

## SOCIOCRITIQUE DU ROMAN ET MEDIATION ESTHETIQUE

Les travaux de Lucien Goldmann, et le développement qu'il a donné après Lukács à la notion de "vision du monde" pour justifier, grâce à des "médiations" socio-culturelles, l'établissement d'un rapport postulé entre *"les structures économiques et les manifestations littéraires"* <sup>(1)</sup> visaient, on le sait, à faire échapper la critique d'inspiration sociologique et marxiste à la simplification abusive d'une théorie du "reflet" qui prétendait retrouver directement dans les oeuvres littéraires, "en miroir", les conflits provoqués dans le monde social par les contradictions liées à la dialectique des rapports de production dans l'univers de l'économie capitaliste. C'était reconnaître, comme l'écrit Jacques Leenhardt, que *"le groupe élabore, au fil de son existence, les moyens conceptuels qui lui permettent de résoudre, selon son originalité, les problèmes qui lui posent la vie en commun et la confrontation avec le monde. (...) Ce ne sont que des formes, des schèmes de pensée. L'individu qui veut "dire" le monde utilise, sans même y penser, cet ensemble conceptuel mis à sa disposition"* <sup>(2)</sup>.

Au XIX<sup>ème</sup> siècle, précisément, le problème du recours à de nécessaires "médiations" pour inscrire la réalité sociale dans une oeuvre qui doit "dire" le monde est d'autant plus difficile à résoudre que cette oeuvre, pour exister vraiment sur le plan esthétique dans la société bourgeoise, qui souvent la refuse lorsqu'elle remet en question par exemple la place faite à la

femme dans l'univers de la bourgeoisie contemporaine, doit "dire" l'interdit et tenter de le contester et de le détruire. Elle n'a souvent alors d'autre solution que d'utiliser pour en parler un langage déjà consacré par des oeuvres antérieures qui autorisent et légitiment une démarche de transgression des valeurs institutionnalisées.

Il nous a semblé possible, dans la perspective ouverte par une telle problématique, de questionner justement trois romans français modernes du XIX<sup>ème</sup> siècle qui nous apparaissent comme la reformulation esthétique, à trois époques différentes, et grâce à trois modèles de culture, de données expérimentées et de situations vécues par la femme tout au long de cette période. A travers *La Dame aux camélias*, *La Curée* et *Fermina Marquez*, nous allons donc tenter de discerner ce qui, dans le jeu des formes et des contenus, peut révéler, par la médiation esthétique, la "socialité" de l'oeuvre littéraire.

Le roman d'Alexandre Dumas fils, paru en 1848, transpose, on le sait, une aventure personnelle de l'auteur, survenue en 1844, lorsque âgé de vingt ans, il s'était lié à une demi-mondaine devenue dans l'oeuvre, la célèbre Marguerite Gautier. C'était le temps des "lorettes" et des "grisettes", de la "chlorose", maladie, si l'on peut dire, "à la mode", et de la "Bohème galante" chère à Nerval et à Murger. Mais, comme le rappelle Louis Chevalier, c'était aussi l'époque où s'affrontaient "classes laborieuses et classes dangereuses" <sup>(3)</sup> dans

1. Yves Tadié, *La critique littéraire au XX<sup>ème</sup> s.*, 1988, Belfond, p. 167.

2. Jacques Leenhardt dans *Les chemins actuels de la critique*, chap. XVII, p. 458, Plon, 1967.

3. Louis Chevalier, *Classes laborieuses et classes dangereuses*, Hachette.

la France bourgeoise de la Monarchie de Juillet, qui donnait naissance aussi bien à la Goualeuse et au Chourineur des Mystères de Paris, qu'à la pitoyable héroïne des futurs Misérables, trahie et abandonnée par de jeunes fils de famille, privée d'emploi et jetée sur le pavé avant que le bon "Monsieur Madeleine" ne vienne à son secours.

