La Sainte Bible*, Genève, La Maison de la Bible, [1910] 1956, p. 1-27.

SAINT PAUL, *L'Épître aux Corinthiens*, dans *La Sainte Bible*, Genève, La Maison de la Bible, [1910] 1956, p. 137-155.

VALLIERE Paul, *Modern Russian Theology : Orthodox Theology in a new key*, London, T&T Clark Bloomsbury, 2000.

- **Care : de la charité à la sollicitude et aux soins**

BREJON DE LAVERGNÉE Matthieu, « Un care charitable ? Enquête sur le travail des religieuses en milieu urbain au XIX^e siècle », dans *Clio. Femmes, Genre, Histoire*, 2019/1 (n° 49), p. 69-92.

BRUGERE Fabienne, *Le Sexe de la sollicitude*, Paris, éditions du Seuil, 2008.

DESCOMBES Vincent, « Grandeur de l'homme moyen », dans *Ethique, littérature, vie humaine*, sous la dir. de Sandra Laugier, Paris, PUF, 2006, coll. Ethique et philosophie morale, p. 291-308.

GILLIGAN Carol, *Une Voix différente. Pour une éthique du care* [1982], Flammarion, Champs Essais, trad. de A. Kwiatek, 2008.

HÉTU Dominique, SNAUWAERT Maïté, « Poétique et imaginaires du care », *Temps zéro*, avril 2018, n°12, disponible en ligne.

URL : <https://tempszero.contemporain.info/document1588>

JUSSEAUME Anne, *De la disgrâce à la grâce. La trajectoire des filles de la charité « de condition » au XIX^e siècle*, dans *Hypothèses*, 2014/1, n°17, p. 255-266, disponible en ligne.

URL : <https://www.cairn.info/revue-hypotheses-2014-1-page-255.htm>

LAUGIER Sandra, « L'éthique du *care* en trois subversions », dans *Multitudes* 2010/3, n° 42, p. 112-125, disponible en ligne.

URL : <https://www.cairn.info/revue-multitudes-2010-3-page-112.htm>

LAUGIER Sandra, MOLINIER Pascale, BISSON Frédéric, QUERRIEN, « Prenons soin des putes », dans *Multitudes* 2012/1 (n° 48), p. 32-37, disponible en ligne.

URL : <https://www.cairn.info/revue-multitudes-2012-1-page-32.htm>

LAUGIER Sandra, « Introduction », dans *Ethique, littérature, vie humaine*, sous la dir. de Sandra Laugier, Paris, PUF, 2006, coll. Ethique et philosophie morale.

LEGUIL Clotilde, « De l'être à l'existence. L'au-delà du désir de reconnaissance chez Lacan », dans *Revue du MAUSS*, 20 novembre 2014, disponible en ligne.

URL : <http://www.journaldumauss.net/?De-l-etre-a-l-existence-L-au-dela>

MOLINIER Pascale, « De la civilisation du travail à la société du *care* », dans *Vie sociale*, 2016, 14/2, Toulouse, Erès, p. 137-156.

MOLINIER Pascale, Sandra Laugier et Patricia Paperman, *Qu'est-ce que le care ?* Paris, Payot, 2009.

TRÉMINE Thierry, « Le "care", le diable et le bon Dieu », dans *L'information psychiatrique*, 2014/1 (volume 90), Arcueil, John Libbey Eurotext, p. 3-7.

TRONTO Joan, *Un Monde vulnérable. Pour une politique du care* [1993], trad. de l'anglais par Hervé Maury, Paris, Editions La Découverte, 2009.

VAN HEIST Annelies, *Models of Charitable Care: Catholic Nuns and Children in their Care in Amsterdam, 1852-2002*, Leiden, Boston: Brill, 2008.

ZIELINSKI Agata, « L'éthique du *care*. Une nouvelle façon de prendre soin », dans *Études*, 2010/12 (tome 413), Paris, S.E.R., p. 631-641.

9. SOURCES COMPLÉMENTAIRES/OUVRAGES GÉNÉRAUX

- **Œuvres littéraires citées, mentionnées**

de BERNARDIN SAINT-PIERRE Jacques-Henri, *Paul et Virginie*, Paris, L'Imprimerie de P. Didot, 1788, disponible sur Gallica.

URL : <https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k1063752.image>

FLAUBERT Gustave, *Madame Bovary* [1857], tome 1, Paris, Gallimard, 1936, coll. La Pléiade.

de GENLIS Madame, *Mémoires de madame de Genlis sur la cour, la ville et les salons de Paris* [1830], Paris, Gustave Barba, disponible sur Gallica.

