

« L'idéation de la femme nouvelle »

L'œuvre romanesque de Camille Lemonnier à l'aune des études de genre

Mémoire réalisé par
Eloïse Hénaut

Promoteur
Pierre Piret

Année académique 2017-2018
**Master en langues et lettres françaises et romanes, orientation générale, à finalité
didactique**

Université Catholique de Louvain
Faculté de philosophie, arts et lettres

« L'idéation de la femme nouvelle »

L'œuvre romanesque de Camille Lemonnier à l'aune
des études de genre

ELOÏSE HÉNAUT

Mémoire réalisé sous la direction du professeur Pierre Piret dans le cadre du Master
[120] en langues et lettres françaises et romanes, orientation générale, à finalité
didactique

Juin 2018

Remerciements

Je tiens tout d'abord à remercier mon promoteur, Monsieur Pierre Piret, pour m'avoir donné l'occasion de travailler sur ce sujet qui me passionne depuis le début de mon cursus : le croisement entre les études de genre et la littérature belge. Je le remercie également pour sa disponibilité, ses précieux conseils et ses relectures.

Un grand merci ensuite à mes amis et à ma famille pour leurs encouragements durant ces cinq années d'études dont ce mémoire représente l'aboutissement.

Je tiens particulièrement à remercier mes parents pour les relectures et leur soutien infaillible durant toutes ces années.

Merci également à Pauline, Anne-Claire, Anne-Elisabeth, Corentin, Linh, Eléonore et tous les autres pour les encouragements, les débriefings et les moments de détente nécessaires.

Enfin, je remercie tous ceux qui ont manifesté leur intérêt pour mon sujet et ont permis, de près ou de loin, l'aboutissement du présent mémoire.

Je rêve pour la femme moderne d'une belle âme élégante et ramifiée à travers le monde... Et lui apprendre seulement à se connaître, à s'écouter, à s'attribuer la charité, le sacrifice, l'amour... à devenir la conscience de l'homme¹

¹ LEMONNIER Camille, *L'Arche. Journal d'une maman*, Paris, E. Dentu Éditeur, s.d. (c. 1894), p. 155.

Sommaire

Introduction	11
Première partie	15
1. État de la recherche	15
2. La femme aux charnières du XIX^e et XX^e siècles : portrait historique	17
3. Peut-on parler de féminisme à l'époque de Camille Lemonnier ?	19
3.1. Le féminisme : éléments de définition	19
3.2. Émergence des idéaux féministes en Belgique.....	20
3.3. Lemonnier, un féministe ?	21
Deuxième partie	25
1. Que sont les « études de genre » ?	25
2. Le genre : produit de la socialisation	29
3. La <i>gender identity</i> et le <i>gender role</i>	30
Troisième partie	35
1. Analyse de <i>Thérèse Monique</i> (1882)	35
1.1. Résumé de l'intrigue.....	35
1.2. Analyse du titre et des intertitres.....	36
1.3. La femme-ange et la femme-démon	39
1.3.1. Thérèse Monique	39
1.3.2. Nini Lamourette.....	44
1.4. Tension entre <i>gender role</i> et <i>gender identity</i>	49
1.4.1. Stéphane	49
1.4.2. Thérèse Monique	51
1.4.3. Nini Lamourette.....	53
1.5. Subvertir le genre	55
1.6. Conclusion	58
2. Analyse de <i>Madame Lupar. Roman Bourgeois</i> (1888)	61
2.1. Résumé de l'intrigue.....	61
2.2. Analyse du titre	63
2.3. Léonie, la femme despotique et salvatrice	65
2.4. Tension entre <i>gender role</i> et <i>gender identity</i>	70
2.5. Femme-objet, objet pensant ou femme pensante ?	77
2.6. Conclusion	82
3. Analyse de <i>L'Arche. Journal d'une maman</i> (1894)	85
3.1. Résumé de l'intrigue.....	85

3.2. Analyse du titre	87
3.3. Journal inspirateur : mise à distance du propos et ambiguïté narrative	89
3.4. Tension entre <i>gender role</i> et <i>gender identity</i>	95
3.5. Les aspirations féminines modernes.....	102
3.6. La combattante.....	103
3.7. Conclusion	104
4. Analyse de <i>Quand j'étais homme. Cahiers d'une femme (1908)</i>	107
4.1. Résumé de l'intrigue	107
4.2. Analyse du titre	109
4.3. Récit altergénérique : terre de lieux communs ou dépassement des stéréotypes de genre ?	111
4.4. La transgression du genre	119
4.5 Émancipation du genre.....	126
4.6. Conclusion	127
Conclusion	131
Bibliographie	137

Introduction

Camille Lemonnier se distingue par sa singularité. Romancier, conteur, nouvelliste, essayiste, journaliste, on le retient généralement pour son roman *Un mâle* publié en 1881. Il a pourtant écrit plus de 200 œuvres dont de nombreuses ne sont plus rééditées actuellement. L'on a voulu faire de lui un naturaliste ou un décadent mais il s'est toujours dérobé aux traits majeurs de ces mouvements. Seules quelques-unes de ses œuvres peuvent appartenir à ces catégories, les autres sont généralement inclassables. Se moquant des convenances, ce disciple de Protée² n'hésite pas à décrire des sujets terribles et tabous de la société de la fin du XIX^e siècle et du début du XX^e. Ainsi traite-t-il de viols, de mariages forcés, d'incestes, de prostitution, de meurtres, de la condition des ouvriers, des mœurs bourgeoises, de la folie mais aussi de thèmes plus légers comme les valeurs familiales, les amours interdites, la religion, le monde du spectacle, la peinture ou encore l'univers onirique des jouets parlants.

Lorsque nous avons dressé une liste de ses principaux romans, nous avons constaté que la plupart des titres contiennent un nom de femme ou une référence à la féminité. De plus, nous avons été étonnée de la modernité de sa réflexion sur le statut de la femme du XIX^e et du XX^e siècle. Suite à cela, nous avons donc souhaité nous pencher sur cet aspect singulier de son œuvre en l'analysant selon une approche des études de genre. Après lecture de nombreux de ses romans, nous en avons gardé quatre³ : *Thérèse Monique* (1882), *Mme Lupar. Roman Bourgeois* (1888), *L'Arche. Journal d'une maman* (1894) et *Quand j'étais homme. Cahiers d'une femme* (1908). Ainsi, notre corpus s'étale sur 26 ans et est à cheval sur les deux siècles.

À travers leurs héroïnes, les quatre romans cités précédemment traitent tous de la condition de la femme dans la transition du XIX^e au XX^e siècle. Essayant de

² La référence à la mythologie grecque (la divinité marine, Protée, capable de se métamorphoser) est ici utilisée pour évoquer la capacité de métamorphose de l'auteur. Il a en effet exercé plusieurs métiers et a écrit sur des sujets très différents les uns des autres. WOODBRIDGE Benjamin Mather, *Le roman belge contemporain. Cinq romanciers Flamands : Charles De Coster, Camille Lemonnier, Georges Eekhoud, Eugène Demolder, Georges Virrès*, Bruxelles, La Renaissance du livre, 1930, p. 47.

³ Afin d'alléger la mise en page, les notes de bas de page qui feront référence à ces quatre romans se noteront par la suite selon les abréviations suivantes accompagnées du ou des numéro(s) de page(s) : « T. M. » pour *Thérèse Monique*, « M. L. » pour *Madame Lupar. Roman bourgeois*, « A. » pour *L'Arche. Journal d'une maman* et « Q. H. » pour *Quand j'étais homme. Cahiers d'une femme*.

maintenir les apparences qu'impose la société de cette époque, ces femmes tentent toutes de s'émanciper à travers divers comportements et stratagèmes. Ainsi, le « Maréchal des lettres belges⁴ » raconte leur lutte contre l'ordre établi et fait pressentir « l'idéation de la femme nouvelle⁵ ». Cette expression est utilisée par l'auteur lui-même pour évoquer l'aspiration neuve de la femme moderne « à la culture de soi⁶ » mais également à « la possibilité d'une vie plus libre, moins assujettie au “mensonge social”⁷ ». Il nous a donc semblé pertinent de nous concentrer sur les études de genre pour analyser ce corpus.

Bien que la norme masculine soit largement dominante au sein des sociétés décrites dans ces quatre romans, nous avons remarqué que les héroïnes agissent toujours sous leur couvert pour tenter de s'en émanciper. Il s'observe, dès lors, des comportements ambigus et antithétiques, résultats de la lutte entre, d'un côté, le comportement public adopté pour correspondre à la société genrée et de l'autre, l'expérience privée qu'elles ont d'elles-mêmes. Ces deux concepts⁸, issus des études de genre, sont respectivement appelés *gender role* (« rôle de genre ») et *gender identity* (« identité de genre »). Nous chercherons donc à comprendre comment la femme lemonnienne tente de s'émanciper du poids du *gender role*⁹ imposé par la société androcentrique pour tendre vers l'expression de sa *gender identity* et s'affirmer comme femme pensante et libre.

Dans la première partie de ce mémoire, nous établirons premièrement un rapide panorama de la recherche existante sur le thème de la femme chez Camille Lemonnier.

⁴ Georges Rodenbach décora Camille Lemonnier de ce titre lors d'un banquet le 27 mai 1883. ROY Philippe, *Camille Lemonnier, maréchal des lettres*, biographie, préface de Jean de Palacio, Bruxelles, Édition Samsa/Académie royale de langue et de littérature françaises, 2013.

⁵ LEMONNIER Camille, « Préface » in *L'Arche. Journal d'une maman*, Paris, E. Dentu Éditeur, s.d. (c. 1894), p. III.

⁶ *Idem.*

⁷ *Idem.*

⁸ Ils ont été établis in MONEY John et EHRHARDT Anke, *Man and Woman, Boy and Girl*, Baltimore, Johns Hopkins University Press, 1972.

⁹ Nous avons décidé de reprendre les appellations anglaises (*gender role* et *gender identity*) étant donné que les nombreuses traductions françaises (comme par exemple, *rôle de genre*, *rôle de chaque sexe*, *rôle sexué* pour l'appellation *gender role*) ne recouvrent pas totalement les acceptions des termes anglais. La question du choix des articles placés devant ces appellations anglaises s'est donc posée lors de notre rédaction. En effet, ces termes anglais ne possèdent pas de genre masculin ou féminin comme en français. Nous avons toutefois opté pour le masculin pour le *gender role* étant donné que *rôle* est masculin en français et nous avons choisi le féminin pour la *gender identity* parce que le nom *identité* est féminin en français. Pour plus de détails voir la publication de HAY Josiane, « Le casse-tête de la traduction du mot « gender » en français », *ILCEA*, n° 3, 2002, pp. 113-126.

Deuxièmement, nous réaliserons un portrait historique de la femme du XIX^e et début du XX^e siècle. Troisièmement, puisque la question du genre est originellement liée à celle du féminisme, nous tenterons de savoir si cette idéologie peut être envisagée pour son œuvre. Nous définirons et décrirons d'un point de vue historique cette perspective politique au sein de la société belge.

Dans la seconde partie, nous aborderons la théorie du genre utilisée pour ce mémoire. Nous définirons d'abord les études de genre et, ensuite, nous nous consacrerons à la socialisation qui est le processus par lequel le concept de genre est inculqué chez chacun. Enfin, nous expliquerons l'orientation théorique choisie : la tension entre *gender role* et *gender identity*.

Dans la troisième partie de ce mémoire, nous nous attèlerons à l'analyse de chacun des romans choisis selon la théorie du genre. Après un résumé de chaque œuvre et une analyse des titres contenant chacun une référence à la féminité, nous nous concentrerons sur l'opposition *gender role* / *gender identity* afin de révéler la modernité que Camille Lemonnier met en évidence dans ses œuvres.

Première partie

1. État de la recherche

Comme cela a déjà été évoqué dans l'introduction de ce travail, les travaux sur Camille Lemonnier prennent souvent pour sujet des thèmes sociaux. L'on retient souvent quelques romans dont le plus notoire est *Un mâle* (1881). Nombreuses sont les recherches qui traitent de celui-ci. D'aucuns évoquent aussi *Sedan ou les charniers* (1870), *Happe-Chair* (1886), *Thérèse Monique* (1882) ou *La Fin des Bourgeois* (1892). Lemonnier est également retenu pour son activité de critique d'art avec *L'École belge de peinture* (1906). Notons que ces romans sont les seuls à avoir été réédités dans la collection Espace Nord depuis la fin des années 90. La plupart de ses autres œuvres sont tombées dans l'oubli.

Lors de notre phase de recherches, nous nous sommes aperçue que beaucoup d'articles s'attardent sur le fait que Lemonnier soit « classable » ou non parmi les naturalistes. Cependant, peu d'articles traitent de la femme dans l'œuvre de cet auteur. Nous avons donc souhaité nous pencher sur ce sujet après avoir effectué un état des lieux de la recherche.

Deux ouvrages se consacrent brièvement à ce sujet. Le premier est celui d'Anne-Françoise Luc (*Le naturalisme belge*¹⁰) qui présente Camille Lemonnier comme un auteur *plus féministe que naturaliste* [nous soulignons]. Dans la première partie¹¹ de son chapitre 4, après avoir longuement parlé des aspects naturalistes de son œuvre, elle met en évidence succinctement la dénonciation lemonnienne de l'injustice à l'encontre des femmes. Elle parle même d'un « féminisme latent » chez Lemonnier. Cette section cite et résume très brièvement les ouvrages qui prennent pour protagoniste principal la femme. Néanmoins, jamais l'analyse n'est aboutie. Il s'agit plutôt d'une succession de citations supposées valider le féminisme de l'auteur.

Elle s'attarde longuement sur le naturalisme dans *Un mâle* (1881), sur son souci accordé à la langue, son goût pour les néologismes et les termes techniques et

¹⁰ LUC Anne-Françoise, *Le naturalisme belge*, Bruxelles, Labor, 1990 (collection Un livre, une œuvre).

¹¹ *Id.*, pp. 95-121.

scientifiques. Elle compare aussi l'œuvre de Zola et Lemonnier notamment en présentant *Happe-Chair*. Après cet exposé naturaliste, elle explique en quelques lignes que le « Maréchal des lettres belges » dénonce l'injustice que subit le sexe féminin appuyée par une longue liste de romans, de contes et nouvelles. Ainsi elle cite, entre autres, *Histoire de huit bêtes et d'une poupée* (1884), *La Fin des bourgeois* (1892), *La Faute de Madame Charvet* (1895) qu'elle considère comme un réquisitoire contre le mariage bourgeois et une légitimation de l'adultère, *Une femme* (1898), *L'Arche* (1894), *Le Bon Amour* (1900), *L'Enfant du Crapaud* (1888), *Tante Amy* (1906) qui est une écrivaine et qu'elle compare à Lemonnier lui-même et, enfin, *Quand j'étais homme* (1908) qu'elle définit comme le couronnement du féminisme de l'auteur.