Le roman de La Dame aux camélias s'inscrit, apparemment, dans de semblables perspectives, et tient, sur la femme, un discours fondé sur tous les stéréotypes en usage dans la société contemporaine. Car l'oeuvre est datée très précisément, et à plusieurs reprises : affichant d'abord le 16 du mois de mars 1847, jour de la vente publique des meubles de Marguerite, pour revenir en arrière jusqu'au printemps de 1842, époque de son séjour à Bagnières, elle prend l'aspect d'une chronique de la vie amoureuse dans les dix dernières années de la Monarchie de Juillet, où l'on retrouve peut-être par instants, sous les traits de la première maîtresse d'Armand Duval, "une petite bourgeoise fort tendre et fort sentimentale" (4), le visage mobile et pitoyable d'un personnage de Dumas, Constance Bonacieux, la maîtresse de d'Artagnan dans Les Trois Mousquetaires récemment parus, mais plus sûrement encore le monde de l'argent incarné et symbolisé par le personnage de "Prudence", qui tient partout le discours bourgeois de la sagesse économe et de la prévoyance et recommande au jeune amoureux de prendre "les choses pour ce qu'elles valent" (5). Armand Duval est lui-même fils d'un "receveur général à G..." (6) et son père, qui garde tous les attributs du paterfamilias traditionnel, représente la province économe et bien pensante, y ramène son fils, et s'efforce par tous les moyens, avouables ou non, de le divertir de sa passion pour l'empêcher de gaspiller l'argent de sa mère et la dot de sa soeur. En face de lui, la

Dame aux camélias signifie le laisser-aller et la dilapidation. Mais plus profondément, elle symbolise la "perte" dans l'univers de l'accumulation bourgeoise : perte au jeu, perte de sang, perte du temps, perte de la vie, et semble ne pouvoir se racheter qu'en retrouvant les vertus d'économie et de "juste milieu" qui caractérisent le régime de Louis-Philippe. Repoussée à la "marge" par la société qu'elle risque de corrompre en abolissant les "distinctions" qui la fondent, elle porte le désordre dans les structures sociales en mélangeant dans son salon des bourgeois comme Armand, des aristocrates comme le Comte de N..., des filles comme Olympe ou des entremetteuses comme Prudence Duvernoy elle-même.

Manon, elle aussi, était un ferment de dissolution dans la société de la Régence. Et ses aventures avec un séminariste tel que des Grioux, poursuivies un moment avec un Fermier général, M. B..., puis avec M. de G... M..., l'amènent naturellement à ne pas s'inquiéter des fréquentations louches de son frère, et à le laisser entraîner des Grioux dans les tripots. Fallait-il pour autant invoquer la destinée de Manon pour écrire le roman de Marguerite Gautier ? Et suffit-il, pour expliquer tant d'allusions, de rappeler dans Manon le style déjà "préromantique" de la fatalité de l'amour sans foi ni loi, voué au malheur et à l'errance dans un monde qui refuse de le reconnaître et le repousse au désert ?

En fait, la référence à Manon sert tout à la fois de modèle et de contre-épreuve pour dire la nécessité nouvelle du conformisme bourgeois tout autant que l'exigence d'une libération de la femme sur laquelle Dumas fils reviendra encore quelque vingt ans plus tard dans Les Idées de Madame Aubray. C'est la médiation esthétique d'une oeuvre très admirée des Romantiques et plus tard popularisée par l'opéra de Massenet comme le sera par la Traviata de Verdi le chef-d'oeuvre de Dumas fils qui permet au romancier de La Dame aux camélias d'inscrire dans l'imaginaire et de proscrire dans la réalité contemporaine le fantôme d'une femme scandaleuse, et scandaleuse