URL : <https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k6117064t.texteImage>

de MAUPASSANT Guy, « Préface », dans René Maizeroy, *Celles qui osent !*, Paris, Marpon et Flammarion, 1883.

PROUST Marcel, *Les Plaisirs et les jours* [1896], Paris, Calmann-Lévy.

ROUSSEAU Jean-Jacques, *Émile, ou de l'Éducation* [1762], Paris, Flammarion, 2009.

- **Critique d'œuvres littéraires**

AUDI Paul, *Rousseau, une philosophie de l'âme*, Paris, Verdier, 2008.

CROGIEZ Michèle, *Rousseau et le paradoxe*, Paris, Honoré Champion, 1998.

CUTTAT Romain, « Kundera : d'une Europe l'autre », dans *Deuxième série*, 2017, n° 11, mis en ligne le 30 novembre 2017, consulté le 27 septembre 2021. Disponible en ligne.

URL : <http://journals.openedition.org/carnets/2327>

STAROBINSKI Jean, *J. J. Rousseau. La Transparence et l'obstacle*, Paris, N. R. F. Gallimard, 1971.

- **Linguistique, études textuelles**

FOUCAULT Michel, *Les mots et les choses*, Paris, Gallimard, 1966,

GENETTE Gérard, *Figures II*, Paris, Seuil, 1969, coll. Points essais.

GUENANCIA Pierre, *Le regard de la pensée. Philosophie de la représentation*, Paris, PUF, 2009, coll. Fondements de la politique.

MARCANDIER-COLARD Christine, *Crimes de sang et scènes capitales. Essai sur l'esthétique romantique de la violence*, PUF, 1998, coll. Perspectives littéraires.

PROPP Vladimir, *Morphologie du conte* [1928], traduit du russe par Marguerite Derrida, Tzvetan Todorov et Claude Kahn, Paris, Seuil, 2015, coll. Points.

PUZIN Claude, *Le tragique*, Paris, Fernand Nathan, 1984.

REVEL Judith, *Dictionnaire Foucault*, Paris, Ellipses, 2008.

RICŒUR Paul, *Soi-même comme un autre*, Paris, Seuil, 1990, coll. Essais.

SCHELER Max, *L'Homme du ressentiment*, Paris, Gallimard, 1958, coll. Les Essais.

- **Psychanalyse**

FREUD Zigmund, *Trois essais sur la théorie sexuelle* [1905], traduit de l'allemand par Philippe Koeppel, Paris, Folio Essais, 1989.

NACCACHE Lionel, *Le Nouvel Inconscient : Freud, le Christophe Colomb des neurosciences*, Paris, Odile Jacob, 2006.

de SINGLY François, *Double Je. Identités personnelles et identités statutaires*, Paris, Armand Colin, 2017.

- **Encyclopédies, dictionnaires**

LAROUSSE Pierre, *Grand Dictionnaire universel du XIX^e siècle : français, historique, géographique, mythologique, bibliographique*, tome 13 POUR-R, Paris, Administration du grand dictionnaire universel, 1875, disponible sur Gallica.

URL : <https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k205365n.r=Grand%20dictionnaire%20universel%20du%20XIXe%20si%C3%A8cle?rk=236052;4>

LAROUSSE Pierre, *Grand Larousse de la langue française, en sept volumes*, sous la dir. de Louis Guilbert, René Lagane, Georges Niobey, Paris, Larousse, 1989, disponible sur Gallica.

URL : <https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k1200532b?rk=21459;2>

LITTRÉ Émile, *Dictionnaire de la langue française*, Paris, Librairie Hachette, 1873-1874, disponible sur Gallica.

URL : <https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k5406710m?rk=21459;2>

INDEX

INDEX NOMINUM

A

ADRIAN, Arthur : 132, 267
AIKENS, Kristina : 134, 137, 267
AMARTIN-SERIN, Annie : 267
ANDROSENKO, Lilia : 10, 62, 64, 268, 273
APOSTOLOV, Aleksandr : 269
ARISTOTE : 142-145, 162, 165-169, 177, 196, 205, 218, 276,
ARMSTRONG, Nancy : 180, 232, 273
ARNAUD-DUC, Nicole : 89, 91, 94, 271
ARTIÈRES, Philippe : 277
ASPROULIS, Nikolaos : 205, 210, 277
AUDI, Paul : 48, 280
AUERBACH, Nina : 63, 132, 273
AYRES, Brenda : 14, 168, 170, 171-172, 179, 185-186, 232, 267