Il nous a semblé que cet ouvrage d'Anne-Françoise Luc tire des conclusions hâtives sur le but social de Lemonnier. En effet, ce « féminisme latent » est appuyé par des citations peu nombreuses et des résumés succincts. L'auteure semble confondre le texte produit par l'auteur et ce que pense véritablement celui-ci. De plus, elle mélange nouvelles, romans et contes au sein de son chapitre alors que le public visé par ceux-ci n'était pas le même. Ainsi, certains contes sont destinés à des enfants, certaines nouvelles à des journaux et la plupart des romans ont été directement publiés sous cette forme. Or, pour chacun de ces modes de distribution correspond un public particulier et, par conséquent, une lecture particulière. Il n'est pas certain que le public de l'époque aurait directement pensé à du féminisme en les lisant. De plus, cette idéologie n'en était qu'à son émergence à la fin du XIX^e siècle et touchait surtout une minorité de la classe bourgeoise. Le lectorat entier de Lemonnier ne pouvait donc pas être au courant de ce qu'était le féminisme.

Le second ouvrage qui a retenu notre attention est celui de Benjamin Mather Woodbridge (*Le roman belge contemporain*) qui consacre un de ses chapitres¹² à l'œuvre de Camille Lemonnier et essaie de lister – non sans une certaine subjectivité – les traits et œuvres les plus essentiels de l'auteur. Ainsi, il y cite, entre autres, la variété de son oeuvre, son lyrisme, les efforts vains de la critique pour le circonscrire, son maniement de la langue, etc. Quelques romans sont ensuite rapidement examinés et résumés. L'auteur regroupe dans son article ceux à « tendance psychologique » ou

¹² WOODBRIDGE Benjamin Mather, *op. cit.*, pp. 43-90.

d'autres regroupés en « socialistes ». Une attention particulière est accordée aux romans les plus célèbres de Lemonnier. Dans ses longues descriptions, l'auteur en profite pour aborder quelques « romans d'analyse féminine¹³ ». Sont citées les héroïnes de *Thérèse Monique*, *L'Arche* et *Madame Lupar* qui se distinguent dans leurs différentes façons de résister dans le bien ou dans le mal. Il regroupe également trois romans qu'il qualifie de « trilogie de l'énergie féminine¹⁴ » : *L'Arche*, *Madame Lupar* et *Quand j'étais homme*. Comme Anne-Françoise Luc, Benjamin Mather Woodbridge parle aussi du féminisme de Lemonnier [nous soulignons]. Néanmoins, il ne s'agit que d'une parenthèse, l'auteur ne souhaite pas « surcharger son étude¹⁵ ». Il synthétise son propos en disant que « l'essentiel est toujours le droit de la femme à créer sa vie sans se laisser gêner par les conventions d'une société routinière et hypocrite¹⁶ ». Nous verrons par la suite que les romans de Lemonnier présentent, en réalité, des héroïnes bien plus complexes que Woodbridge ne le prétend. Nous pensons aussi que cantonner le féminin dans une trilogie délaisse une grande partie de son œuvre qui est pourtant également consacrée à la femme.

C'est donc face à des bribes concernant les romans à thématique féminine que nous nous sommes retrouvée lors de nos recherches. Dans la plupart des cas, il s'agit d'articles ne traitant pas spécifiquement de la femme mais bien de l'œuvre globale de Lemonnier, dans lesquels sont cités quelques romans à « tendances féministes ». Les deux auteurs que nous avons présentés précédemment parlent du féminisme de Lemonnier et non du féminisme de *certaines de ses œuvres* [nous soulignons]. Nous verrons plus loin que nous tempérerons leurs affirmations.

2. La femme aux charnières du XIX^e et XX^e siècles : portrait historique

Au XIX^e siècle et au début du XX^e siècle, la femme est loin d'être considérée comme l'égal de l'homme. Elle est plutôt vue comme sa subordonnée. Cet être inférieur (du point de vue moral, mental et physique) passe de l'autorité paternelle à l'autorité maritale si bien qu'elle n'est jamais véritablement « libre » au cours de son existence¹⁷.

¹³ WOODBRIDGE Benjamin Mather, *op. cit.*, p. 67.

¹⁴ *Idem.*

¹⁵ *Id.*, p. 70.

¹⁶ *Idem.*

¹⁷ GAUDEMET Jean, *Le mariage en Occident. Les mœurs et le droit*, Paris, CERF, 1987 (CERF-Histoire), p. 37.

Quoiqu'elle bénéficie d'une certaine indépendance lorsqu'elle est célibataire, une fois mariée, elle perd la plupart de ses droits. La loi considère, en effet, qu'elle est incapable de réaliser un grand nombre de tâches civiles, pensons notamment à voter, à vendre ou acquérir un bien¹⁸. La société l'oblige donc à vivre retranchée dans ses activités privées et domestiques tandis que l'homme peut occuper la scène civile. Ce modèle de partition sociale est appelé « modèle sexué des sphères séparées¹⁹ » et est largement diffusé au cours du XIX^e siècle. Cette conception asymétrique est néanmoins dissimulée derrière « l'idéalisation des vertus “civilisatrices” des mères et épouses dans le cadre du foyer²⁰ », du moins dans les familles bourgeoises. Le modèle des sphères s'est ébranlé progressivement suite à l'investissement grandissant des femmes dans des activités collectives²¹ à la frontière du privé et du public. C'est grâce à ces rassemblements que vont progressivement pouvoir s'affirmer les droits de la femme et vont émerger les premiers mouvements féministes.

Le XIX^e et le XX^e siècles sont retenus pour leur forte industrialisation. L'on peut transférer cette conception à la relation homme-femme. La femme est envisagée comme l'entreprise et l'homme comme un investisseur qui parie sur un produit : la maternité. La femme, cantonnée au foyer, doit donc se consacrer au travail domestique tandis que les veuves, les célibataires et les jeunes filles travaillent généralement loin de leur foyer et sont logées par leur employeur. Avec l'industrialisation, les travaux des champs et les emplois domestiques diminuent graduellement en faveur des usines ou des bureaux. Les familles en ville qui rassemblaient parfois plusieurs générations sous le même toit, se rétrécissent car elles n'ont plus autant de surface pour loger tous leurs membres²². Le centre de gravité n'est donc plus le foyer mais le lieu de travail, obligeant la femme à quitter sa maison pour trouver un emploi et gagner un salaire nettement inférieur à celui de l'homme. Cette sortie du domicile ouvre davantage la femme sur le monde et participe à sa remise en question.

¹⁸ GAUDEMET Jean, *op. cit.*, p. 38.

¹⁹ BERINI Laure, CHAUVIN Sébastien, JAUNAIT Alexandre et REVILLARD Anne, *Introduction aux études sur le genre*, 2^e éd. revue et augmentée, Louvain-la-Neuve, De Boeck, 2014, p. 220.

²⁰ *Id.*, p. 221.

²¹ Ces activités organisées par les femmes sont généralement des organisations féminines à buts philanthropiques, religieux ou civiques.

²² VALICI-BOSIO Sabine et ZANCARINI-FOURNEL Michelle, *Femmes et frères de l'être. Un siècle d'émancipation féminine*, Paris, Larousse, 2001, pp. 6-8.

La production littéraire et artistique a toujours accordé une place importante à la représentation de la femme, néanmoins, l'on remarque un accroissement des sujets féminins au cours des XIX^e et XX^e siècles. Certains expliquent cela par le fait que « la cruelle machine industrielle demande en contrepois les valeurs du foyer²³ ». Bien qu'étant appelée à travailler à l'extérieur, la femme reste toujours le centre de gravité du domicile. Puisqu'elle doit souvent jouer sur ces deux tableaux, elle devient un sujet de prédilection pour les écrivains. Leurs discours généralement très critiques sur sa condition sont appelés « discours célibataires²⁴ ». Jean Borie lie cela au fait que les écrivains du XIX^e souhaitent « parler de l'autre²⁵ ». Or, la femme et le peuple sont deux incarnations de l'autre qui s'opposent aux images du moi de l'auteur (pensons au dandy, au savant, etc.) et aux rêves défendus par les groupes d'élus (*Treize*, *happy few*, *Pléiade*, etc.). Remèdes contre l'isolement de l'auteur dans la société, la femme et le peuple sont donc largement au centre des productions littéraires et artistiques de ces époques. Certains écrivains, en prenant pour héroïne une femme du peuple, poussent même cette tendance à l'extrême en regroupant ces deux pôles en un seul.

3. Peut-on parler de féminisme à l'époque de Camille Lemonnier ?

3.1. Le féminisme : éléments de définition

Par souci de clarté méthodologique, nous nous appuyerons sur une définition relativement large de cette conception politique. Quand nous ferons référence au terme « féminisme » ou au caractère « féministe » de quelqu'un ou de quelque chose, nous nous baserons toujours sur celle-ci.

Le féminisme désigne une perspective politique reposant sur la conviction que les femmes subissent une injustice spécifique et systématique en tant que femmes, et qu'il est possible et nécessaire de redresser cette injustice par des luttes individuelles ou collectives. Selon l'historien Richard Evans²⁶, le féminisme repose sur trois critères : « [1] la croyance que les femmes souffrent de manière systématique d'une oppression sociale et politique en raison de leur sexe ; [2] l'idée que cette injustice est plus importante que d'autres types d'injustice dont les femmes

²³ BORIE Jean, *Le tyran timide. Le naturalisme de la femme au XIX^e siècle*, Paris, Éditions Klincksieck, 1973, p. 12.

²⁴ *Idem.*

²⁵ *Id.*, p. 15.

²⁶ EVANS Richard, « The Concept of Feminism. Notes for Practicing Historians » in JOERES Ruth-Ellen B. et MAYNES Mary Jo (eds), *German Women in the Eighteenth and Nineteenth Centuries: A social and Literary History*, Bloomington, Indiana University Press, 1986.

souffrent en raison de leur appartenance à d'autres groupes (par exemple une minorité religieuse, une nationalité opprimée, une classe sociale exploitée) ; [3] la conviction que par conséquent l'intérêt commun de toutes les femmes [...] consiste à supprimer l'injustice dont elles souffrent en raison de leur sexe ». Cette définition idéale-typique s'incarne de manières extrêmement diverses selon le contexte social et historique. Certaines auteures choisissent d'ailleurs, pour cette raison, de parler « des féminismes », au pluriel²⁷. Si le féminisme a, en tant que discours, des racines historiques anciennes (on le fait souvent remonter aux écrits de la philosophe Christine de Pisan, au début du XV^e siècle), ce n'est qu'au cours du XIX^e siècle qu'il a donné lieu à des mobilisations collectives structurées – les mouvements féministes – dans la plupart des pays occidentaux²⁸.

3.2. Émergence des idéaux féministes en Belgique

La plupart des historiens s'accordent à dire que les idéaux féministes remontent à une période bien plus ancienne que celle du XIX^e siècle. D'aucuns citent Christine de Pisan comme référence initiale, d'autres remontent encore plus loin dans l'histoire. Cependant, c'est véritablement lors du XIX^e siècle que ces revendications vont progressivement être entendues et se structurer en mouvement. Il est certain que l'émancipation de la femme ne s'est pas effectuée en un seul jour et encore actuellement, en 2018, les inégalités hommes-femmes sont nombreuses.

En Belgique, la femme fait graduellement entendre ses droits à la fin du XIX^e siècle. Considérée pendant longtemps par le Code civil²⁹ comme inférieure sur le plan intellectuel parce qu'elle n'avait pas accès à une éducation de qualité, la femme peut enfin s'inscrire dans des écoles lui donnant une formation suffisante pour prétendre à un diplôme supérieur. Pour accéder à celui-ci, le latin et le grec sont de rigueur. Ils ne sont pourtant enseignés qu'aux garçons. Les filles de familles aisées doivent donc payer des professeurs particuliers pour acquérir le même bagage intellectuel, nécessaire pour l'université. Une avancée importante du combat féministe sera donc de garantir l'accès aux études universitaires en créant, notamment, des établissements préparatoires. Nous devons préciser que cela est loin d'être valable pour l'ensemble de la population féminine belge. Ainsi, les universités de Bruxelles (1880), Liège (1881) et Gand (1882)

²⁷ GUBIN Eliane, JACQUES Catherine, ROCHEFORT Florence, STUDER Brigitte, THÉBAUT Françoise et ZANCARINI-FOURNEL Michelle (dir.), *Le siècle des féminismes*, Paris, Édition de l'Atelier, 2004.

²⁸ BERINI Laure, CHAUVIN Sébastien, JAUNAIT Alexandre et REVILLARD Anne, *op. cit.*, p. 17.

²⁹ JACQUES Catherine, « Le féminisme en Belgique de la fin du 19^e siècle aux années 1970 », *Courrier hebdomadaire du CRISP* 2009/7, n° 2012-2013, pp. 5-54.

ouvrent peu à peu leurs auditoires à la gent féminine issue d'un milieu relativement aisé et progressiste. Néanmoins, un diplôme universitaire n'est pas toujours synonyme de travail. Ainsi, Marie Popelin, figure importante du féminisme belge naissant, en paie les frais en étant exclue du Barreau de la Cour de cassation en 1888 après avoir pourtant obtenu son diplôme de science juridique³⁰. Cela n'entache pourtant pas son souhait de faire valoir ses droits. En 1892, elle fonde avec Louis Frank et la première femme médecin belge, Isala Van Diest, la *Ligue belge du Droit des Femmes* dont le but principal est de revendiquer l'égalité juridique entre hommes et femmes. La *Ligue* prend peu à peu une place importante sur la scène mondiale après avoir organisé un congrès féministe international (1897) à Bruxelles où siègera notamment le *Conseil international des femmes*³¹. Son combat permet d'obtenir, en 1900, la reconnaissance devant la loi du droit à l'épargne pour la femme mariée. Elle peut désormais aussi bénéficier d'un contrat de travail et encaisser son propre salaire (avec toutefois un barème maximal de 3000 francs par an)³².

Suite à cette impulsion, un grand nombre d'associations et d'unions voient le jour et se consacrent aux droits de la femme dans les toutes premières années du XX^e siècle. Pensons, par exemple, à l'*Union féministe belge* et le *Féminisme chrétien de Belgique* en 1902 et le *Conseil National des Femmes de Belgique* en 1905³³. C'est donc dans cette société où la femme tente de faire entendre sa voix que Lemonnier écrit les quatre romans que nous avons retenus pour ce mémoire. Ce contexte particulier a donc probablement influencé son écriture et le choix de ses sujets.