4. A. Dumas fils, La Dame aux camélias. G.F., 1981, p. 95.

5. Ibid., p. 143.

6. Ibid., p. 164.

## LA CONDITION FEMININE DU XIXÈME SIÈCLE : QUELQUES REPERES

- a) Le Code civil de 1804 fait de la femme mariée un être juridiquement incapable :

art. 213 : "Le mari doit protection à sa femme, la femme obéissance à son mari".

art. 215 : "La femme ne peut ester en jugement sans l'autorisation de son mari. (...)".

art. 217 : "La femme, même non commune ou séparée de biens, ne peut donner, aliéner, hypothéquer, acquérir, à titre gratuit ou onéreux, sans le concours du mari dans l'acte, ou son consentement par écrit".

art. 1124 : "Les incapables de contracter sont : Les mineurs, Les interdits, Les femmes mariées. (...)".

Le divorce, supprimé en 1816, ne sera rétabli, sous certaines conditions, qu'en 1884.

- b) Un duel exemplaire au début du XIXème siècle, oppose Germaine de Staël femme énergique et "virile", auteur de romans précocement féministes comme Delphine (1802) et surtout Corinne (1807) à Napoléon, conquérant victorieux des femmes, qui déclare le 9 janvier 1817 à Sainte-Hélène devant Gourgaud : "(...) *En France, les femmes sont trop considérées, elles ne doivent pas être regardées comme les égales des hommes, et ne sont, en réalité, que des machines à faire des enfants.* (...)".
- c) Vers la libération de la femme : les mouvements féministes, apparus dans la deuxième moitié du XIXème siècle, et d'abord situés dans la mouvance des socialismes utopiques (Cf. Flora Tristan), vont aboutir à la création de multiples associations (Equal Rights Association aux U.S.A., Allgemeinen Deutschen Frauenverein en Allemagne, Ladies' National Association en Angleterre), et à la revendication de droits individuels, économiques et politiques, qui s'exprime particulièrement en Angleterre à l'orée du XXème siècle parmi les "suffragettes".
- d) La littérature féministe : Parallèlement, à partir de George Sand (Lélia 1833, Consuelo 1842-44), une littérature féministe s'épanouit peu à peu en France à travers les oeuvres de Daniel Stern (Marie d' Agoult) : Nélida en 1844 ; de Rachilde : Monsieur Vénus en 1889 ; bientôt de Colette : La Vagabonde 1910, après que les grands romanciers de la femme mariée (Balzac dans Le Lys dans la Vallée en 1835, Flaubert dans Madame Bovary en 1857, Zola dans L'Assommoir en 1877, et Maupassant dans Une Vie en 1883) ont dénoncé la captivité à laquelle la réduit la société du XIXème siècle.

Cependant, avant la grande rupture provoquée, dans une société dominée par les valeurs masculines, par la guerre de 1914 responsable de l'hécatombe de toute une génération de jeunes hommes, et facteur d'une remise en cause des modèles sociaux d'une France rurale et traditionaliste, la condition féminine ne s'est encore que lentement améliorée dans les années 1900. Et même en 1922 La Garçonne de Victor Marguerite provoquera encore un beau scandale...

parceque vraiment femme, qui réclame un droit à l'autonomie que lui dénie par avance le Code civil. Manon sert de sauf-conduit à Marguerite en lui faisant répliquer à l'abbé Prévost *"que lorsqu'une femme aime, elle ne peut pas faire ce que faisait Manon"* (7). Mais à l'inverse elle justifie la démarche de M. Duval auprès de son fils en lui imposant la conscience de l'évolution qui s'est accomplie depuis le XVIIIème siècle : *"Il n'y a de sentiments entièrement purs que chez les femmes entièrement chastes. Toute Manon peut faire un des Grioux, et le temps et les moeurs ont changé"* (8). La Dame aux Camélias affirme la réponse bourgeoise à l'aventure aristocratique du Chevalier des Grioux dans le monde corrompu de la Régence. Et le roman affiche aussi la transformation du Romantisme encore aristocratique dans le temps d'une autre génération littéraire, qui le conduira, non sans panache, sur les chemins du Réalisme.