B

BABIKOV, Konstantin : 275
BAIN, Emmanuel : 175, 198, 218, 278
BAKHTINE, Mikhaïl : 14, 30, 42-43, 45, 82, 156, 157, 160-161, 223, 268-269
BARD, Christine : 13, 273
BARON, Anne-Marie : 152, 264-265
BASCH, Françoise : 273
BEGOT, Jacques-Olivier : 276
BERDIAEV, Nicolas : 95-96, 268
de BERNARDIN SAINT-PIERRE, Jacques-Henri : 142, 280
BERT, Jean-François : 277
BIRON Véra : 269
BORDAS, Éric : 93, 265
BOURDIN, Dominique : 59, 272
BREJON DE LAVERGNÉE, Matthieu : 218, 221, 279
BROSSAT, Alain : 79, 277
BRUGÈRE, Fabienne : 14, 118, 217, 221, 225, 231-232
BUI, Véronique : 13, 153, 265

C

CAMUS, Marianne : 267
CANTO-SPERBER, Monique : 167, 276
CARMICHALE, Virginia : 25, 267
CARON, Jean-Claude : 113, 273
CATTEAU, Jacques : 14, 48, 269
CHAUDOYE, Guillemine : 104-105, 275
CHENU, Marie-Dominique : 227, 278
CITRON, Pierre : 24, 27, 51, 7, 75, 120, 121-123, 126-129, 153, 158-159, 163, 265
CLAUDES, Pierre : 284
COINDARD, Laurence : 74, 154, 265
CORBIN, Alain : 12, 16-17, 70, 198, 2242, 272-273
COLLINS, Philip : 98, 173, 267
COLLOVALD, Annie : 113, 273
COMINOS, Peter : 173, 179-180, 273
CROGIEZ, Michèle : 5, 280
CUPA, Dominique : 104-105, 154, 275
CUTTAT, Romain : 5, 280

D

DABNEY, Ross : 108, 267
DELPHY, Christine : 13, 273
DELUMEAU, Jean : 276
DESCOMBES, Vincent : 213, 232, 279
DÉSVAUX, Emmanuel : 97, 150, 175, 198, 272
DUNAEV, Mihail : 201, 269

E

ÈLIADE, Mirča : 211, 275
ESCOLA, Marc : 56-58, 265
EVDOKIMOV, Paul : 196-197, 199-200, 205, 212, 278

F

FERRON-HAGHIGHAT, Anne : 10, 13, 91, 98, 108, 132, 164, 166, 179, 181, 246, 266
FLAUBERT, Gustave : 58, 280
FLEXNER, Abraham : 69, 272
FRANCK, Joseph : 46, 271
FREUD, Sigmund : 23, 54, 82, 105, 161, 224, 229, 281

FOCANT, Camille : 278
FOKIN, Pavel : 14, 21-22, 60, 105, 269
FONTAINE, Laurence : 31, 40-41, 273
FOUCAULT, Michel : 14, 75, 83, 183-184, 223-224, 277, 281
FRAISSE, Geneviève : 13, 195, 242, 272

G

GARDEN, Maurice : 111, 114, 274
GENETTE, Gérard : 157, 281
de GENLIS, Madame : 143, 280
GESTIN, Martine : 63, 272
GILLIGAN, Carol : 214, 279
de GIORGIO, Michela : 89, 272
GOLDZAHL, David : 164, 269
GONZALES-QUIJANO, Lola : 49, 55, 70, 73, 76, 197, 274, 285
GORDIENKO, Nikolaj : 212, 275
GORKIJ, Maksim : 58, 60, 269
GRÉGOIRE, Vincent : 87, 272
GROSSMAN, Leonid : 10, 83, 270
GUENANCIA, Pierre : 9, 281
GUISE, René : 52, 73-74, 256
GUTERMANN, Deborah : 33, 37-38, 275

H

HALPERN, Gabrielle : 277
HANSFORD JONHSON, Pamela : 65, 91-92, 275
HEATHCOTE, Owen : 265
HÉTU, Dominique : 214, 231, 233, 234, 279
HIRDT, Willi : 153-154, 265
HOLBROOK, David : 92, 107, 125, 149, 267
HOOCK-DEMARLE, Marie-Claire : 276
HOROŠILOVA, Lubov' : 275
HOUBRE, Gabrielle : 89, 90, 91, 118, 272, 274-275
HOUSSIN, Gregory : 206, 272
HOUZIAUX, Alain : 206-207, 268
HOZE, Nathanaël : 269