3.3. Lemonnier, un féministe ?

Le « Maréchal des lettres belges » est généralement décrit comme un auteur se rapprochant du naturalisme zolien parce qu'il utilise les mêmes techniques. Ce mouvement littéraire qui décrit la réalité dans tous ses aspects, se base effectivement sur des méthodes d'observation fines des auteurs³⁴. Ils examinent, s'imprègnent du milieu qu'ils souhaitent décrire et essaient de le retranscrire le plus fidèlement possible. L'on

³⁰ JACQUES Catherine, *op. cit.*, p. 7.

³¹ *Id.*, p. 8.

³² *Id.*, p. 12.

³³ *Id.*, p. 8.

³⁴ Définition issue de CNRTL en ligne. URL : <http://www.cnrtl.fr/definition/naturalisme> (page consultée le 7 décembre 2017).

retrouve dès lors des thèmes récurrents³⁵ comme la gredinerie bourgeoise, la vie quotidienne, la maladie et l'hérédité, les dangers d'Eros, les adultères et les « collages³⁶ », la misère sociale ou encore la ville et la nature.

Bien que nous ne souhaitions pas cantonner Lemonnier à l'unique mouvement naturaliste et à une copie belge de Zola, nous ne pouvons pas ignorer sa tendance à vouloir décrire le plus scrupuleusement possible le monde qui l'entoure. Anne-Françoise Luc et Benjamin Mather Woodbridge généralisent toutefois ce penchant naturaliste à l'ensemble de son œuvre qui, pourtant, n'y correspond pas toujours. Outre cette extrapolation, ils prétendent également, chacun dans leur ouvrage, que Lemonnier serait un féministe. Nous pensons qu'il faut tempérer cette affirmation. En effet, il faut pouvoir faire une distinction entre le texte écrit par l'auteur et ce que pense l'auteur. Lemonnier avait ainsi pour habitude d'observer scrupuleusement la société de son temps. Cela ne signifie pas pour autant qu'il était en accord avec ce qu'il voyait et ce qu'il décrivait. À ce propos, l'on constate qu'il se distancie parfois même explicitement du contenu de certains de ses romans. Pensons, par exemple, à *L'Arche. Journal d'une maman*, dans la préface duquel il dit avoir retranscrit fidèlement le journal d'une mère de famille. La thématique du manuscrit « confié » par une anonyme permet donc une mise à distance du message féminin qui y est exposé. Lemonnier se dissimule derrière ce récit rapporté qu'il dresse comme un bouclier face à de potentielles critiques.

Nous pensons donc qu'il est un peu prématuré de présenter Lemonnier comme un fervent féministe. Il s'est probablement imprégné des idéaux féminins montants parce qu'ils étaient inhérents à la société qu'il observait méticuleusement. C'est ce dont témoigne Edmond Picard dans la préface de *L'Homme en amour* (1901) : « Il a été ému, comme tous ses contemporains, de la place énorme que la Femme a prise sinon dans les événements publics et visibles de notre époque, du moins dans la vie privée et dans les influences indirectes.³⁷ » Lemonnier, en tant que naturaliste, n'aurait pas pu ignorer l'idéologie féministe de son époque, ce n'est pas pour autant qu'il y adhérerait et que nous devons parler du féminisme *de* Lemonnier [nous soulignons].

³⁵ BECKER Colette et BEREZ Daniel, *Lire le réalisme et le naturalisme*, Paris, Dunod, 1992, pp. 77-90.

³⁶ Terme employé pour parler d'une union libre et hors mariage entre deux personnes. Définition issue du CNRTL en ligne. URL : <http://www.cnrtl.fr/definition/collage> (page consultée le 7 décembre 2017).

³⁷ PICARD Edmond, « Préface » in LEMONNIER Camille, *L'Homme en amour*, Paris, Société d'éditions littéraires et artistiques, 1901, p. 3.

En outre, nous pensons qu'il est aussi nécessaire de rappeler que Lemonnier se distingue de Zola lorsqu'il décrit ses héroïnes. Beaucoup pensent pourtant qu'il est une copie belge de l'auteur des *Rougon-Macquart*. Le naturaliste français, au contraire de Lemonnier, ne place aucune confiance dans la femme. Elle est toujours envisagée comme une menace parce qu'elle est trop influençable et, peut dès lors, être utilisée à bon ou mauvais escient³⁸. L'héroïne zolienne ne peut jamais rester seule. Elle remplit généralement un rôle de génitrice et doit toujours être guidée par un homme³⁹. Lorsque Zola parle de libération de la femme, il ne parle donc pas d'une libération totale (au niveau politique, civique, économique, etc.) comme le fait Lemonnier mais bien d'une libération à l'égard de l'Église.

Enfin, parler du féminisme *de* Lemonnier [nous soulignons] comme le font Anne-Françoise Luc et Benjamin Mather Woodbridge, suppose une définition sous-jacente à l'utilisation de ce concept. À quel féminisme font-ils référence dans leur article ? Ils ne le précisent pas. Est-ce celui de l'époque de Lemonnier ou celui que nous connaissons aux XX^e et XXI^e siècles ? Il ne s'agit pourtant pas de la même définition. Les revendications féministes du XIX^e siècle reposaient sur le droit au livret d'épargne, le droit de vote ou encore le droit à l'accès à l'enseignement supérieur. Aux XX^e et XXI^e siècles, ces revendications sont acquises. Les enjeux sont donc tout autres : l'égalité salariale, la parité au sein de la société, le droit de pouvoir gérer son corps selon ses désirs personnels, etc. Lemonnier ne fait jamais référence dans les quatre romans que nous analyserons, à un droit quelconque au vote ou au livret d'épargne. Il ne parle donc pas des enjeux majeurs défendus par les féministes du XIX^e siècle et du début XX^e. Bien que les contextes historiques soient totalement différents, il est davantage en lien avec les idées de parité sociétale de notre époque. Elles n'étaient pas envisagées dans sa société. Ainsi, comme nous le verrons dans la troisième partie de notre mémoire, il parle notamment de l'émancipation de la tutelle de l'homme, de la possibilité de mener sa vie selon ses désirs ou encore du fait de ne plus être une subalterne « objet » qui est l'entreprise dans laquelle un homme investit. Ses romans sont précurseurs dans la réflexion qu'ils suscitent à propos du statut de la femme. Néanmoins, même si ces derniers contiennent une réflexion sur les aspirations

³⁸ GHIGNY Serge, *La femme, l'ouvrier et l'Église : trois thèmes fondateurs et leurs univers mythiques dans les évangiles de Zola*, sous la direction de Georges Jacques, Louvain-la-Neuve, UCL, 2002.

³⁹ *Id.*, p. 20.

féminines – liée au fait qu'il se soit consacré à décrire la réalité le plus fidèlement possible – cela ne signifie pas pour autant que Lemonnier partage intimement cette idéologie féministe.

Deuxième partie

1. Que sont les « études de genre » ?

Pourquoi une fille reçoit-elle en cadeau une poupée et une dinette et un garçon des soldats et des voitures ? Pourquoi une femme doit-elle rester à la maison et s'occuper du foyer familial ? Pourquoi un homme doit-il travailler pour l'entretenir ? Pourquoi doit-il intrinsèquement être masculin et une femme être féminine ?

Les études de genre s'intéressent à ces questions depuis une quarantaine d'années. Que recouvre ce concept ? L'on pourrait le résumer de manière simpliste comme « l'ensemble des recherches qui prennent pour objet les femmes et les hommes, le féminin et le masculin⁴⁰ ». Cette définition n'est pas suffisante. Il faut prendre en compte quatre dimensions analytiques qui sont au centre du genre lui-même. Le genre est une construction sociale, il est aussi un processus relationnel, un rapport de pouvoir. Enfin, il ne faut pas oublier qu'il est également imbriqué dans d'autres rapports de pouvoir⁴¹.

Le premier objectif des études de genre a été de faire « éclater les visions essentialistes de la différence des sexes, qui consistent à attribuer des caractéristiques immuables aux femmes et aux hommes en fonction, le plus souvent, de leurs caractéristiques biologiques⁴² ». Cela n'est pas sans rappeler la vision de Simone De Beauvoir : « On ne naît pas femme : on le devient⁴³ ». L'on ne peut pas parler d'une essence première de la « féminité » et de la « masculinité » mais plutôt d'un « apprentissage tout au long de la vie des comportements socialement attendus d'une femme et d'un homme⁴⁴ ». Les différences entre hommes et femmes sont donc le produit d'une construction sociale et non d'un déterminisme biologique comme cela a longtemps été maintenu.

⁴⁰ BERINI Laure, CHAUVIN Sébastien, JAUNAIT Alexandre et REVILLARD Anne, *op. cit.*, p. 7.

⁴¹ *Id.*, p. 7.

⁴² *Id.*, p. 8.

⁴³ BEAUVOIR Simone de, *Le deuxième sexe. Tome II : L'expérience vécue*, Paris, Gallimard, 1976 (1949), p. 13.

⁴⁴ BERINI Laure, CHAUVIN Sébastien, JAUNAIT Alexandre et REVILLARD Anne, *op. cit.*, p. 8.

Il est erroné de croire que les études sur le genre se concentrent uniquement sur les femmes et le féminin. Il faut, au contraire, envisager le genre selon une approche relationnelle des sexes puisque les caractéristiques associées à chacun d'eux sont construites socialement dans une relation d'opposition⁴⁵. Cela ne signifie par pour autant que l'on ne peut pas privilégier l'un des deux groupes au sein des recherches.

La troisième dimension des études sur le genre envisage les relations entre les sexes comme un rapport de pouvoir. En effet, dans la grande majorité des sociétés connues, leurs rapports sont hiérarchisés. Ainsi, la répartition des ressources (économiques et politiques) et les valorisations symboliques sont généralement inégales. Le système genré demande à chacun d'appartenir au sexe qui lui est assigné à la naissance et de se comporter conformément à la définition sociale de « son » sexe. Cette vision normative du genre a été notamment dénoncée par Judith Butler dans son ouvrage *Gender Trouble*⁴⁶ paru en 1990. Elle y met en avant la théorie « queer » qui dénonce le déterminisme génétique de l'orientation sexuelle et du genre.

Enfin, quatrième, les études de genre examinent aussi les autres rapports de pouvoir qui interviennent en leur sein. En effet, les catégories sexuelles sont traversées par de multiples clivages comme la classe sociale, la sexualité, la « race », l'âge, etc.⁴⁷ Que l'on soit ouvrier·ère, patron·ne, prostitué·e, homosexuel·le, étranger·ère, les expériences relatives aux questions de genre seront différentes. Il est donc important de prendre en compte les autres rapports de pouvoir qui interfèrent dans l'ordre social.

Dès lors, après la mise en évidence de ces quatre dimensions analytiques, nous pouvons parvenir à une définition plus précise du genre comme « système de bicatégorisation hiérarchisé entre les sexes (hommes/femmes) et entre les valeurs et représentations qui leur sont associées (masculin/féminin)⁴⁸ ». Par souci méthodologique, nous reprendrons⁴⁹ le terme « genre » pour parler du système produisant une bipartition hiérarchisée entre hommes et femmes, et « sexe » pour renvoyer aux groupes qui sont construits par ce système. Ceci permet de mettre en

⁴⁵ BERINI Laure, CHAUVIN Sébastien, JAUNAIT Alexandre et REVILLARD Anne, *op. cit.*, p. 8.

⁴⁶ Version française parue en 2005 sous le titre de *Trouble dans le genre*.

⁴⁷ BERINI Laure, CHAUVIN Sébastien, JAUNAIT Alexandre et REVILLARD Anne, *op. cit.*, p. 9.

⁴⁸ *Id.*, p. 10.

⁴⁹ *Idem*. Nous nous référons à la terminologie reprise dans cet ouvrage.

évidence la dimension sociale du genre et de rompre avec les visions qui opposaient autrefois le sexe biologique invariant et le genre social variable⁵⁰.

L'on considère généralement que la remise en question du déterminisme biologique et l'analyse du rapport de pouvoir entre les sexes sont nées dans la plupart des pays occidentaux dans les années 70 avec les féminismes dits de la seconde vague. Après une période militante importante, les études de genre sont entrées en phase d'institutionnalisation avec le développement de la recherche et de cours universitaires sur le sujet⁵¹. C'est notamment grâce à celle-ci que le terme « *gender studies* » est apparu pour la première fois aux Etats-Unis dans les années 80. Autrefois, l'on employait plutôt les termes d' « études féministes » (« *feminist studies* ») ou d' « études sur les femmes » (« *women studies* »). « *Gender* » a ensuite longtemps été employé dans les universités francophones avant de se franciser en « genre ». L'emploi de la traduction française prédomine dès lors dans les universités en France, en Suisse et en Belgique. D'aucuns disent que cela a permis de gommer l'aspect militant du féminisme et d'être un gage de respectabilité scientifique⁵².

Les études de genre brassent de nombreux domaines et notions théoriques. La plupart ont été développés depuis ces cinquante dernières années. Ainsi, en 1972, Money et Ehrhardt, deux scientifiques américains, ont mis en avant deux concepts majeurs de la théorie du genre. Ils représentent deux dimensions de la perception du monde genré qui entoure les êtres humains. Au sein de ce modèle théorique sont distingués le « rôle de genre » (*gender role*) qui renvoie au comportement public d'une personne et l'« identité de genre » (*gender identity*) qui se réfère à l'expérience privée que cette personne a d'elle-même⁵³. Ces deux concepts permettent de mettre en évidence la thématique des fausses apparences qui se retrouve de nombreuses fois dénoncée dans les romans de Lemonnier comme nous le verrons par la suite.

Comme cela a été mis en évidence précédemment, les études de genre se sont basées au début sur l'opposition sexe/genré que l'on peut envisager comme celle de

⁵⁰ Il est indépendant du sexe biologique de l'individu. Le genre social est variable notamment en fonction du contexte historique, de l'ethnie ou encore de la culture dans laquelle s'inscrit l'individu.

⁵¹ BERINI Laure, CHAUVIN Sébastien, JAUNAIT Alexandre et REVILLARD Anne, *op. cit.*, p. 12.

⁵² *Id.*, p. 14.