Mais au XVIIIème siècle, on pouvait embastiller des Grioux et reléguer Manon parmi les filles envoyées pour peupler les espaces du Nouveau Monde. Au XIXème siècle, après la Révolution, et malgré la tyrannie du Code Napoléon, ce n'est tout de même plus possible. Alors apparaît, à travers le désordre des moeurs de Manon, l'éventualité d'un autre désordre, plus radical et plus dangereux pour la société du temps, lorsque Marguerite révèle à son amant, en l'engageant à être lui-même, sa propre autonomie de femme : *"... maintenant tu as huit ou dix mille francs de rente avec lesquels nous pouvons vivre. Je vendrai le superflu de ce que j'ai, et avec cette rente seule, je me ferai deux mille livres par an ... Tu es indépendant, je suis libre, nous sommes jeunes ..."* (9). La figure mythique de Manon autorise la revendication féministe et l'exalte. Car c'est à travers les mythes de la Culture que les formes de la vie sociale évoluent et progressent.

7. *Ibid.*, p. 178.

8. *Ibid.*, p. 194.

9. *Ibid.*, p. 189.

Encore faut-il que les mythes n'aient pas été préalablement dévalorisés et "sécularisés" par l'entreprise de subversion d'une modernité sacrilège. Or c'est bien ce qui s'est passé sous le Second Empire, lorsque l'esprit sarcastique et joyeux d'Offenbach s'est mis à tourner en dérision la Belle Hélène ou les malheurs d'Agamemnon. D'où, sans doute, la difficulté pour Zola, dans La Curée, de faire fonctionner la médiation esthétique qui permettrait de donner une signification vraiment sociale au personnage de Renée. Lors de la représentation de Phèdre donnée par la Ristori, le langage du personnage mystique, déjà voilé par la transposition italienne, se trouve brouillé par la surimpression des commentaires satiriques de Maxime, l'amant de Renée : *"Cette plaisanterie n'était plus qu'un gros pantin qui retroussait son péplum et montrait sa langue au public comme Blanche Muller, au troisième acte de La Belle Hélène, Thérémène dansait le cancan, et Hippolyte mangeait des tartines de confiture en se fourrant les doigts dans le nez"* (10). Le monde des bourgeois conquérants s'est emparé de la culture classique pour la pervertir et la désagréger, la tragédie est devenue simplement un opéra-bouffe, comme la mythologie grecque a servi de prétexte à l'élaboration de "tableaux vivants" dans les salons de l'hôtel Saccard.

Mais la "socialité" de l'oeuvre se manifeste justement peut-être dans cette profanation du sacré qui caractérise l'univers bourgeois, comme l'utilisation inconséquente de l'héritage culturel révèle sans doute la dégradation de valeurs autres que marchandes dans le monde de la spéculation et des affaires. La Curée est une oeuvre de dénonciation qui vise clairement à stigmatiser les vices d'une époque coupable de toutes les turpitudes. C'est ce qu'exprime violemment la Préface de Zola, en dépit de la prétention scientiste de son vocabulaire *"faire une oeuvre d'art et de science", "rester au milieu de l'expérience"*), lorsqu'elle insiste sur *"la spéculation furieuse s'incarnant dans un*

10. E. Zola, La Curée, Le Livre de Poche, 1984, p. 234.

*tempérament sans scrupule*" et qu'elle met l'accent sur la description d'"un milieu de luxe et de honte". Mais Saccard, qui devrait incarner un type social, comme Nucingen chez Balzac, devient trop rapidement lui-même un Napoléon de la finance et une figure légendaire de la richesse exubérante, à l'image de Plutus représenté dans les tableaux vivants. Le mythe alors n'a plus de valeur médiatrice, et le recours à l'oeuvre esthétique, ici les Métamorphoses d'Ovide, ne produit qu'un effet de miroir, attesté par la référence à l'aventure de Narcisse et de la nymphe Echo.