I

ILLOUZ, Eva : 109, 272

J

JUSSEAUME, Anne : 218, 279

K

KADUŠINA, Olga : 270

KAMNEV, Vladimir : 222, 227, 229, 270

KAPLAN, Dana : 109, 272

KASATKINA, Tat'âna : 14, 199, 203-204, 208-209, 212, 219, 224-225, 270

KENNARD, Jean : 182, 273

KLIMOVA, Svetlana : 203, 270

KRISTEVA, Julia : 42, 269

KUNIL'SKIJ, Aleksandr : 270

L

LANDRY, Jean-Pierre : 169, 276

LANFRANCHI, Pierluigi : 26, 278

LANDRIVON, Sylvaine : 186-188, 198, 236, 278

LANE, Margaret : 91-92, 130, 148, 169, 267

LARANGE, Daniel : 269

LAROUSSE, Pierre : 6-7, 121,143, 165, 195, 200, 281-282

LARY, N : 32, 267

LASCAR, Alex : 93-94, 124, 127-128, 265

LAUGIER, Sandra : 14, 118, 213-214, 217-218, 221, 228, 231-232, 279

LAVIGNAC CHOISY, Morgane :

LEGUIL, Clothilde : 279

LEHALLE, Béatrice : 82, 269

LECKY W. E. H. : 173-174, 179, 272

LEYRIS, Pierre : 22-23, 52-53, 229, 266

LITTRÉ, Émile : 6, 142-144, 165, 282

LOSSKIJ, Nikolaj : 14, 201, 270

M

MACHIELS, Christine : 97, 274

MALL, Laurence : 92, 112, 115, 275

MANNING, Sylvia : 108, 267

MARINOV, Vladimir : 24-25, 28-29, 31, 37, 54, 60, 101, 135, 197, 269

MARCANDIER-COLARD, Christine : 150, 281

MARKOVICI, Maud : 104-105, 159, 275

MARKOWICZ, André : 22, 46, 53, 76, 262-264, 269

MARSH, Joss Lutz : 63, 98, 133, 136, 262
MARTIN, Jean-Paul : 267
MATHIEU, Nicole-Claude : 63, 272
MAUGUE, Annelise : 6, 16-17, 243, 272
de MAUPASSANT, Guy : 49, 280
MAYER, Sibylla : 5, 274
MECKIER, Jerome : 132, 267
MEJER, Georgij : 192, 208-209, 213, 270
MEYER, Michel : 142, 145, 168, 196, 205, 209, 276
MEREŽKOVSKIJ, Dmitrij : 14, 160-161, 270
MEININGER, Anne-Marie : 116, 266
De MIJOLLA-MELLOR, Sophie : 276
MOLINIER, Pascale : 14, 117, 118, 214, 217, 221, 228, 234, 279
MONNEYRON, Frédéric : 136, 272
MONTAUT, Mary : 61, 67, 267
MORRIS, Pam : 185, 267
MORRON, Pierre : 287
MOZET, Nicole : 93, 265
MULLER-COLARD, Marion : 234, 278

N

NACCACHE, Lionel : 23, 281
NAZIROV, Romèn : 81-82, 270
NEČAEVA, Vera : 14, 55, 270
NICHOLS, T. L. : 179, 273, 278
NICOLAS, Jérôme : 39, 157, 266
NIETZSCHE, Friedrich : 32, 149-150, 223, 228, 276, 278
NOVIKOVA, Elena : 14, 199, 204, 207, 208, 270, 271

O

ORTIZ, Pierre-Henri : 277
OSTER, Daniel : 8-9, 33, 52, 55, 154, 191, 266

P

PACAUD, Serge : 6, 70, 274
PAGEL'S, Elajn : 207, 278
PALTRINIER, Luca : 277
PATEMAN, Carole : 87, 272
PINEL, Philippe : 225, 277
PITTELOUD, Isabelle : 11, 266
PLUMAUZILLE, Clyde : 13, 274

POGOŽEVA, Lûdmila : 227, 271
PONOMARËVA, Varvara : 275
PROHOROV, Aleksandr : 226, 271
PROPP, Vladimir : 137, 281
PROUST, Marcel : 5, 280
PUIGELIER, Catherine : 142-143, 276
PUZIN, Claude : 149-150, 165, 172, 281

Q

QUÉTEL, Claude : 222, 224, 277

R

REBOUL, Jeanne : 144, 266
REGARD, Frédéric : 13, 273
REGNIER, Isabelle : 69, 275
RENAUD-CHAMSKA, Isabelle : 187, 278
REVEL, Judith : 183, 277, 281
RICOEUR, Paul : 148
ROLLAND, Jacques : 48, 269
de ROMILLY, Jacqueline : 143, 276
ROUSSEAU, Jean-Jacques : 5, 9-10, 44, 48, 280
ROUSSEAU-MINIER, Marjorie : 7, 13, 50, 149, 151, 176, 198, 243, 257,
ROZANOV, Vasilij : 225, 275