⁵³ MONEY John et EHRHARDT Anke., *op. cit.*

nature/culture. Néanmoins, certains théoriciens dont Judith Butler considèrent que la distinction entre genre et nature contribue à renforcer la séparation mâle/femelle comme une réalité naturelle. Partir du principe que le genre est la « part sociale » du sexe supposerait qu'une fois qu'il est isolé, il laisse place à un sexe biologique « pur », « vrai » et donc non-social⁵⁴. Le concept originel de genre s'est donc empêtré dans l'idéologie biologique, laissant de ce fait à la nature sa dominance et à la culture sa subordination. Au cours des recherches successives, l'on a constaté au contraire que le genre (ou sexe social) n'est pas déterminé par le sexe et que cette notion de « sexe » n'est plus elle-même appréhendée comme une réalité naturelle. En effet, beaucoup de personnes naissent avec un sexe qui n'est pas déterminé et qui renverse les catégories établies. Il est ainsi possible d'être des deux sexes ou de changer de sexe au cours de sa vie.

La théorie du genre a beaucoup évolué au cours des dernières années. De nombreuses mouvances se sont succédé. Ainsi l'on peut citer, par exemple, Christine Delphy qui faisait partie des féministes matérialistes des années 70-80. Pour elle, le sexe est considéré comme un « déjà social ». Par conséquent, elle invite à interroger non plus les éléments du système divisé, mais le principe même de partition⁵⁵. Le genre est donc à considérer comme le système qui produit ces sexes envisagés selon deux réalités sociales distinctes⁵⁶. Ces dernières forment deux moitiés inégales. C'est pour cette raison que le genre a été envisagé par les féministes matérialistes comme un synonyme de « patriarcat » ou d'« oppression des femmes »⁵⁷. L'on synthétise⁵⁸ généralement que ce deuxième âge des études sur le genre prétend qu'il « n'exprime pas la part sociale de la division mais qu'il *est* cette division⁵⁹ ». S'ajoute à cela l'idée que le genre précède et, par conséquent, détermine les sexes qui le constituent. Enfin, l'on considère que le genre n'est pas uniquement un système de différenciation mais également un système de domination.

⁵⁴ BUTLER Judith, *Gender Trouble. Feminism and the Politics of Subversion*, New-York, Routledge, 1990. Traduction *Trouble dans le genre*, traduit par Cynthia Kraus, Paris, La Découverte, 2006.

⁵⁵ DELPHY Christine, *L'ennemi principal 2. Penser le genre*, Paris, Syllepse, 2001, p. 247.

⁵⁶ BERINI Laure, CHAUVIN Sébastien, JAUNAIT Alexandre et REVILLARD Anne, *op. cit.*, p. 30.

⁵⁷ *Id.*, p. 31.

⁵⁸ *Id.*, p. 32.

⁵⁹ *Idem.*

Une autre mouvance importante dans les études de genre a été la théorie « queer⁶⁰ » qui a vu le jour dans les années 90 aux États-Unis puis s'est largement diffusée dans les pays occidentaux. Elle se consacre non pas simplement à défendre les femmes et les homosexuels et à les aider à s'affirmer dans leurs vies « aussi authentiquement que les dominants⁶¹ » mais bien à « constituer les identités minoritaires en sites de critique et de déconstruction politique des normes majoritaires⁶² ».

Ces diverses mouvances théoriques historiques ont conduit à une différence entre sexe et genre qui ne peut se résumer à une opposition entre le « biologique » et le « social ». Le genre est à définir non plus comme « sexe social » mais comme le « rapport social » qui divise l'humanité en deux sexes singuliers et articulés hiérarchiquement et en dehors desquels rien ne semble pouvoir exister. Dans ce cadre, le sexe est donc envisagé comme le résultat, le produit de ce système de partition qui renforce sans cesse sa pertinence puisqu'il présente les sexes comme des éléments « naturels » voire même « pré-sociaux »⁶³. Il n'est donc plus considéré uniquement comme une réalité biologique indépendante des pratiques sociales. Cette définition génère des interrogations : est-ce qu'il faut subvertir le genre ? L'abolir ? Le transformer ? Il s'agit de questions que se posent historiquement les groupes dominés et les minorités sexuelles. Camille Lemonnier n'échappe pas à la règle lorsqu'il dresse les portraits de ces femmes de papier. Il pousse même cette logique à son paroxysme dans le dernier roman altergénérique⁶⁴ que nous analyserons : *Quand j'étais homme. Cahiers d'une femme*.

2. Le genre : produit de la socialisation

Puisque le genre est appris et transmis de génération en génération, il est envisagé comme un fait social. Les études contemporaines sur ce dernier ont donc placé au cœur de leurs recherches la socialisation. Elle est définie par Muriel Darmon comme :

⁶⁰ Terme anglais qui signifie « étrange » qui est fréquemment utilisé pour insulter ou stigmatiser les homosexuels ou toute autre personne ne faisant pas partie de la norme du genre. C'est selon un processus de « retournement du stigmaté » que s'est créé avec ironie le mouvement « queer » in BERINI Laure, CHAUVIN Sébastien, JAUNAIT Alexandre et REVILLARD Anne, *op. cit.*, p. 51.

⁶¹ BERINI Laure, CHAUVIN Sébastien, JAUNAIT Alexandre et REVILLARD Anne, *op. cit.*, p. 50.

⁶² *Idem.*

⁶³ *Id.*, p. 54.

⁶⁴ Terme que nous reprenons à ODAERT Olivier et DEPREZ Bérengère. « Le récit altergénérique : écrire à la première personne de l'autre sexe », *Les Lettres Romanes*, vol. 62, n° 1-2, 2008, pp. 3-21.

[...] l'ensemble des processus par lesquels l'individu est construit – on dira aussi “formé”, “modelé”, “façonné”, “fabriqué”, “conditionné – par la société globale et locale dans laquelle il vit, processus au cours duquel l'individu acquiert – “apprend”, “intériorise”, “incorpore”, “intègre” – des façons de faire, de penser et d'être qui sont situées socialement⁶⁵.

De cette façon, l'on parle de « socialisation de genre⁶⁶ » pour évoquer le processus qui conduit les individus ayant reçu une classe de sexe à leur naissance à se comporter, à penser et à s'envisager selon les normes socialement associées à leur sexe. Les individus apprennent donc à se situer et à situer les objets et les êtres qui les entourent « au sein d'une hiérarchie sociale et symbolique entre les hommes et les femmes, entre le masculin et le féminin⁶⁷ ». Le pouvoir de la socialisation repose en partie, selon Durkheim, sur le fait qu'elle transforme les contraintes sociales en des évidences « naturelles » ou en « choix » individuels. Elle se matérialise donc par un ensemble de réflexes, de gestes, de sentiments, de manières de consentir au monde et aux distinctions qu'il impose en fonction du sexe de la personne. Néanmoins, l'individu n'exécute pas passivement ces injonctions, il se les approprie en transformant ou contournant les contraintes sociales, et cela, tout au long de sa vie. Le genre peut donc aussi bien être *établi* que *défait*⁶⁸ par la socialisation. À chaque fois qu'une personne « sexuée » en rencontre une autre ou qu'elle essaie de catégoriser un individu qu'elle rencontre, elle adapte son comportement en fonction⁶⁹.

3. La *gender identity* et le *gender role*

Le genre est un processus de bipartition sociale, par conséquent, il est avant tout lié à un apprentissage. En effet, dès l'enfance, l'humain est conditionné par un ensemble d' « agents périphériques de socialisation⁷⁰ » (tels que les jouets ou les vêtements) qui lui inculquent ce qu'il peut être ou ne pas être ainsi que ce qu'il peut faire ou ne pas faire. Les premiers travaux consacrés aux études de genre se sont donc concentrés sur les différentes « normes » inculquées par un processus de socialisation aux filles et aux

⁶⁵ DARMON Muriel, *La socialisation*, Paris, Armand Colin, 2006, p. 6.

⁶⁶ L'on emploie aussi l'expression “socialisation de sexe/sexuée” pour insister sur l'apprentissage de comportements et de rôles qui sont associés à sa classe de sexe. “Socialisation de genre” renvoie davantage à l'apprentissage du genre envisagé comme système. Définitions issues de BERINI Laure, CHAUVIN Sébastien, JAUNAIT Alexandre et REVILLARD Anne, *op. cit.*, p. 108.

⁶⁷ *Id.*, p. 107.

⁶⁸ BUTLER Judith, *Défaire le genre*, Paris, Éditions Amsterdam, 2006.

⁶⁹ BERINI Laure, CHAUVIN Sébastien, JAUNAIT Alexandre et REVILLARD Anne, *op. cit.*, p. 108.

⁷⁰ DAFFLON NOVELLE Anne (dir.), *Filles-garçons : Socialisation différenciée ?*, Grenoble, PUG, 2006.

garçons dès leur plus jeune âge. L'enfance, moment fondamental de la socialisation selon Durkheim, est donc un « laboratoire du genre⁷¹ ». Notons que ces normes sont aussi appelées « rôle de sexe » (ou plus récemment « rôle de genre⁷² »). Ils sont asymétriques puisque les garçons et les filles qui grandissent dépendent les uns des autres dans un rapport social d'inégalité⁷³, c'est du moins ce que la société des XIX^e et XX^e siècles prétend avec un ensemble de stéréotypes de sexe transmis aux filles et qui marquent leur infériorité sociale⁷⁴. Au cœur de cet apprentissage de rôles de sexe se trouve donc une « ségrégation de genre⁷⁵ », à savoir, un ensemble d'institutions qui séparent les garçons et les filles et qui fait en sorte que les garçons se ressemblent et qu'il en soit de même pour les filles. Ainsi, au cours des XIX^e et XX^e siècles, « la norme de la ségrégation sexuée a fortement affecté la vie des individus, à l'école, dans la sphère professionnelle, et dans d'autres sphères de sociabilité quotidienne en particulier pour les classes moyennes et supérieures (loisir, engagement civique, etc.)⁷⁶ ». À cette époque, comme en grammaire, le masculin l'emporte sur le féminin.

Le *gender role* (« rôle de genre ») est donc l'ensemble des comportements qu'une personne adopte pour correspondre aux stéréotypes de la société genrée et pour s'intégrer dans celle-ci. Cependant, ce n'est pas parce qu'un individu se comporte d'une certaine façon qu'il est intérieurement en accord (*gender identity*) avec l'image qu'il renvoie de lui-même aux autres personnes.

Précédemment, nous avons défini laconiquement l'« identité de genre » comme l'expérience privée qu'une personne a d'elle-même. Il est donc nécessaire d'y apporter quelques précisions. Ainsi, elle est définie plus précisément comme

[...] la façon dont des êtres humains pensent et ressentent leur identité individuelle en regard des deux sexes définis et construits par l'ordre du genre. Assignée dès la naissance et renforcée par les processus de socialisation, elle peut être vécue comme l'appartenance exclusive à un sexe

⁷¹ CROMER Sylvie, DAUPHIN Sandrine et NAUDIER Delphine, « L'enfance, laboratoire du genre. Introduction », *Cahiers du genre*, 49 (2), 2010.

⁷² WEST Candace et ZIMMERMAN Donald H., « Faire le genre », *Nouvelles Questions Féministes*, vol. 28, n° 3, 2009, pp. 34-61.

⁷³ Goffman Erving appelle aussi cela le « with-then-apart » (« ensemble et séparés ») in GOFFMAN Erving, *L'arrangement des sexes*, Paris, La Dispute, 2002 (1977), p. 36.

⁷⁴ Définitions issues de BERINI Laure, CHAUVIN Sébastien, JAUNAIT Alexandre et REVILLARD Anne, *op. cit.*, p. 27.

⁷⁵ *Idem.*

⁷⁶ *Idem.*

sous la forme d'une unité entre les caractéristiques biologiques et des rôles et des comportements sociaux (être « pleinement » un homme ou une femme). Elle peut également entrer en friction avec l'ensemble des normes stabilisées par le genre. Les personnes ont ainsi une identité de genre différente du sexe qu'on leur a assigné à la naissance. De même, des hommes féminins et des femmes masculines peuvent construire leurs identifications de façons multiples en regard d'un ordre normatif qui n'est pas invariable⁷⁷.

La *gender identity* renvoie donc à l'idée que les individus ne sont pas forcément en accord avec le sexe que les autres leur attribuent officiellement et qu'ils doivent adopter en fonction d'une situation donnée. Cela ne signifie pas pour autant que ces personnes en proie à ces interrogations clament haut et fort leur désaccord. Ils peuvent, par exemple, ne jamais dire ouvertement qu'ils remettent en question le rôle que la société leur attribue ou bien ils peuvent cacher leurs comportements jugés « inadaptés » à leur sexe. Certains écarts sont tolérés mais, à ce niveau, les deux sexes ne sont pas égaux. L'on remarque effectivement une tolérance inégale entre filles et garçons remettant en cause le système. Par exemple, un petit garçon n'avouerait pas aussi facilement devant ses amis qu'il aime jouer en cachette à la poupée alors qu'une fille sera plus encline à montrer son intérêt pour le basket⁷⁸. Il y a donc une asymétrie entre ce qui est toléré pour un sexe et ce qui l'est moins pour l'autre.

Les spécialistes remarquent que la remise en question des rôles de genre se fait lors de l'adolescence, « période clé de la différenciation sexuée⁷⁹ ». À cette période de la vie, ils sont confrontés à de multiples instances de socialisation (les parents, la famille, l'école, la culture) dont les normes prescrites ne sont pas toujours concordantes⁸⁰. Les adolescents doivent donc réaliser une sélection, une recombinaison de ces données pour en élaborer une synthèse personnelle. Il est donc erroné de croire qu'un jeune absorbe machinalement ces injonctions sexuées.

Nous devons également préciser que la vision qu'un individu a de lui-même (*gender identity*) peut évoluer parce que la socialisation est un processus constamment remis en jeu. Même si généralement les rapports de genre antérieurs sont reconduits lors de l'interaction suivante, il se peut qu'un individu remette en question tout son monde

⁷⁷ BERINI Laure, CHAUVIN Sébastien, JAUNAIT Alexandre et REVILLARD Anne, *op. cit.*, p. 111.

⁷⁸ *Id.*, pp. 136-137.

⁷⁹ *Id.*, p. 135.

⁸⁰ *Idem.*

de normes genrées. Nous verrons que Lemonnier présente ce cas de figure dans certains de ses romans.