En revanche, l'insertion du texte de Phèdre dans le roman, et la multiplicité des allusions à l'ambiguïté des relations familiales dans la tragédie, vont permettre de dire, à travers la proximité étouffante du huis-clos tragique, la promiscuité gênante des relations sociales à une époque de compromissions et de confusion universelles. L'oeuvre de Zola, dans cette perspective, est donc moins une étude de l'affairisme sous le Second Empire qu'une révélation de la "socialisation" des rapports familiaux dans le monde de l'échange monétaire généralisé. Ce monde n'est plus qu'un "demi-monde", c'est-à-dire le lieu, caractérisé par l'apparition de la nouvelle catégorie des "demi-mondaines", où le désir, devenu simple valeur marchande, provoque à la fois la destruction des relations familiales et l'instauration dans la famille de rapports simplement sociaux. Cette socialisation et dévalorisation de la famille est favorisée par la disparition de la figure du Père, remplacée par l'association crapuleuse du père et du fils, et par le partage qu'ils instituent de la "mère" devenue leur propriété commune dans un échange incestueux, où la référence à Phèdre permet de signifier l'abolition de l'exogamie fondatrice habituelle des relations familiales. Quant à Renée, achetée par Saccard, et volée finalement aussi par lui, elle s'efforce en vain de dissocier cette étrange communauté : exhibée par son mari devant ses invités, au début du roman, offerte en gage, plus tard, à l'admiration équivoque de l'Empereur, au bal des Tuileries, elle est devenue une femme-objet, engagée dans un processus

de réification. "*C'était la fin d'une femme*" (11), dit le texte de Zola. C'est surtout la fin, à nouveau, comme dans La Dame aux camélias, d'une tentative de la Femme pour affirmer dans une société qui lui refuse sa place les droits et les valeurs de sa féminité une fois de plus bafoués et outragés par la société des hommes du XIXème siècle finissant. Et c'est d'ailleurs ce que déclare plus explicitement le drame de Zola, quelque vingt ans plus tard, tirera de son roman, où Renée, cette fois, tiendra le premier rôle, et avant de se tuer, redira comme un défi, telle que Marguerite Gautier : "*Ne suis-je pas libre ?*", "*Je suis libre, je ne vous dois aucun compte...*" (12). Mais cette mise en question de la société par la femme passe encore par l'interrogation tragique de Phèdre, comme s'il était besoin de cette nécessaire médiation pour que cette contestation devînt possible à cette époque et pût être exprimée à ce niveau de transformation du genre romanesque.

Quarante ans plus tard, en 1911, Fermina Marquez, de Valéry Larbaud, va exposer, en d'autres termes, un problème qui n'a pas encore trouvé de solution, mais dont la nouvelle formulation va peut-être permettre bientôt de le résoudre. Car cette "Fermina", avec ce prénom authentiquement espagnol, mais en français presque emblématique de la féminité, va imposer dans la société masculine et virile du Collège Saint-Augustin de Fontenay le respect d'un monde féminin : "*deux jeunes filles en bleu, et aussi une grosse dame en noir*" (13), bizarrement évoqué jusque là, par antiphrase, dans le nom de Demoiselle, porté par un jeune particulièrement violent, "*un grand nègre de dix-huit ans, une brute*", conclut le texte du premier chapitre.