S

SADAESI, Igèta : 212, 271
SAINT JEAN : 209, 219, 224, 278
SAINT LUC : 200, 209, 278
SAINT MATTHIEU : 209, 278
SAINT PAUL : 226, 227, 278
SAINT-SERNIN, Bertrand : 276
SCHELER, Max : 221, 231, 281
ŠENNIKOV, Gurij : 81, 271
ŠESTOV, Lev : 83, 271
SIBALIS, Michael : 37, 274
de SINGLY, François : 139, 274, 281
SKAFTYMOV, Aleksandr : 14, 83-84, 156, 160-161, 271
SNAUWAERT, Maité : 214, 231, 233-234, 279
SOLOMON, Nathalie : 12, 266
SOLOV'ËV, Vladimir : 199, 205-206, 275
SOUSLOVA, Apollinaria : 270

SPODEK-INTERLEGATOR, Nicole : 10, 22, 79, 211, 220-221, 227, 269
SPRANDI, Francesco : 28, 51, 275
STAROBINSKI, Jean : 280
STEIG, Michael : 61, 64-65, 67, 268
STEVENS, Annick : 167-169, 177, 276
SURKIS, Judith : 17, 272
SÛZY, Viktor : 271

T

TABET, Paola : 8, 274
TERESTCHENKO, Michel : 42, 44-46, 48, 156, 160, 162, 269
TRÉMINE, Thierry : 222-223, 229, 279
TRONTO, Joan : 14, 214, 219, 226, 280
TUMANINOV, Viktor : 271

U

V

VAILLANT, Alain : 28, 56, 266
VALLIERE, Paul : 210, 279
VAN HEIST, Annelies : 218, 280
VAN REETH, Adèle : 277
VANFASSE, Nathalie : 11, 13, 170, 267,
VLASKIN, Aleksandr : 81, 271
VOLTAIRE, François : 142, 276

W

WATT, George : 170, 268
WERLY, Patrick : 82, 269
WILLIAMS, Raymond : 87, 180, 268
WURMSER, André : 56, 266

X

Y

YELLIN, Louise : 130, 268

Z

ZIELINSKI, Agata : 226, 233, 280

ZWEIG, Stefan : 12, 24, 48, 264

ZWINGER, Linda : 134, 268

INDEX RERUM

A

Actrice : 3 9, 69, 71, 158, 190, 215
Achat : 18, 26, 32, 50, 165, 170, 240
Ange – « Ange-dans-la-maison » : 16, 25, 93, 120, 129
Altérité : 44, 47, 148, 157, 196, 236, 245
Amour vénal : 7, 50, 69, 70, 172, 297
Apparences : 8, 12, 61, 66, 97, 99, 185, 297
Argent : 19, 26, 30, 29, 49-50, 52-55

B

Bourgeoisie : 10, 31, 50, 52, 101, 244

C

Capital – Capitalisme : 11, 17, 29, 50, 54, 70, 86, 100
Care : 14, 118, 214, 228, 230
Classe moyenne : 180, 185, 243
Classe ouvrière : 10, 180
Comique : 20, 43, 47, 51, 55, 58
Crime : 31-32, 159, 128, 155
Crise : 16-19, 38, 44, 51, 62, 81, 108, 138
Condition féminine : 5, 12, 16, 128, 244-245
Corps : 11, 18, 24, 36, 59, 87, 111, 136, 149, 165, 193, 219, 226
Corruption : 6, 16, 33, 35, 59, 86, 131, 240
Courtisane : 8, 10, 29, 34, 58, 73, 120, 158, 189, 265

D

Désir : 11 ,30, 44, 50, 61, 82, 112, 130, 146, 156, 170, 240
Divorce : 57, 64
Domestique : 7, 10, 57, 91, 132, 176, 180, 185, 244
Domination : 16, 18, 24, 63, 104, 170, 217

E

Économie : 6, 8, 14, 25, 63, 75, 86, 90, 102, 216
Entretenu (femme) : 8, 34, 36, 54, 62, 68, 177, 215
Émancipation : 39, 71, 74, 87, 93, 146, 162, 238
Espace : 13, 17, 23, 75, 7883, 111, 134, 208, 234

F

Famille : 10, 13, 21, 26, 30, 89, 122, 124, 239
Femme (-s) : 6, 13, 16, 30, 38, 66, 80, 96, 119, 177, 233
Féminisme : 13, 248

G

Genre : 5, 7, 12, 37, 62, 86, 143, 230
Grisette : 70, 109, 117

H

Hypocrisie : 6-8, 18, 46, 62, 98, 120
Homme (-s) : 350 occurrences
Homoparentalité : 93