Troisième partie

1. Analyse de *Thérèse Monique* (1882)

1.1. Résumé de l'intrigue

Ce roman initiatique en trois parties dédié à Alphonse Daudet⁸¹ dresse les portraits de deux femmes : Nini Lamourette et Thérèse Monique. Stéphane, le héros et narrateur de 20 ans, arrive à Louvain pour suivre des cours de droit à l'Université. Il y fait la rencontre de Thérèse Monique, une jeune femme condamnée au célibat après avoir fréquenté Wilhelm, un étudiant allemand de passage dans la ville. Discrète, elle vit seule avec sa bonne depuis la mort de ses parents. Elle consacre tout son temps à aider les pauvres du voisinage qui voient en elle une sœur. Stéphane, intimidé et ensorcelé par cette créature angélique, l'observe de loin sans jamais oser s'en approcher. La première partie du roman (« Intrigues de famille ») se clôt finalement par la rencontre du jeune homme avec un groupe d'étudiants débauchés grâce à qui il fait la connaissance de Nini Lamourette.

La seconde partie du roman (« Nini Lamourette ») est consacrée presque entièrement à la relation que Stéphane entretient avec Nini, la jeune comédienne. Ne pouvant subvenir à ses besoins avec son maigre salaire, elle est entretenue par plusieurs hommes qui ignorent tous l'existence des uns et des autres. Vulgaire jouet entre ses mains, Stéphane est obligé d'emprunter de l'argent à sa famille pour pouvoir mener le train de vie qu'elle chérit tant. L'inconstance de Nini et son départ avec sa troupe de théâtre conduisent finalement à l'étiollement de leur relation. Stéphane, dévasté par leur séparation, décide alors de se consacrer à ses cahiers délaissés depuis longtemps.

« Thérèse Monique » constitue la troisième et dernière partie du roman. Dans celle-ci, Stéphane fait véritablement la rencontre de la jeune femme chez ses cousins (les Ridder) qui sont également parents avec elle. Au fur et à mesure de leurs rencontres, une amitié forte se développe. Elle accepte son affection à la condition qu'il devienne l'ami de son ami Balt, un sculpteur talentueux et fils de paysan. Entre-temps,

⁸¹ « Le poète de la grâce émouvante et subtile » in T. M., p. 5.

Stéphane revoit Nini qui est de passage dans la région pour une dizaine de jours. La jeune comédienne partie, Stéphane fréquente de nouveau ses cousins et Thérèse Monique. Balt, fin observateur, pressent les sentiments amoureux de Stéphane à l'égard de son amie. Il lui confie ne pas être son rival parce que son amour pour elle est davantage d'ordre mystique qu'amoureux. Les sentiments de l'étudiant dévoilés, la jeune femme réservée avoue finalement ses inclinations. À ce moment, Nini Lamourette refait surface et, parce qu'elle a appris l'existence de Thérèse Monique, décide de se rendre à son domicile lui révéler la tromperie. Le cœur de cette dernière, déjà fragilisé, prend encore un coup violent. Stéphane la supplie de lui pardonner mais elle se déclare autant coupable que lui. Sa santé décline rapidement et elle décède entourée des Ridder, de son ami Balt et de Stéphane.

Tout au long du roman racontant son « initiation à l'amour⁸² », le jeune étudiant est tiraillé entre ces deux figures féminines pour finalement se retrouver seul. Pour lui, Thérèse Monique incarnera à jamais un amour pur et chaste qui tranche fortement avec les délices offerts par Nini, la comédienne de théâtre. La première représente l'intériorité tandis que la seconde symbolise le plaisir des sens. L'histoire avec Nini s'achève dans « l'indifférence et l'oubli⁸³ » tandis que Thérèse Monique continue, de temps à autre, à hanter l'esprit du jeune étudiant.

1.2. Analyse du titre et des intertitres

Thérèse Monique (1882) est le titre principal du roman et constitue également un intertitre pour la troisième partie de celui-ci. Il n'est pas sans rappeler le titre *Thérèse Raquin* (1868) de Zola. Il n'y a pourtant presque aucune ressemblance entre ces deux héroïnes principales hormis le fait qu'elles sont toutes les deux orphelines très jeunes. Il ne s'agit pas d'une histoire d'adultère dans le cas du personnage de Thérèse Monique alors que cela est le cas pour l'héroïne zolienne et pour Nini Lamourette, personnage de second plan.

Dans sa postface à l'édition 2013 de *Thérèse Monique*⁸⁴ dans la collection Espace Nord, Paul Aron postule que les deux figures féminines de Lemonnier

⁸² Quatrième de couverture de T. M., Espace Nord, 2013.

⁸³ T. M., p. 283.

⁸⁴ T. M., pp. 285-302.

correspondent, lorsqu'elles sont rassemblées, à la Thérèse Raquin de Zola. Nous pensons toutefois que Nini Lamourette se rapproche davantage de celle-ci que Thérèse Monique. Il s'agirait donc certes d'une incarnation groupée de l'héroïne zolienne mais dont les ressemblances ne sont pas proportionnelles. Ainsi, Thérèse Raquin, orpheline très jeune, est élevée par sa tante qui a déjà un fils, Camille Raquin. La santé fragile de celui-ci les oblige à vivre dans le silence et le calme. Elle a pourtant, « toute une énergie, toute une passion qui dormaient dans sa chair assoupie⁸⁵ ». Thérèse est destinée à se marier avec ce cousin. Une fois les noces célébrées, ils ouvrent une mercerie qu'elle tient avec sa belle-mère. Laurent, un peintre de passage, lui fait découvrir ce qu'est le vrai amour. Lors de leur premier baiser, elle se « révé[e] courtisane⁸⁶ ». Nous retrouvons donc, deux faces du personnage de Nana incarnées dans deux personnages différents dans le roman de Lemonnier⁸⁷. La découverte de l'amour après la déception sentimentale s'apparente à l'histoire de Thérèse Monique tandis que le côté « femme fatale » se rapproche de la personnalité de Nini.

Remarquons également que le second intertitre (« Nini Lamourette ») peut rappeler le personnage de Nana, héroïne d'un autre roman de Zola. Notons d'emblée une proximité orthographique entre les deux sobriquets. Le roman du chef de file du naturalisme décrit le monde de la prostitution dans lequel gravite Nana (*alias* Anna Coupeau, fille de Gervaise Macquart dont l'histoire est racontée dans *L'Assommoir*). La jeune femme manque effectivement d'argent pour élever son fils, elle est donc obligée de se prostituer pour arrondir ses fins de mois. Elle habite néanmoins un riche appartement grâce à l'un de ses amants parce que, suite à son interprétation du rôle de Vénus dans un théâtre parisien, elle est devenue un objet de convoitise pour de nombreux hommes. Elle collectionne, dès lors, les amants qui acceptent ses moindres caprices. Le parallèle avec Nini Lamourette s'impose. Le lecteur s'en apercevra effectivement lors de sa lecture : tout comme Nana, elle collectionne les amants afin de pouvoir subvenir à ses besoins. Elle est même logée aux frais de l'un d'eux. Elle se montre également tyrannique envers tous les hommes qui la courtisent. Enfin, elle est comédienne tout comme Nana qui montera brièvement sur les planches. Ajoutons que la particule « Lamourette » accolée au sobriquet « Nini » renvoie à la frivolité

⁸⁵ ZOLA Émile, *Thérèse Raquin*, Paris, Le Livre de Poche, 1976, p. 25.

⁸⁶ *Id.*, p. 59.

⁸⁷ Postface de ARON Paul in LEMONNIER Camille, *Thérèse Monique*, Bruxelles, Labor, 2013 (Collection Espace Nord n° 318).

sentimentale (proximité avec le terme « amourette ») et renforce encore plus, pour le lecteur, l'idée de légèreté amoureuse, d'amour de passage.

L'intertitre de la partie initiale du roman (« Intrigues de famille ») crée un horizon d'attentes particulier chez le récepteur. En effet, « intrigue⁸⁸ » renvoie à des « manœuvres secrètes, des actes déloyaux » mais également à des « liaisons amoureuses généralement clandestines et peu durables ». Cet intertitre évoque donc des apparences trompeuses, des complots au sein d'une famille qui suscitent la curiosité du lecteur. Notons d'ailleurs que le verbe « intriguer⁸⁹ » signifie justement « exciter vivement la curiosité ». Le destinataire de l'œuvre s'attend donc à devoir démêler les événements pour comprendre ce qu'il lira.

Enfin, outre la référence aux romans zoliens et les intertitres évocateurs, notons que le fait de donner uniquement le nom d'une des héroïnes à son roman montre que l'attention est davantage portée sur celle-ci que sur Nini Lamourette. Pourtant, le lecteur s'aperçoit que Thérèse Monique est presque totalement oubliée du héros pendant la moitié du roman. Elle ne revient véritablement qu'à la troisième et dernière partie qui reprend justement son prénom comme intertitre. Nini n'est donc pas aussi importante que Thérèse Monique puisqu'elle n'apparaît pas dans le titre principal du roman. Elle n'est mentionnée que dans un intertitre alors que Thérèse Monique est présente dans les deux. Le récepteur, après sa lecture, comprend en effet que Nini n'est qu'un passage dans la vie de Stéphane qui ne gardera pas de contact avec elle. Thérèse Monique, par contre, continue de hanter ses pensées, même après sa mort.

Finalement, rien que par l'analyse des titres contenant des références explicites à la féminité, l'on découvre déjà que les deux héroïnes principales sont aux antipodes l'une de l'autre. L'une incarne la comédienne fatale alors que l'autre, appelée par son prénom et non par un sobriquet comme la première, semble symboliser le respect et la droiture. Le lecteur s'attend donc à découvrir une tension entre ces deux représentantes féminines. Il peut également se demander si leurs portraits seront stéréotypés ou dépasseront la simple antithèse.

⁸⁸ REY-DEBOVE Josette et REY Alain, *Le Petit Robert*, Paris, *Petit Robert*, 2014.

⁸⁹ *Idem*.

1.3. La femme-ange et la femme-démon

Roman d'initiation, *Thérèse Monique* contient deux figures féminines centrales comme nous l'avons présenté brièvement. Stéphane, le narrateur, se trouve confronté à ces deux créatures lors de son arrivée à Louvain et est immédiatement troublé par les deux jeunes femmes. Il nous raconte donc son cheminement intérieur depuis sa venue jusqu'à la mort de Thérèse Monique. Il est le premier à comparer les deux femmes qui occupent constamment ses pensées et à constater qu'elles sont aux antipodes l'une de l'autre. Quelquefois, le lecteur obtient également l'avis d'autres personnages secondaires que Stéphane croise sur sa route. Pensons notamment au cousin Ridder cadet, à Timothée Ridder ou encore à Balt.

Les deux héroïnes ne sont pas catégoriquement classées comme créature angélique, pour l'une, et démoniaque, pour l'autre. Les adjectifs utilisés pour les qualifier sont généralement ambigus. Dès lors, les portraits dressés ne sont pas uniquement de l'ordre du positif ou du négatif. Elles oscillent chacune entre les deux catégories, ce qui déroute encore plus le héros principal, confronté pour la première fois à la féminité.

1.3.1. Thérèse Monique

Thérèse Monique est la première femme que Stéphane aperçoit lors de son arrivée à Louvain. Il ne lui parle pas avant la dernière partie du roman. Par contre, il obtient l'avis des autres habitants qui connaissent son passé. Certains sont très critiques et disent « avec une nuance de dédain, une colère vague⁹⁰ » – du moins c'est ce que perçoit Stéphane – qu'elle est une « poseuse⁹¹ », une « vieille fille⁹² » qui vit comme une « béguine⁹³ ». Les gens responsables de sa mise au ban la décrivent toujours négativement, lui reprochant sa relation passée avec Wilhelm, l'étudiant allemand. Le cousin Nap raconte qu'il y eut même à l'époque « des huées contre la pauvre fille⁹⁴ » et que les gens disaient que « cela lui apprendrait !⁹⁵ ». Il ajoute que « si jamais Thérèse entendit le quart des choses qui furent dites en ce temps-là sur son compte, elle dut

⁹⁰ T. M., p. 34.

⁹¹ T. M., p. 57.

⁹² T. M., p. 198.

⁹³ T. M., p. 36.

⁹⁴ T. M., p. 37.

⁹⁵ *Idem.*

sentir couler de la poix brûlante dans son cœur⁹⁶ ». Le comportement des habitants de Louvain n'est en rien anormal pour l'époque. En effet, le concept de la femme seule est encore mal accepté à la fin du XIX^e siècle. Cécile Dauphin déclare d'ailleurs à ce propos qu'une inégalité est à souligner entre les deux sexes :

[...] le combat entre la légende dorée du mariage et l'épouvantail grotesque de la vieille fille n'en finit pas de se répéter. De la menace à l'injure, quels que soient les traits retenus et le niveau du discours (dictionnaire ou parole scientifique, proverbe ou personnage littéraire), force est de constater que les mots qui désignent la femme sans mari relèvent toujours d'une représentation discriminante. Du côté des « vieux garçons », on voit surtout des « génies » et des « écrivains »⁹⁷.

Il est donc dans l'air du temps de davantage condamner les femmes qui s'écartent de leur destin domestique que les hommes. Dans le cas de Thérèse Monique, la raison de son célibat n'est pas liée à un choix revendiqué d'indépendance par rapport à l'homme mais bien parce qu'elle a souffert à cause de l'un d'eux. Puisque Stéphane n'a pas encore vu la jeune femme, c'est son cousin qui lui en dresse un portrait. Au terme de celui-ci, l'étudiant en déduit qu'elle est une « victime de l'homme⁹⁸ ».

Étant donné que le portrait de Thérèse Monique nous est livré à travers les réflexions de Stéphane, nous devons préciser d'emblée qu'il manque parfois d'objectivité et de constance. En cela, il s'oppose au point de vue de la société louvaniste. L'étudiant passe pour un personnage rêveur – à la limite du bovarysme⁹⁹ – qui idéalise, dans un premier temps, le physique et le caractère de la jeune femme. Il la compare à une « des ombres que Virgile fait errer dans son champ des pleurs, lamentable et douce ; [...] [il] la voyai[t] orageuse, avec un mélange de colère et d'amour, comme Lélia¹⁰⁰ ». Le portrait qu'il se fait d'elle, avant même de l'avoir vue et en regard des opinions provinciales qui lui sont parvenues, est déjà ambigu.

Une fois qu'il l'aperçoit, Stéphane déchanté rapidement. Il modifie radicalement son appréciation et dresse un tableau peu flatteur de la jeune femme :

⁹⁶ T. M., p. 37.

⁹⁷ FRAISSE Geneviève et PERROT Michelle, *Histoire des femmes en Occident IV. Le XIX^e siècle*, Paris, Plon, 1991, p. 530.

⁹⁸ T. M., p. 38.

⁹⁹ « Évasion dans l'imaginaire par insatisfaction; pouvoir “qu'a l'homme de se concevoir autre qu'il n'est” » [J. de Gautier] in REY-DEBOVE Josette et REY Alain, *op. cit.*

¹⁰⁰ T. M., p. 39.