Fermina Marquez, mince plaquette de cent cinquante pages, se présente comme un roman d'analyse, un de ces "romans courts"

11. Ibid., p. 324.

12. E. Zola, Renée, t. XV, O.C., Tchou, p. 506-507.

13. V. Larbaud, Fermina Marquez, Folio-Gallimard, 1988, p. 9.

qui, depuis La Princesse de Clèves et l'épisode de l'Histoire du chevalier des Grieux et de Manon Lescaut détaché des Mémoires d'un Homme de Qualité par l'abbé Prévost, jusqu'aux innombrables "romans à prénoms" de la fin du XVIIIème siècle et du début du XIXème siècle, caractérisent en France une lignée d'études romanesque sur la psychologie de l'amour et permettent de savantes variations sur l'analyse des sentiments de deux personnages souvent plus préoccupés d'eux-mêmes que du monde. L'amour naïf de Léniot pour Fermina, la passion plus instruite de Santos Iturria, l'adoration silencieuse et chevaleresque de Camille Moutier, composent de teintes contrastées et vibrantes le tableau des égarements et des élans sentimentaux de l'adolescence. Et Larbaud peut y retrouver les tourments de son coeur au temps de sa propre jeunesse de collégien à Fontenay.

Mais le roman s'efforce aussi d'évoquer toute une société en réduction, un résumé du monde latin, où la France, l'Espagne, l'Italie accueillent la Colombie, le Mexique, les pays de l'Amérique du Sud dans l'unité d'une Romania disparue et revécue. L'oeuvre célèbre "les descendants des conquistadors" (14) qui, par un étrange destin, reprennent le chemin de l'Europe, une Europe cette fois envahie et presque submergée par l'Amérique. Et, juste retour des expéditions de Christophe Colomb, Fermina elle-même vient de Bogota où "le père Marquez était un des grands banquiers de la Colombie" (15), dans ce collège français tout retentissant des accents de l'Espagne et du "monde castillan", "seconde patrie" (16) du Narrateur et de tous ses amis.

Fermina représente, comme Santos Iturria, comme Léniot lui-même, fils d'un "soyeux" lyonnais fort riche, ce petit monde des "héritiers" qui jouent aux "fils

de rois" (17) dans le collège international qui les rassemble. Mais surtout, comme celle de "ces Américains que leurs pères envoyaient en Europe sur des navires qui leur appartenaient" (18), sa présence pourrait signifier l'ambition et le rayonnement des grands banquiers et des hommes d'affaires du grand capitalisme, ces Gould, ces Rockefeller, ces Patino, qui, à cette époque, étendent sur plusieurs continents la puissance industrielle et commerciale du Nouveau Monde. C'est pourquoi, tenue en lisière par sa tante, "Mama Dolorè", et vouée, dans l'univers bourgeois, à devenir une "honnête femme" qui ne connaîtra sans doute jamais le destin de "ces grandes amoureuses", "Médée, Didon, Phèdre" (19), sur lesquelles s'attarde avec complaisance l'imagination érudite de Joanny Léniot, elle s'efforce de se réfugier dans un mysticisme alimenté par la lecture de La Vie de sainte Rose de Lima, une "vieille traduction espagnole des Actes des Saints" (20).

C'est pour elle une manière de vivre, dans la période mystique de l'adolescence, un rêve héroïque de fierté et d'indépendance capable de l'arracher peut-être à la condition faite à la femme dans une société où, comme le regrettait Léniot, "sous la domination de l'homme, le beau sexe était tout pareil à un troupeau bien conduit, et si bien morigéné, que ce troupeau en était arrivé à faire lui-même sa police, et à chasser spontanément de sa masse toutes les têtes indociles, toutes les brebis galeuses..." (21). Léniot, fasciné par la noblesse de ses attitudes, la comparera "à l'Espagnole anglaise de Cervantès" (22) dont la distinction et la beauté attirent définitivement à Séville, après un commun séjour à Londres, un jeune et fidèle sujet de