I

Idole : 146, 198, 175, 196, 200, 208, 213
Immoralité : 72, 92, 120, 122, 245

M

Maîtresse : 39, 40, 58, 70, 72, 103, 116, 158, 216
Mariage : 7, 8, 64, 91, 94, 101, 108, 127, 241
Maternité : voir « Mère »
Masculin : voir « Homme (-s) »
Mère : 25, 39, 90, 95, 100, 104, 113, 196, 242
Moralité : 50, 72, 92, 119, 142, 246

L

Lady : 164, 166, 181, 256

P

Passion : 47, 49, 51, 56, 119, 1289, 165, 224, 240

Patriarcat : 6, 17, 68, 118, 172

Paternité : voir « Père »

Péché : 45, 77, 92, 148, 158, 180, 201, 227

Pécuniaire : voir « Argent »

Père : 20, 28, 55, 73, 73, 246,

Procréation : 97, 236

Prostituée-Prostitution : 336 occurrences

(Dé-)Possession : 19, 46, 49, 51, 153, 190, 240

Pouvoir : 15, 17, 31, 51, 66, 118, 158, 215, 233

Proxénétisme : 23, 27, 36, 95, 129, 233

Public : 13, 17, 45, 72, 93, 145, 190

R

Réalisme : 9, 41, 148, 173

Respectabilité : 23, 55, 90, 129, 140, 178, 185, 243

Romantisme : 82, 96, 148, 212

Rue : 29, 85, 106, 111, 115, 134, 185

S

Sainteté : 8, 45, 96, 123, 189, 200, 207, 245

Sexe - Sexualité : 43 occurrences

Société : 10, 18, 23, 41, 52, 75, 80, 98, 143, 187, 230, 244

Sollicitude : voir « Care »

Soumission : 7, 64, 65, 91, 139, 242

Spiritualité : 18, 51, 60, 96, 125, 200, 228

Stéréotype (-s) : 60 occurrences

Subversion : 60 occurrences

T

Tabou : 27, 54, 76, 90, 194, 227

Tragédie : 95, 148, 150, 165, 171

Transgression : 30, 49, 76, 106, 147, 207

Trottoir : voir « Rue »

V

Vénalité : 34, 49, 62, 75, 84, 93, 100, 245

Vente : 9, 27, 40, 48, 87, 98, 112, 139, 192, 245

Veuve : 87, 90

Victorienne (époque, ère, société) : 13, 67, 91, 108, 172, 232

Virilité : 12, 17, 22, 118, 239

TABLE DES MATIÈRES

Remerciements	1
INTRODUCTION.....	4

_Toc115374485PREMIÈRE PARTIE

LE SEXE, L'ARGENT, LE POUVOIR : VERS UNE REMISE EN CAUSE DE L'ÉCONOMIE DU GENRE.....	16
--	----

1. Le patriarcat, un pouvoir en crise	20
---	----

1.1 L'impuissance dans la construction de l'identité masculine chez Dostoïevski : les intertextes balzaciens et dickensiens de la virilité en crise	20
---	----

- A) Vers une disparition de la figure paternelle
- B) La puissance stérile des jeunes criminels : de Lucien de Rubempré à Rodion Raskolnikov
- C) L'idiote, du modèle à l'anti-modèle de l'homme

1.2 Entre passion et possession : le sexe et l'anti-pouvoir de l'argent dans <i>Splendeurs et misères des courtisanes</i> , <i>Dombey et Fils</i> et <i>Les Frères Karamazov</i>	50
--	----

- A) Puissante et corrompue, la fonction économique du baron des personnages masculins
- B) La décadence sexuelle du père Karamazov: d'un père de famille à un pervers libidineux
- C) Quand le comique ne fait plus rire : le baron de Nucingen, un amant dangereux
- D) Paul Dombey et la transaction du mariage: de la confirmation à la perte du pouvoir

2. Les prostituées, un début de pouvoir économique : le corps contre l'argent, un marché arrangeant ?.....	70
--	----

2.1 De la capitale au capital de l'amour : Balzac et la grande traversée des classes	71
--	----

2.2 Au prisme des hétérotopies : la remise en cause de l'économie du genre dans <i>Carnets du sous-sol</i>	76
--	----

- A) Le cercueil de la fatalité
- B) Lisa, le Narrateur et l'imaginaire vicié par l'hétérotopie
- C) *Les Carnets*: d'une hétérotopie à une dystopie du sous-sol

CONCLUSION PARTIELLE – PREMIÈRE PARTIE	86
--	----

DEUXIÈME PARTIE

DE MÈRE EN FILLE : LES SPÉCULATIONS DE L'AMOUR	88
--	----

1. Le mariage, une prostitution légale : de <i>Dombey et Fils</i> à <i>Crime et Châtiment</i>	97
---	----

- 1.1 La vénalité des stratégies matrimoniales
- 1.2 La complicité des filles, entre prostitution et renoncement à soi