[...] elle me parut maigre et jaune (...) le petit doigt debout, une main décidément grêle, d'une pâleur de cierge, et sa taille mince se bosselait, renflée aux épaules par la courbure [...] les yeux, elle les avait clairs et doux d'une profondeur immense, sous une mèche noire coupant son front verticalement¹⁰¹.

Il se l'était imaginée idéale (« Thérèse dépassait la hauteur de mon désir [...] elle n'était plus assez femme ; une sorte de sainteté la nimait¹⁰² ») mais il la trouve finalement semblable à « la plupart des femmes¹⁰³ ». Remarquons que la couleur jaunâtre a une symbolique ambiguë. En effet, elle peut symboliser la couleur divine ou la solarité tout comme elle peut représenter la couleur de Judas, à savoir la couleur des traîtres et de l'infamie, ou encore le teint d'une personne malade¹⁰⁴. Outre cette couleur équivoque, ce portrait semble être éloigné de l'archétype féminin dominant de l'époque. Pourtant, l'on remarque au XIX^e siècle que les canons esthétiques sont doubles et relativement antithétiques¹⁰⁵. Ils se rejoignent cependant sur l'importance accordée à tout ce qui favorise la « sensibilité et la délicatesse¹⁰⁶ ». Ainsi, « une peau fine, les chairs moelleuses pour bercer les enfants ou le malade [ou] un squelette menu, de petites mains ou de petits pieds¹⁰⁷ » sont les idéaux de l'époque. On observe toutefois une dominance du canon bourgeois, à savoir une légère corpulence (signe d'une maternité convenable) et une peau laiteuse. Il est incarné, par exemple, par la comtesse de Castiglione. L'autre idéal esthétique, également présent à cette époque, est celui de la belle malade mince et pâle avec les joues creusées et des cernes sous les yeux. Généralement, cette figure féminine se dirige lentement vers la folie. Camille Claudel en est une représentante emblématique. Le XIX^e siècle oscille donc entre ces deux idéaux opposés. *Thérèse Monique*, via ses deux figures féminines, dresse le portrait de ces deux archétypes. « La victime de l'homme » est physiquement proche de la femme malade et maigre, tandis que Nini Lamourette, avec ses formes généreuses ressemble au canon bourgeois comme nous le décrirons plus loin.

¹⁰¹ T. M., pp. 46-47.

¹⁰² T. M., p. 52.

¹⁰³ T. M., p. 47.

¹⁰⁴ CAZENAVE Michel, *Encyclopédie des Symboles*, traduit de l'allemand par PÉRIGAUT Françoise, MARIE Gisèle et TONDAT Alexandra, Paris, Le Livre de Poche, 2013.

¹⁰⁵ ALVAREZ GONZALÈS Marta et BARTOLENA Simona, *Les Femmes dans l'art*, Paris, Hazan, 2010.

¹⁰⁶ FRAISSE Geneviève et PERROT Michelle, *op. cit.*, p. 392.

¹⁰⁷ *Idem*.

Au cours du récit, la perception du physique de Thérèse Monique par Stéphane évolue. En effet, alors qu'elle est décrite au début comme une personne famélique ayant presque un physique de malade, elle est progressivement peinte en des termes plus positifs. Il faut attendre la troisième partie du roman, c'est-à-dire la vraie rencontre entre elle et Stéphane, pour qu'il porte sur elle un regard différent. Ses cousins Ridder la lui présentent comme un « ange du bon Dieu¹⁰⁸ » ou une « sainte¹⁰⁹ ». Notons d'ailleurs qu'elle porte un prénom formé de deux noms de saintes. Ils disent qu'il n'y a pas de « meilleur cœur » que le sien parce qu'elle « ne pense qu'à faire le bien. Toutes ses pensées sont pour ceux qui n'ont rien¹¹⁰ ». Elle consacre, effectivement, tout son temps à coudre des vêtements pour les pauvres de la ville et passe leur apporter du réconfort quand ils sont alités.

À son contact, Stéphane absorbe « le charme subtil qui se dégageait de sa personne, comme une nourriture immatérielle qui réconfortait [s]on âme sans laisser de place à d'autres désirs¹¹¹ ». Sa pâleur de cierge, dans la première partie du roman, se transforme en un « divinement pâle [...] au milieu de cette misère douloureuse, comme la lumière de l'âme remontée au visage¹¹² ». Sa mèche noire coupant son front verticalement laisse place à de « beaux cheveux noirs qui lui descendaient sur le front en bandeaux sinueux et se repliaient derrière l'oreille, petite et fine ». Sa description physique est, dès lors, beaucoup plus précise puisqu'il ajoute :

Elle était brune de peau, avec des pâleurs aux tempes et aux pommettes ; son visage portait les traces d'une lassitude infinie. C'était cette expression qui donnait à sa physionomie un charme doux et triste, inexprimable comme la sensation d'un déclin. Elle n'était ni belle ni jolie, mais deux yeux noirs larges et profonds éclairaient toute la tête d'une lumière admirable. [...] Comme je la trouvais plus belle que Nini ! Ce n'était pas l'éclat furtif de la jeunesse qui luisait dans ses yeux ; comme la transparence d'une eau claire laisse voir le sable du fond, son regard reflétait la douceur et les tendresses de son âme. Elle portait une robe noire qui dessinait la minceur de sa taille, mais cette minceur n'était pas sans élégance et correspondait avec la finesse un peu maigre de ses mains. Je me souvins que je me les étais figurées longues et jaunes : elles étaient petites, au contraire, d'un ton mat qui rappelait vaguement la couleur des cierges, les doigts bien pris et

¹⁰⁸ T. M., p. 200.

¹⁰⁹ T. M., p. 52.

¹¹⁰ T. M., p. 200.

¹¹¹ T. M., p. 205.

¹¹² T. M., p. 196.

terminés par des ongles tachetés de petits points blancs, comme les doigts des personnes qui ne demeurent pas oisives.¹¹³

De plus, nous observons que l'étudiant use, comme nous l'avons mentionné précédemment, de références profanes pour caractériser la jeune femme. Nous avons ainsi relevé des allusions aux héroïnes de Virgile, aux figures féminines du *Rolla* de Musset ou à la Lélia de George Sand. Le vocabulaire religieux (par exemple, « cierge¹¹⁴ », « ange¹¹⁵ », « lumière de l'âme¹¹⁶ », « divinement pâle¹¹⁷ », « adoration¹¹⁸ », « sainteté¹¹⁹ », « nourriture immatérielle¹²⁰ » ou encore « [cœur] mystérieux comme le ciel¹²¹ ») est également souvent convoqué lorsque Stéphane (ou même Balt) la décrit. En outre, nous devons aussi mentionner le fait qu'elle est une source d'inspiration pour l'artisan lorsqu'il sculpte des statues de la Vierge. La ressemblance frappera d'ailleurs Stéphane lorsqu'il visitera son atelier. La proximité physique et mentale avec la Madone du *Dolce Stil Novo*¹²² nous a aussi étonnée. Le héros, qui perçoit également cette ressemblance mariale¹²³, aimerait d'ailleurs pouvoir se jeter aux pieds de Thérèse Monique comme si elle était une sainte. Il s'exécutera d'ailleurs le jour où il voudra lui demander pardon pour sa tromperie. Comme la femme médiévale, Thérèse Monique semble à mi-chemin entre l'amante et la déesse admirée. Remarquons d'ailleurs que le lexique de la vue est largement présent dans le texte. Une grande attention est également accordée à l'expression des sentiments de l'homme-amant incarné par Stéphane que la jeune femme courtisée sublime s'il se comporte de manière noble et courtoise. Du reste, il parle aussi à plusieurs reprises de l'élévation de son âme quand il est en sa présence ou quand il pense à elle. Dans le *Dolce Stil Novo*, le sujet devient effectivement l'objet d'un amour platonique ce qui permet son élévation

¹¹³ T. M., p. 195.

¹¹⁴ T. M., p. 46.

¹¹⁵ T. M., p. 52.

¹¹⁶ T. M., p. 51.

¹¹⁷ *Idem*.

¹¹⁸ T. M., p. 51, p. 212, p. 227 et p. 242.

¹¹⁹ T. M., p. 52.

¹²⁰ T. M., p. 205.

¹²¹ T. M., p. 256.

¹²² Voir travail HÉNAUT Eloïse, *Guinizelli e la donna idealizzata*, réalisé dans le cadre du cours de MAEDER Costantino, *Cours LROM1541 L'âge d'or de la littérature italienne : de Dante à Tasso et Metastasio*, Faculté de Philosophie, Arts et Lettres, Louvain-la-Neuve, 2016.

¹²³ Notons que l'adoration mariale fait l'objet d'un véritable culte au XIX^e siècle bien que l'on constate un déclin de la représentation religieuse dans l'imagerie populaire et le monde de l'art. C'est à cette époque que le pape Pie IX proclame le dogme de l'Immaculée Conception. L'importance des modèles féminins sacrés est aussi soulignée par le succès des congrégations du Sacré-Cœur dans les écoles pour jeunes filles in FRAISSE Geneviève et PERROT Michelle, *op. cit.*, p. 324.

spirituelle. L'on peut penser que Balt, qui parle d'un amour mystique, d'une « adoration¹²⁴ » pour Thérèse Monique, bénéficie de cette ascension spirituelle. Stéphane, quant à lui, absorbe son aura subtile pour nourrir son âme. Il évoque même un « mariage mystique¹²⁵ » avec elle.

Thérèse Monique est donc semblable à une sainte ou à un ange inaccessible pour le héros de Lemonnier. Elle se dissimule derrière des silences et son apparence sérieuse pour ne pas trop se dévoiler aux regards de Stéphane. Elle accorde donc une grande attention à son *gender role* qui est sans cesse dans la retenue et dans l'exemplarité. À cause de cela, l'étudiant est obligé de se réfugier dans son imagination pour tenter de la circonscrire et de la comprendre en regard des images de la féminité qu'il a intériorisées (qu'elles soient profanes ou religieuses). Thérèse Monique correspond donc à un des canons esthétiques du XIX^e siècle, à savoir : la femme malade, tourmentée, contemplative et maigre. Nous pouvons donc penser qu'elle ressemble davantage à un portrait angélique/virginal de la femme bien qu'au début du roman, Stéphane semblait influencé par les opinions externes et la classait davantage parmi les personnages de la honte. Par cette évolution de son point de vue, l'on constate que le regard porté par la société sur les individus peut avoir un impact important sur les perceptions de chacun, y compris sur la vision que l'individu peut avoir de lui-même, comme nous le verrons dans les points 1.4. et 1.5. de notre analyse.

1.3.2. Nini Lamourette

La jeune actrice est aux antipodes de Thérèse Monique. Stéphane est le premier à le percevoir. Son physique, tout d'abord, correspond à l'idéal féminin dominant du XIX^e siècle, à savoir, celui de la jeune femme charnue, avec une « rondeur grasse¹²⁶ » sous le menton et une peau rosée :

Son joli nez retroussé par le bout, du balancement d'un superbe œillet pourpré ; un bras blanc, d'un tour délicat, sortait des larges manches de sa robe rose-thé ; et ses doigts, terminés par des ongles brillants, piqués de points blancs, se recourbaient en inflexions gracieuses autour de la tige de la fleur¹²⁷

¹²⁴ T. M., p. 227.

¹²⁵ T. M., p. 248.

¹²⁶ T. M., p. 83.

¹²⁷ T. M., p. 82.

Ce portrait est beaucoup plus flatteur que celui qu'avait dressé Stéphane lorsqu'il avait aperçu pour la première fois Thérèse Monique. Pourtant, lorsque les habitants de Louvain décrivent Nini ils sont sévères. Leurs termes sont ironiques voire cinglants : « Une comédienne ? Vous êtes perdu ! [...] C'est bon pour les fils de famille qui veulent se faire plumer¹²⁸ » lui dit l'un de ses cousins, un autre la décrit comme une « coquine¹²⁹ » ou encore une autre artiste la présente comme une « petite cruche¹³⁰ ». Néanmoins, même s'il la trouve physiquement attirante, Stéphane comprend rapidement que la jeune femme, actrice dans l'âme, sait jouer de ses atours et le manipuler : « ses yeux sur les miens, toujours un peu comédienne, elle se laissait aller à des sentimentalités¹³¹ ». Elle s'assure d'ailleurs souvent de son emprise en lui demandant de valider son apparence : « Suis-je à ton goût ? Me trouves-tu bien ?¹³² ». Stéphane n'est toutefois pas dupe parce qu'intérieurement il se dit : « Elle semblait contempler sa force dans mes yeux¹³³ ». Cependant, même s'il remarque le jeu d'actrice chez son amante, il succombe toujours à son emprise et se reproche souvent cette faiblesse. Tout au long du roman, il compare d'ailleurs Nini à une ensorceleuse, à une amazone ou même à un animal comme c'est le cas lorsqu'il l'invite au restaurant :

[...] ses petites dents fines enfonçaient dans les nourritures avec une gaieté féroce ; ses yeux luisaient ; une moiteur légère mouillait les coins de sa bouche ; et quand elle buvait, elle vidait son verre d'un trait, jusqu'à la dernière goutte, en rejetant la tête en arrière et faisant gonfler son cou délicieusement. Elle tenait sa fourchette avec une gaucherie charmante, le petit doigt debout, d'un air maniéré. Vers la fin, sa narine rose disparut littéralement dans le ventre écarlate des écrevisses. Elle était très animée.¹³⁴

Stéphane constate également qu'elle est une personne très impatiente, ses mouvements brusques en témoignent. En cela, elle s'oppose, une fois de plus, à Thérèse Monique qui se déplace toujours lentement tel un spectre. Stéphane identifie aussi chez Nini des tics langagiers : « elle avait des manies, comme de pincer la bouche en parlant, de faire siffler les *s*, de prononcer les *a* comme des *e*, et elle employait volontiers des mots de

¹²⁸ T. M., p. 108.

¹²⁹ T. M., p. 69.

¹³⁰ T. M., p. 153.

¹³¹ T. M., p. 250.

¹³² T. M., p. 241.

¹³³ *Idem*.

¹³⁴ T. M., p. 96.

patois¹³⁵ ». Tout ceci a le don d'exaspérer le jeune étudiant. Remarquons que faire siffler les *s* fait penser au son produit pas le serpent. Cet animal n'est pas sans rappeler le serpent de la Genèse, incarnation du Diable qui conduit au péché. Le reptile est également un symbole de l'androgynie, de la transformation physique (mue)¹³⁶. Nous verrons à ce propos que l'actrice adore se travestir en homme. C'est d'ailleurs sous un déguisement de page que Stéphane la voit pour la première fois.