14. Ibid. p. 10.

15. Ibid. p. 16.

16. Ibid. p. 11.

17. Ibid. p. 142.

18. Ibid. p. 141-142.

19. Ibid. p. 48.

20. Ibid. p. 98.

21. Ibid. p. 49.

22. Ibid. p. 74.

la reine d'Angleterre. La référence à la culture hispanique, constante dans le roman, n'est pas seulement une allusion transparente au goût personnel de Larbaud pour la civilisation d'un pays où, de Madrid à Barcelone et Alicante, il a passé quelques unes des plus belles années de sa vie. A travers elle, et par ce détour, s'exprime à nouveau la revendication féministe que l'époque maintenant dans certains milieux autorise, mais qui dérange encore la société française traditionnelle, héritière du moralisme et du légalisme du XIX<sup>ème</sup> siècle. Car ce n'est pas l'Espagne réelle et contemporaine qui se trouve exaltée, mais, dans L'Espagnole anglaise comme dans la Vie de sainte Rose de Lima, une image littéraire et spirituelle de l'âme espagnole, qui figure, en face du monde moderne livré à l'avidité des bourgeois conquérants, la présence d'une féminité transcendée et enfin respectée.

Sans doute l'issue malheureuse pour l'Espagne de sa récente guerre avec les Etats-Unis en 1898 pourrait-elle justifier çà et là dans le roman les attaques lancées contre les "Yankees" (23). Mais plus profondément, dans l'admiration éperdue de Joanny Léniot pour Fermina transparait son désir de dépasser l'opposition qui "sépare à jamais" dans la bourgeoisie française "les honnêtes femmes des autres" (24) en projetant son idéal féminin sur la personnalité d'une jeune fille apparemment libérée par la révolte de son "espagnolisme" des contraintes de sa famille et des chaînes dorées qui emprisonnent la femme captive, comme l'Espagnole anglaise, du monde trop souvent anglo-saxon de la finance moderne. Pour lui, le monde hispanique de l'Amérique latine et de l'Espagne elle-même, figure l'accomplissement et l'exaltation d'une Internationale de la culture latine qui se substituerait au nationalisme des bourgeois français comme à l'univers de la finance internationale, et transcenderait les limites des

classes sociales comme les frontières des Etats de l'Europe.

C'est dans cette perspective culturelle qu'avec lui tout le texte du roman tente de surmonter la distinction entre "les femmes comme il faut et les autres", une "distinction, toute bourgeoise... inconnue des grands écrivains" (25). Et la référence obsédante à la littérature, espagnole, courtoise, latine, qui atteste chez Léniot la timidité du collégien devant les réalités de l'amour, et témoigne plus clairement encore des curiosités et de la culture de Larbaud, dissimule et révèle tout à la fois un effort encore mal abouti pour faire de Fermina Marquez, un symbole de féminité enfin triomphante et libre.

Mais la fin du livre dira l'échec probable de cette tentative, encore prématurée avant 1914. Fermina Marquez ne répondra pas à l'amour trop littéraire de Léniot, et lui préférera l'élégance désinvolte et raffinée de Santos Iturria. C'est alors qu'elle quittera l'Espagne du Siècle d'Or pour se mettre à lire des oeuvres contemporaines, "Petitesses du P. Luis Colonna, Maria de Jorge Isaacs, et quelques uns des romans argentins de Carlos Maria Ocantos" (26). Elle les feuillettera d'ailleurs plutôt qu'elle ne les lira, perdue dans des rêves de bonheur luxueux et frivole "exprimant la sécurité au sein des richesses", devenue, malgré sa démarche "plus noble, plus triomphale que jamais", la sujette "du roi de son coeur" (27). Elle aura vite oublié la leçon espagnole du collègue Saint Augustin où l'"on apprenait... précisément à ne pas faire cas de l'argent" (28). Et, délaissée par Santos Iturria marié avec une Allemande, elle sera elle-même presque oubliée du Narrateur au terme de l'aventure romanesque, sans avoir vraiment réussi à imposer sa présence de femme libre, ni s'être vraiment dégagée de l'emprise de la