2. Une félicité presque conjugale : Caroline Crochard, entre grisette et maîtresse	110
2.1 Les ruses féminines au service de l'amour interdit	110
2.2 Le corps et le cœur en partage	113
3. De la prostitution au mariage : le retour à la tradition	120
3.1 L'héritage de la déviance féminine dans <i>Les Marana</i>	120
3.2 La peur, l'amour et la subversion en partage dans <i>Dombey et Fils</i>	129
CONCLUSION PARTIELLE – DEUXIÈME PARTIE	139

TROISIÈME PARTIE

LA PROSTITUÉE VERTUEUSE, NOUVELLES FAÇONS DE LIRE LE VICE	141
1. Le tragique et la mort féminine : s'affirmer dans la fatalité	148
1.1 La destruction de soi : la femme fatale, condamnée à être libre	151
A) La maudite beauté des passions charnelles	
B) Les soumises : la fatalité féminine entre les mains des hommes	
C) Les affranchies ?	
1.2 Vertueuse à l'antique : Nancy, une héroïne tragique	164
A) La passion dans l'action	
B) La scène de la mort et ses symboles subversifs	
2. Réécrire l'éternité : des Madeleines repentantes aux prostituées-icônes	175
2.1 La honte, une infériorité exemplaire : Nancy, du laiton qui fait mieux que l'or	175
A) La honte d'une femme mature	
B) Une femme honteuse, humainement exemplaire	
2.2 La pudeur et le repentir des Madeleines	186
A) La honte d'une courtisane religieuse	
B) Sonia, l'apôtre des apôtres	
2.3 Le saint silence : la prostituée-icône dans <i>Crime et Châtiment</i>	193
A) Les origines du modèle: du culte marial aux traditions populaires	
B) La passion du Christ	
C) La Sagesse personnifiée: divine, transgressive, genrée	
3. Le <i>care</i> prostitutionnel : de l'éthique à la poétique de la proximité subversive	214
3.1 Le <i>care</i> -attention et la poétique des corps vulnérables	215
3.2 Le <i>care</i> -charité : la subversive utopie d'un partage corporel	217
A) De l'excès de conscience au monde du partage: le combat dostoïevskien pour une société du <i>care</i>	
B) La sainte idiotie : l'apologie du don	
C) Le <i>care</i> -charité : limites et réserves de la pensée dostoïevskienne	

3.3 La littérature, les prostituées, le <i>care</i> : une fiction possible ?.....	230
CONCLUSION PARTIELLE – TROISIÈME PARTIE.....	236
CONCLUSION.....	237
ANNEXES MÉTHODOLOGIQUES.....	249
Annexe 1 Tableau de translittération de l’alphabet russe.....	249
Annexe 2 Tableau chronologique comparative de la parution des œuvres de Balzac, Dickens, Dostoïevski.....	251
ANNEXES TEXTUELLES ET VISUELLES.....	255
Annexe 1 <i>An Appeal to Fallen Women (Appel aux femmes déchues)</i> , Charles Dickens ...	255
Annexe 2 « La Grisette » (1831), Honoré de Balzac.....	257
Annexe 3 <i>Journal d’un Écrivain</i> , Fiodor Dostoïevski.....	258
Annexe 4 <i>La Madeleine repentante</i> , Le Caravage, 1594-1595.....	259
BIBLIOGRAPHIE.....	260
1. Corpus.....	262
2. Autres œuvres utilisées des auteurs étudiés.....	263
3. Études critiques sur les romanciers.....	265
a) Études critiques sur Honoré de Balzac.....	265
b) Études critiques sur Charles Dickens.....	267
□ <i>Sources en français</i>	267
□ <i>Sources en anglais</i>	267
c) Études critiques sur Fiodor Dostoïevski.....	269
□ <i>Sources en français</i>	269
□ <i>Sources en russe</i>	270
□ <i>Sources en anglais</i>	272
6. Études de genre – Études féminines - Prostitution : histoire, sociologie, économie.....	272
□ Monde occidental.....	272
□ Grande-Bretagne.....	273
□ France.....	274
□ Russie.....	275
7. Études de genre – Prostitution: culture et littérature.....	276