La jeune femme use de tous ses talents d'actrice pour séduire les hommes qui l'entourent. Elle est ainsi capable d'adapter son comportement en fonction de la personne qui est face à elle. En cela, elle incarne la femme tentatrice prête à tout pour capturer les hommes dans ses filets. Stéphane, comme ensorcelé, en subira aussi les conséquences (sentimentales et financières). Elle séduit effectivement toujours les hommes afin d'en tirer un profit parce que son train de vie est supérieur au salaire qu'elle gagne en tant que comédienne.

Sa dépendance aux hommes est toujours calculée. En effet, bien que la comédienne soit une femme relativement libre au XIX^e siècle, elle n'obtient qu'un maigre salaire qui dépend de sa beauté et de son rôle dans les pièces de théâtre. Elle sait pertinemment que sa beauté n'est pas éternelle et que le public se lassera d'elle. Elle met donc tout en œuvre pour assurer ses vieux jours. Cela passe par la séduction d'hommes de passage qui lui font des cadeaux ou vont jusqu'à payer le loyer de son appartement. Elle profite de plusieurs hommes à la fois pour ne jamais dépendre totalement d'un seul. Cependant, chacun d'eux pense être unique et ignore l'existence des autres. Face à Stéphane, elle prend toujours un « plaisir à [...] parler de l'impression qu'elle faisait sur les hommes¹³⁷ » afin qu'il surenchérisse les cadeaux de ceux-ci. Elle lui fait également de belles promesses : « Va ! Je ne te trahirai jamais pour personne. Je t'aime bien trop, à présent¹³⁸ ». De cette façon, elle exerce sur lui un « empire¹³⁹ », une « tyrannie¹⁴⁰ », « une possession [...] abominable¹⁴¹ » au point qu'il comprend qu'il

¹³⁵ T. M., p. 102.

¹³⁶ CAZENAVE Michel, *op. cit.*

¹³⁷ T. M., p. 105.

¹³⁸ T. M., p. 175.

¹³⁹ T. M., p. 114.

¹⁴⁰ T. M., pp. 107-108.

¹⁴¹ T. M., p. 236.

n'est « qu'un jouet entre [ses] mains¹⁴² ». Notons que, dès leur première rencontre, elle ne lui cache pas son intérêt financier puisqu'elle lui demande, de but en blanc, s'il dispose de richesses. Répondant par la négative, elle demande alors si son cousin, qu'elle a déjà croisé, en possède. Stéphane sait donc pertinemment qu'elle est très préoccupée par l'argent, sa seule motivation dans toutes les relations qu'elle entretient. Thérèse Monique, au contraire, n'accorde aucune attention à la richesse puisqu'elle distribue la sienne aux plus pauvres.

Lorsque Nini revient de Paris avec la troupe de théâtre, Stéphane perçoit son changement physique et soulève son inconstance de caractère. Tel Protée, la jeune actrice s'est imprégnée de son nouvel environnement par le processus de socialisation pour en revenir changée, comme si elle avait mué et dévoilait une tout autre personne. Son *gender role* est donc totalement transformé :

Elle me révélait une grâce que je ne soupçonnais pas, et quelque chose de subtil, d'inexprimablement capiteux sortait de sa personne. Le séjour de Paris avait poli sa nature un peu brusque et sculpté en reliefs élégants sa dépravation naïve. Une lumière plus chaude courait sous sa peau, et la beauté indécise de ses vingt ans s'était mûrie tout à coup. Elle avait rapporté des façons apprises, des étirements de jeune animal, d'excitantes souplesses d'amazone.¹⁴³

Selon Stéphane, elle est plus habile dans ses manœuvres qu'au début de leur rencontre. Ainsi, le vocabulaire occulte, de l'agitation ou de la manipulation est souvent employé pour parler d'elle : « dans ses robes une odeur de vice, voluptueusement mortelle¹⁴⁴ », « perversité naïve¹⁴⁵ », « ses gestes mutins [...] m'ensorcelaient un peu plus¹⁴⁶ », « mystères¹⁴⁷ », « pétulance de jeune animal¹⁴⁸ », « trouble et le vertige de la passion¹⁴⁹ » ou encore « magnétisme¹⁵⁰ ». Ces vocables sont toujours utilisés par Stéphane, il est donc conscient de la manipulation qu'elle exerce sur lui. Malgré le fait qu'il ait compris son jeu, il semble toujours y succomber comme si elle avait un pouvoir d'envoûtement extrême : « Je la contemplais, les yeux perdus dans la clarté de

¹⁴² T. M., p. 150.

¹⁴³ T. M., p. 241.

¹⁴⁴ *Idem.*

¹⁴⁵ T. M., p. 96.

¹⁴⁶ T. M., p. 99.

¹⁴⁷ T. M., p. 100.

¹⁴⁸ T. M., p. 251.

¹⁴⁹ T. M., p. 242.

¹⁵⁰ T. M., p. 104.

sa chair rose, avec un engourdissement ineffable de tout mon être ». Telle une sirène, archétype de la femme fatale, elle ensorcelle Stéphane, non par des chants comme la créature mythologique, mais par ses belles paroles et son physique idéal. L'on peut également y voir des ressemblances avec l'ambiguë Circé¹⁵¹, cette magicienne qui attirait les hommes et les ensorcelait via des breuvages. Notons que la « figure mythique de Circé s'oppose diamétralement à celle de la femme vertueuse ou angélique [qui correspond, dans le cas présent, à celle de Thérèse Monique], à celle qui rassure. Elle représente pour l'homme le danger absolu : la perte de sa virilité, de son humanité pour une forme animale¹⁵² ». C'est précisément ce que ressent Stéphane à son contact, il se sent déshumanisé, transformé en objet entre ses griffes. Elle opère de la même manière avec tous les hommes qui l'entourent tout comme Circé qui vit sur son île entourée d'hommes transformés en animaux. Néanmoins, Nini est à la fois femme fatale et femme fragile, sorcière et magicienne. Derrière sa façade assurée (*gender role*), elle est habitée par le doute (*gender identity*) : sera-t-elle en mesure de subvenir à ses besoins ? Sera-t-elle prise comme actrice pour une prochaine tournée ? De plus, elle sait également que sa condition de femme l'empêche d'être aussi libre qu'un homme, c'est pourquoi elle se travestit pour pouvoir profiter un court instant de cette liberté de mouvement.

Alors que la relation entre Thérèse Monique et Stéphane est faite de regards, de silences, de lectures d'extraits littéraires et de peu de conversations, la relation avec Nini est tout autre. Fille de la fête et du théâtre, elle s'exprime à voix haute. Elle dit les mots, même s'il s'agit souvent de belles paroles, afin de manipuler le jeune étudiant. Thérèse Monique ne dit pas les mots, elle les « regarde », elle les chuchote. L'une a besoin d'être dans l'agitation de la ville, l'autre a besoin de silence, de nature et de recueillement. Par conséquent, s'il fallait retenir un vocable pour la Circé lemonienne, nous penserions à « manipulatrice » tandis que pour Thérèse Monique, la madone idéalisée, nous utiliserions « victime ». Bien que les deux jeunes femmes soient radicalement différentes et incarnent chacune soit la femme-démon soit la femme-ange, nous remarquons qu'elles portent toutes les deux un masque (*gender role*) afin de ne

¹⁵¹ BELFIORE Jean-Claude, *Dictionnaire de la mythologie grecque et romaine*, Paris, Larousse, 2010.

¹⁵² GONDOUNIN Sandra, « Circé l'ambiguë : quelques révisions d'une figure mythique dans la littérature hispano-américaine », *Cahiers d'études romanes*, n° 27, 2013, pp. 209-219.

pas se mettre à nu. Nous verrons, dans le point suivant, que leur apparente assurance n'est en réalité qu'une façade.

1.4. Tension entre *gender role* et *gender identity*

Avant de pouvoir nous atteler au repérage d'éléments textuels pour ces deux catégories des études de genre, nous devons préciser que presque toutes les informations que le lecteur reçoit sont fournies par le narrateur. Seuls quelques éléments nous sont donnés via le discours direct, mais celui-ci est toujours relayé par Stéphane, influencé par sa perception des événements et qui en opère une sélection. Le comportement des deux jeunes femmes peut également fournir quelques indices sur leur intériorité. Dans la plupart des cas, nous n'accédons donc qu'indirectement à la *gender identity* des deux héroïnes sauf lorsque leurs propos sont fidèlement retranscrits. Le *gender role* est, par contre, perceptible pour toutes les personnes externes – tel que Stéphane – puisqu'il s'agit du comportement public de l'individu.

1.4.1. Stéphane

Dans un premier temps, nous pensons qu'il est utile de faire un détour par le personnage de Stéphane, le jeune étudiant. Tout comme les deux héroïnes, il semble tiraillé entre son *gender role* et sa *gender identity*. Nous postulons donc que, puisqu'il est écartelé entre ces deux dimensions de la théorie du genre, il ne peut pas être objectif en ce qui concerne les rapports que Nini et Thérèse Monique entretiennent avec celles-ci.

En tant que lecteur, l'on s'aperçoit rapidement que le rôle de Stéphane ne correspond pas à l'idéal masculin du XIX^e siècle. Il n'arrive pas à prendre sa vie en mains. Il est, de ce fait, obligé de demander de l'argent à sa famille pour subvenir aux besoins de Nini. Il dépense néanmoins sans compter même s'il éprouve parfois quelques remords (« Quelques-uns de nos parents étant enterrés à Louvain, elle [sa mère] me recommanda d'aller visiter leurs tombes, le Jour des morts ; je me rendis avec une docilité qui me semblait demander pardon pour mes ingratitude¹⁵³ »). De plus, il retarde la fin de son cursus en batifolant avec des groupes d'étudiants débauchés (appelés aussi « zigs »). Notons que l'absence de grade académique l'empêche

¹⁵³ T. M., p. 182.

d'exercer le métier d'avocat qui est le choix de son père. L'on constate effectivement que Stéphane essaie de suivre le rôle que lui imposent ses parents sans jamais se rebeller : « Voilà comment j'arrivais à passer pour un bon élève et à n'avoir véritablement moi, pour les visites et les distractions que le dimanche¹⁵⁴ ». Ainsi, il dépend totalement de l'autorité paternelle mais, intérieurement (*gender identity*), il ne se sent pas satisfait du *gender role* qui lui est commandé. Il veut être admiré par les étudiants de première année et passer pour un « viveur¹⁵⁵ ». Il parade donc avec Nini à son bras dans les rues de Louvain comme s'il s'agissait d'une enseignante. Il est cependant directement rappelé à l'ordre par son recteur qui lui remémore les « devoirs d'un bon jeune homme¹⁵⁶ ». Stéphane n'arrive donc pas à s'émanciper du rôle qui lui est imposé. On constate donc une disproportion entre sa *gender identity* et son *gender role* puisqu'il se consacre constamment à incarner un rôle sans arriver à s'en détacher et agir comme il le souhaiterait. Sa *gender identity*, bien qu'opposée à son comportement public, passe donc au second plan.

Outre l'inadéquation de son *gender role* et de sa *gender identity*, l'on remarque que Stéphane se réfère sans cesse à la littérature pour essayer de circonscrire le monde qui l'entoure. Il ne correspond donc pas à l'homme sûr de lui, capable de se forger sa propre idée. Il calque sans cesse des références qu'il tire de ses lectures pour penser à Thérèse Monique. Il médite ainsi des passages de Virgile, de Georges Sand, de Lamartine ou encore de Musset (« Il savait parler d'amour, lui !¹⁵⁷ »). L'on peut donc voir ici une tendance au bovarysme chez le héros principal qui vit déconnecté de la réalité : « Un peu de littérature se glissait à travers mes songes¹⁵⁸ ». En cela, il diffère des deux figures féminines qui sont conscientes du monde qui les entoure et ne se perdent pas dans des rêveries. L'une profite des hommes qui sont prêts à tout pour la garder à leurs côtés et l'autre essaie de contrer la misère avec ses petits moyens et de se protéger du monde. C'est donc via le prisme d'un « rêveur », lui-même en proie à une reconstruction identitaire, que nous parviennent les tensions entre *gender role* et *gender identity* des deux héroïnes.

¹⁵⁴ T. M., p. 21.

¹⁵⁵ T. M., p. 113.

¹⁵⁶ *Idem.*

¹⁵⁷ T. M., p. 39.

¹⁵⁸ *Idem.*

1.4.2. Thérèse Monique

Thérèse Monique, tout d'abord, ne communique pas beaucoup dans le roman. Comme nous le mentionnions précédemment, elle est une femme qui ne dit pas les mots mais qui les « regarde ». Elle mène une vie discrète dans sa maison avec sa servante. Dès lors, elle s'enferme dans le rôle que la société lui impose. L'on peut identifier ici le processus de socialisation qui permet d'inculquer le genre à la personne et lui dit comment se comporter pour ne pas heurter le système sociétal. En effet, selon la ville, elle doit se comporter comme une bannie subissant la faute qu'elle a commise en fréquentant Wilhelm. Suite à cette histoire, les habitants de Louvain l'ont « tuée¹⁵⁹ », « calomniée, noircie, salie¹⁶⁰ ». Depuis, ils la rejettent et, forcée, elle se met à l'écart de cette société qui ne veut plus d'elle. Elle ne fait rien pour essayer d'y rentrer de nouveau. Le cousin de Stéphane dit d'ailleurs à son propos : « Elle éconduisait tous les prétendants. Elle disait à qui voulait l'entendre qu'elle resterait fille¹⁶¹ ». Le statut de la femme seule est pourtant difficilement accepté au XIX^e siècle. Malgré cette mise au ban, elle ne semble pas avoir changé : « rien ne parut changer en elle. Elle continua à vivre comme par le passé ; on la vit un peu moins, mais elle visita un peu plus souvent les pauvres¹⁶² ». Elle rentre donc, en apparence, dans le rôle que la société lui a imposé : se faire oublier. Son *gender role* est donc celui de la femme seule qui essaie de se cacher par honte de ce qu'elle a commis. Elle adopte, de ce fait, une série de comportements qui correspondent aux stéréotypes de la société genrée dans laquelle elle vit, non pas pour s'intégrer dans celle-ci mais pour qu'elle ne lui reproche pas de se comporter de manière inadéquate. Or, paradoxalement, la société louvaniste semble aussi lui reprocher sa mise à l'écart qu'elle a pourtant elle-même provoquée.