23. Ibid., p. 20.

24. Ibid., p. 48.

25. Ibid., p. 48-49.

26. Ibid., p. 134.

27. Ibid., p. 136-137.

28. Ibid., p. 153.

tradition bourgeoise symbolisée par la mission de sauvegarde dévolue à "*Mama Doloré*", soucieuse des convenances et des bonnes fréquentations d'une riche héritière. Le discours de la fierté castillane, qui ambitionnait de transcender au début du XX<sup>ème</sup> siècle l'expression de la féminité jusque là captive ou avilie dans la société contemporaine, n'a pu transmettre entièrement ses valeurs à une oeuvre marquée finalement du langage des affaires et de la finance internationale : comme les U.S.A. l'ont emporté sur l'Espagne à Cuba, le Nord l'a emporté sur le Sud, le monde germanique sur l'Amérique latine, et l'homme, une fois de plus, sur la femme.

Une amélioration, pourtant s'est produite dans le statut romanesque accordé à la condition de la femme : l'éventualité de son triomphe sur les contraintes de la société ne lui vaut plus la mort comme dans *La Dame aux Camélias*, ou un destin d'hystérique et d'incestueuse comme dans *La Curée*. Fermina s'efface dans les lointains de l'imagination, sans qu'un sort aussi tragique lui soit réservé. Mais les modalités du récit romanesque des malheurs de la femme dans la vie sociale restent comparables, à de petites différences près.

C'est un même discours de la marginalité qui s'exprime ici et là : marginalité de la courtisane romantique, marginalité des "parvenus" dans l'hôtel Saccard, marginalité des adolescents dans le collège de Fontenay. Et les ressorts de l'action demeurent presque identiques, car le problème posé reste celui de la mise sous tutelle de la femme : tutelle de l'amant, mais aussi du père de famille impérieux et attentif aux écarts de conduite de Marguerite Gautier ; tutelle d'un mari oublieux souvent de ses devoirs, mais d'autant plus enclin à exercer ses droits quand il s'estime en danger d'être trahi ou dépossédé par Renée ; tutelle enfin de la subrogée tutrice de Fermina, confiée par son père "*à cette soeur qu'on appelait familièrement : Mama Doloré*" (29), et qui joue près d'elle un triple rôle de mère, de nourrice et de duègne. Et

partout la "*Question d'argent*" (30), comme dirait Dumas fils, cet argent des hommes que la femme dépense sans l'avoir gagné, et qu'ils lui demandent instamment de conserver ou d'augmenter pour pouvoir ultérieurement sans doute en profiter ou l'en dépouiller, cet argent que seule Fermina commence par mépriser au nom de valeurs plus hautes, avant d'y trouver, elle aussi, comme la Dame aux Camélias ou l'héroïne de *La Curée*, des satisfactions secrètes et compromettantes.

Trois oeuvres, donc qui déclarent la socialité du discours romanesque, mais qui le disent chacune différemment à travers le langage déjà littéraire d'autres oeuvres auxquelles elles ne cessent de faire référence : il leur faut inscrire *Manon* dans l'écriture de *La Dame aux Camélias*, *Phèdre* dans le texte de *La Curée*, les oeuvres antiques ou celles du Siècle d'Or espagnol dans l'interligne de *Fermina Marquez*. Pourquoi se révèle ainsi nécessaire l'intervention de cette médiation esthétique, de ces modèles culturels dans la révélation et la contestation de l'ordre social ?

Peut-être parce que, de toute façon, et très généralement, on le sait, la littérature renvoie à la littérature, les textes à d'autres textes, pas toujours seulement littéraires d'ailleurs, dans le jeu complexe de l'intertextualité. Mais peut-être aussi parce que la Femme, dans ces oeuvres, n'est pas seulement un type social. N'est-elle pas appréhendée dans l'imaginaire par le désir comme un Mythe ? Et les Mythes, dans la mesure où ils suscitent des modèles culturels, n'informent-ils pas continuellement les structures sociales ? C'est peut-être la question posée justement à la Sociologie par l'existence même de la Littérature.

29. *Ibid.*, p. 16.

30. A. Dumas fils. *La Question d'argent*. Comédie, 1857.