8. Études de genre - Prostitution : approches éthique, philosophique, religieuse	276
<input type="checkbox"/> Éthique, philosophie	276
<input type="checkbox"/> Figures et discours bibliques	278
<input type="checkbox"/> <i>Care</i> : de la charité à la sollicitude et aux soins	279
9. Sources complémentaires/Ouvrages généraux.....	280
<input type="checkbox"/> Œuvres littéraires citées, mentionnées	280
<input type="checkbox"/> Critique d'œuvres littéraires	281
<input type="checkbox"/> Linguistique, études textuelles	281
<input type="checkbox"/> Psychanalyse.....	282
<input type="checkbox"/> Encyclopédies, dictionnaires	282
 INDEX	 283
Index nominum.....	283
Index rerum.....	291
 TABLE DES MATIÈRES	 295

Titre : Entre réalités et apparences, les formes de la prostitution féminine chez Balzac, Dickens et Dostoïevski

Mots clés : Balzac, Dickens, Dostoïevski, prostitution, réalités, apparences, stéréotypes, paradoxe, subversion

Résumé : S'émancipant des interdits que lui dicte la tradition religieuse et les mœurs de l'époque, le monde culturel du XIX^e siècle s'ouvre sur une conception réaliste des œuvres, engageant une réflexion sur la pauvreté, la marginalité et les disparités sociales. C'est en prenant appui sur cette attention portée aux marges, à partir du début du XIX^e siècle, que nous envisagerons une étude autour de la prostitution féminine et de son appropriation littéraire, à travers les œuvres d'Honoré de Balzac, de Charles Dickens et de Fiodor Dostoïevski. En quoi les représentations de l'amour vénal aident-elles à repenser la fixité des normes et des identités sexuées ? Sous quelles formes se présentent-elles et en quoi sont-elles révélatrices des dysfonctionnements du système patriarcal ? Enfin, si l'œuvre littéraire permet à la fois de stabiliser et de repenser le genre, nourrit-elle la norme par la subversion ou propose-t-elle de nouveaux modèles ?

Obéissant à une approche comparatiste, onze œuvres étudiées, publiées entre les années 1830 et 1880 et issues d'environnements socioculturels différents, interrogent la question du genre sous le prisme de la prostitution féminine. Elles contribuent à démontrer la dimension subversive, dénonciatrice, de la pensée romanesque sur le monde prostitutionnel, une pensée tributaire de stéréotypes qui dévoilent cependant la corruption du système patriarcal. Conformiste et transgressif, le geste narratif réinvestit le questionnement socioéconomique, moral et identitaire sur les formes de l'amour vénal, faisant de la prostituée une figure paradoxale située entre la norme et la déviance, la sexualité et l'amour inconditionnel.

La littérature du XIX^e siècle soulève ainsi des questions socioculturelles, inséparables des questions éthiques et religieuses, justifiant ainsi une approche transdisciplinaire au confluent de de l'histoire, de la philosophie, des sciences sociales. Nous considérerons l'œuvre littéraire en tant qu'outil de réflexion critique qui rapproche, voire inverse les rôles de genre et atténue la hiérarchie, remettant en cause les apparences et dénonçant les réalités sociales.

Title : Between realities and appearances, the forms of female prostitution in Balzac, Dickens and Dostoevsky

Keywords : Balzac, Dickens, Dostoevsky, prostitution, realities, appearances, stereotypes, paradox, subversion

Abstract : Emancipating itself from the prohibitions dictated by religious tradition and the mores of the time, the cultural world of the 19th century opened up to realism, engaging a reflection on poverty, marginality and social disparities. Drawing on this awareness of the margins, from the beginning of the 19th century, we undertake a study of female prostitution and its literary adoption, through the works of Honoré de Balzac, Charles Dickens and Fyodor Dostoevsky. How do the representations of venal love help to rethink the fixity of sexual norms and identities? What forms do they take and how do they reveal the dysfunctions of the patriarchal system? Finally, if the literary work allows both the stabilizing and rethinking gender, does it feed the norm through subversion or does it propose new models?

Following a comparative approach, the eleven works studied, published between the 1830s and 1880s and coming from different socio-cultural environments, question gender through the prism of female prostitution. They demonstrate the subversive and denunciatory dimension of the novel's musing on the world of prostitution. This thinking depends on stereotypes that nevertheless reveal the corruption of the patriarchal system. Conformist and transgressive, the narrative gesture reinvests the socio-economic, moral and identity questioning on the forms of venal love, making the prostitute a paradoxical figure situated between conformity and deviance, sexuality and unconditional love.

Nineteenth-century literature thus raises socio-cultural questions, inseparable from ethical and religious issues, thus justifying a transdisciplinary approach at the confluence of history, philosophy, and social sciences. We will consider the literary work as a tool for critical reflection that brings gender roles closer together and even inverts them and mitigates hierarchy, questioning social realities and deconstructing appearances.