Extérieurement, Thérèse Monique passe pour une « béguine¹⁶³ ». Elle vit indépendante, dans l'ombre et à l'écart de la société. Elle se montre également indifférente aux inclinations de Stéphane. Ce n'est pourtant pas parce qu'elle se comporte de cette manière, qu'elle est en accord avec ce comportement public. En effet, bien qu'elle semble relayer l'avis de la population Louvaniste (« Je suis une vieille fille.

¹⁵⁹ T. M., p. 35.

¹⁶⁰ *Idem.*

¹⁶¹ T. M., p. 36.

¹⁶² T. M., p. 37.

¹⁶³ T. M., p. 36.

Je me couche tôt.¹⁶⁴ »), elle s'aventure pourtant discrètement la nuit dans les rues de Louvain pour aider les pauvres gens. Stéphane en est témoin puisqu'il la suit à distance lors d'une de ses escapades nocturnes. Il y a donc une contradiction entre son comportement public et ce qu'elle fait en cachette. Elle est une femme indépendante qui semble être seule aux commandes de sa vie. Il n'en est pas de même pour Stéphane comme nous l'avons mentionné précédemment. Nous percevons néanmoins que Thérèse Monique est toujours dépendante de son premier amour quoiqu'elle essaie de prouver le contraire et de refouler ses sentiments d'autrefois. Elle le révèle d'ailleurs elle-même à la fin du roman: « Mon cœur a appartenu à un autre, Stéphane !¹⁶⁵ »

En ce qui concerne son attirance pour l'étudiant, elle la dissimule tellement bien qu'il pense qu'elle est totalement insensible. Il est vrai qu'elle donne davantage les signes d'une amitié ou d'une fraternité au jeune homme : « une intimité fraternelle d'une douceur infinie¹⁶⁶ », « des affections fraternelles¹⁶⁷ », « j'avais un cousin, l'amitié en a fait un frère¹⁶⁸ », « j'aimerais mieux être votre premier ami¹⁶⁹ » dit-elle même. Quand elle est en sa présence, elle se présente même comme une « sœur aînée¹⁷⁰ ». Si les mots ne sont pas évocateurs d'une attirance amoureuse, le non verbal (pleurs, rougeurs, tristesse, etc.) de Thérèse Monique l'est beaucoup moins. Balt est le premier à percevoir sa peine sourde et à prévenir Stéphane que son amie l'aime, bien qu'elle ne veuille pas l'admettre. Le jeune étudiant, rassuré par cette confession, finit par lui faire voir la réalité en face : « Vous savez aussi bien que moi que je vous aime [...] Mais tu mens, ne vois-tu pas que tu te mens ?¹⁷¹ ». Finalement, elle se livre enfin : « Je vous en supplie, n'accusez pas mon cœur d'indifférence ; je ne suis pas indifférente, mon ami¹⁷² ».

L'on peut donc facilement percevoir qu'il y a une contradiction entre le comportement public (*gender role*) que Thérèse Monique adopte et son ressenti vis-à-vis de celui-ci (*gender identity*). Bien que le lecteur n'ait pas souvent accès à son for

¹⁶⁴ T. M., p. 198.

¹⁶⁵ T. M., p. 261.

¹⁶⁶ T. M., p. 204.

¹⁶⁷ T. M., p. 223.

¹⁶⁸ T. M., p. 213.

¹⁶⁹ T. M., p. 204.

¹⁷⁰ T. M., p. 205.

¹⁷¹ T. M., p. 261.

¹⁷² T. M., p. 223.

intérieur, il peut déceler le malaise qui transparait dans son comportement. Elle passe pour une femme forte qui revendique son célibat et s'émancipe du regard de la société mais il s'avère qu'elle est encore fortement tributaire de son amour passé et de sa condition de femme. Elle se protège donc derrière une muraille d'indifférence alors qu'elle est très sensible à Stéphane. Les séquelles de son passé sont encore bien présentes. Son cœur – qu'elle appelle « *lui*¹⁷³ » comme s'il s'agissait d'une personne à part entière – a déjà subi plusieurs chocs : l'abandon par Wilhelm, la mise au ban de la société, la révélation de la tromperie de Stéphane par Nini. *Il* ne supporte pas cette dernière secousse et s'éteint quelques semaines après.

1.4.3. Nini Lamourette

Nini la jeune comédienne, bien que diamétralement opposée à Thérèse Monique dans ses agissements, la rejoint sur le fait qu'elle est aussi un personnage plein de contradictions. En apparence, elle passe pour une femme frivole qui n'est qu'un objet dans les mains des hommes et qui semble se complaire dans cette condition. C'est du moins ce que perçoit Stéphane à qui elle fait de belles promesses et jure qu'elle restera avec lui jusqu'à la fin de sa vie.

Sous ses airs frivoles, la jeune comédienne profite du monde androcentrique du XIX^e siècle qui considère que l'homme doit être le protecteur de la femme qui ne peut pas rester seule. Elle correspond donc, en apparence, aux stéréotypes que la société véhicule à propos des femmes : « Nous sommes bêtes, nous autres, femmes !¹⁷⁴ ». Par conséquent, son *gender role* est celui de la fille légère et peu intelligente. Intérieurement, par contre, elle tire profit du système en manipulant de multiples hommes – dont Stéphane – afin de s'émanciper de la société. Sa dépendance à l'homme est donc calculée : elle collectionne les amants afin de pouvoir toujours avoir une rentrée d'argent et ne jamais dépendre totalement d'un seul homme.

Cette façade est rapidement percée par le jeune étudiant qui comprend qu'elle n'est pas uniquement comédienne sur les planches du théâtre mais également dans sa vie personnelle. Son comportement public est donc rapidement démasqué par Stéphane. Cependant, tel Ulysse captif de Calypso, il continue à la fréquenter encore pendant de

¹⁷³ T. M., p. 279.

¹⁷⁴ T. M., p. 271.

nombreuses semaines même s'il est de plus en plus exaspéré par son comportement. Nini pense pouvoir manipuler tout le monde avec ses talents d'actrice mais elle se rend compte, après que Stéphane lui a dévoilé le contenu d'une conversation entre le directeur de la troupe et une comédienne, qu'elle n'est qu'un pion dans l'échiquier du théâtre. Elle pensait être importante à leurs yeux mais ils lui ont eux-mêmes joué la comédie. Telle est donc prise qui croyait prendre. Déçue que l'on se soit moqué d'elle, elle ne veut plus fréquenter « leur société¹⁷⁵ ». C'est cela tout le drame de la vie de Nini : elle est comédienne et ne sait pas déceler quand les personnes qui l'entourent se jouent d'elle.

Enfin, nous constatons qu'il est difficile d'avoir accès à la *gender identity* de Nini dans la mesure où Stéphane ne sait jamais si elle joue la comédie ou si elle dit la vérité. Il en est de même pour le lecteur. Il semble toutefois qu'elle n'apprécie pas outre mesure sa condition de « femme-objet ». Stéphane remarque, en effet, « qu'elle avait du dédain pour “ces filles”, visiblement¹⁷⁶ ». Ces « filles » sont les femmes qui se comportent comme des objets lorsqu'elles sont en présence d'hommes notamment des « zigs ». Nini est pourtant rangée dans la même catégorie que ces filles par les étudiants débauchés puisqu'elle est invitée à leur soirée. Bien qu'elle y soit présente et profite de la soirée, elle ne semble pas apprécier la manière dont se comportent ses congénères. Elle procède pourtant de la même manière avec ses amants. Peut-être faut-il y voir une nécessité vitale pour elle, afin qu'elle ne meure pas de faim. Sa condition l'obligerait donc, à contrecœur, à adopter un comportement de fille facilement séduite (*gender role*) afin de pouvoir subvenir à ses besoins.

Nous pouvons donc relever une tension entre l'expression publique (*gender role*) des deux héroïnes et ce qu'elles pensent de ce comportement (*gender identity*). Outre cet écartèlement, notons également que Lemonnier présente dans son récit une disproportion entre ces deux pôles. Il accorde effectivement une grande importance au comportement extérieur des jeunes femmes ainsi qu'à leur physique. Il en fait donc des êtres énigmatiques et aliénés par le regard des autres puisque, que ce soit l'une ou l'autre, elles ne veulent pas heurter la société dans laquelle elles vivent. Thérèse Monique vit en marge de celle-ci et essaie de se faire la plus discrète possible pour

¹⁷⁵ T. M., p. 154.

¹⁷⁶ T. M., p. 83.

qu'on ne lui reproche plus de se comporter de manière déplacée. Elle n'en est pas moins malheureuse parce qu'elle se prive d'exprimer ses sentiments qui pourraient être mal jugés par les habitants de Louvain. Nini, quant à elle, voudrait devenir indépendante mais ne peut prétendre à ce statut parce que les mentalités ne le permettent pas. Elle adopte donc le comportement que les hommes attendent d'elle afin de pouvoir en tirer un maximum de profit. La comédienne ne semble toutefois pas être en harmonie avec ce *gender role* puisqu'elle critique les femmes qui agissent de la même manière qu'elle.

1.5. Subvertir le genre

Lors de notre lecture, un des principaux éléments qui nous a frappée est l'aspiration des deux héroïnes à devenir des hommes. La société du XIX^e siècle est effectivement beaucoup plus libérée en ce qui concerne la gent masculine. Les hommes peuvent prétendre à plus d'autonomie que les femmes, généralement cantonnées aux rôles de mères et d'épouses, de gardiennes du foyer. Notons que Nini et Thérèse Monique ne rentrent ni l'une ni l'autre dans ces catégories. De cette façon, elles subvertissent déjà le modèle féminin de la société du XIX^e siècle. Ce renversement de l'archétype n'est pas sans risques puisqu'elles sont sans cesse les proies de critiques. Toutes deux aspirent donc intérieurement à ne plus être jugées. La seule solution pour ne plus l'être est de se comporter comme des hommes car ceux-ci sont moins la cible de reproches que les femmes et peuvent jouir d'une plus grande liberté.

Ainsi, au début de sa rencontre avec Stéphane, Thérèse Monique, lui demande de la considérer comme son « premier ami¹⁷⁷ » afin de ne pas souffrir une seconde fois d'une relation avec un homme. L'usage du substantif masculin prend toute son importance. Elle pense que, de cette façon, la séduction ne s'immiscera pas dans leur relation et qu'il la traitera comme *un* égal. Il est même question d'une « intimité fraternelle¹⁷⁸ » entre eux. En souhaitant être *un* membre de la famille aux yeux de l'étudiant, elle dresse le barrage d'un inceste fictif. Elle établit des catégories nettes entre elle et Stéphane afin de se protéger. C'est comme si l'amitié intersexe n'était pas envisageable pour cette héroïne et comme si elle devait conduire irrévocablement à une

¹⁷⁷ T. M., p. 204.

¹⁷⁸ *Idem.*

attirance sexuelle¹⁷⁹. Notons aussi que s'envisager comme *un* ami permet de battre en brèche les potentielles critiques de la population louvaniste qui pourrait s'offusquer d'une relation hors mariage. Dans la suite du récit, comme nous l'avons vu précédemment, cette barrière fictive n'empêchera pourtant pas la naissance de sentiments entre les deux personnages. Cette brève subversion du genre n'aura donc pas évité un coup fatal au cœur de l'héroïne.

Nini souhaite également qu'elle et Stéphane soient amis au sens masculin du terme : « Nous serions des amis » dit-elle à l'étudiant lors de leur voyage en province. En cela, elle semble vouloir battre en brèche la séduction qui s'immisce toujours dans les rapports qu'elle entretient avec les hommes. La comédienne pousse toutefois sa logique beaucoup plus loin que Thérèse Monique puisqu'elle est habituée à se travestir sur scène et en dehors. Elle correspond donc bien à l'image du serpent androgyne qui mue que nous avons évoquée précédemment. C'est effectivement d'abord dans un costume de page que Stéphane l'aperçoit pour la première fois. Historiquement parlant, ce rôle de théâtre a presque toujours été attribué à des femmes. Les hommes en sont souvent dispensés à cause de leur voix grave, peu crédible pour ce rôle. Le page était un jeune garçon à la voix fluette, il est donc fréquent qu'il soit joué par une femme au théâtre et à l'opéra¹⁸⁰. Au XIX^e siècle, la femme a effectivement le privilège de pouvoir prétendre à des rôles masculins le temps d'une représentation. En d'autres temps, le travestissement est interdit par la loi. Nini profite donc de l'avantage de son métier pour goûter, le temps d'une représentation, à la liberté masculine.

Elle y prend rapidement goût et joue, une seconde fois, le rôle d'un homme : un brigand qui n'a qu'un rôle mineur dans la pièce à laquelle elle participe. Enfin, son désir de devenir un homme sort du théâtre pour gagner la vie réelle. Ainsi, lors de son voyage à Namur avec Stéphane, elle lui fait part de son envie de jouir de la même liberté que lui :

Je voudrais être un homme comme toi, me dit-elle ; j'aurais des bottes et un gros bâton, un couteau dans ma poche [...] nous voyagerions, nous irions au bout du monde.

¹⁷⁹ CHRISTAKIS Nicolas et PANAYOTIS Halatsis. « L'amitié intersexe, ses clichés, ses subtilités », *Nouvelle revue de psychosociologie*, vol. 4, n° 2, Toulouse, Érès, 2007, pp. 187-199.

¹⁸⁰ KHOURY Camille, « Le travesti dans le théâtre du XIX^e siècle : une distribution à contre-genre ? », *Agôn*, n°7, 2015. URL : <https://journals.openedition.org/agon/3448#quotation> (page consultée le 20 mars 2018).

- Alors mise en goût par cette idée, elle voulut s’habiller de mes habits. Je me récriai :
- Folle ! Que penserait-on de nous ?
 - Des paysans !¹⁸¹.

Nini rattache donc le sexe masculin à la liberté et aux vêtements représentatifs de ce sexe. Ce n’est pas tant la manière de penser masculine qui l’intéresse que les permissions qui y sont rattachées. Elle pense donc qu’il suffit de porter les habits d’un homme pour jouir des mêmes privilèges que lui. En cela, elle considère que genre et sexe sont deux notions dissociables. La comédienne est de ce fait en avance sur son temps parce que la société du XIX^e considère que ces deux notions sont synonymes. Le travestissement, bien que présent depuis des siècles, n’est effectivement pas accepté par la communauté. Pour cette dernière, le genre est supposé toujours être en accord avec le sexe biologique. Or, pour Nini, il est tout à fait concevable d’être biologiquement une femme et de se comporter et de s’habiller comme un homme. De cette façon, elle « joue au » garçon plusieurs fois au cours du roman en s’inspirant de modèles. Le genre est donc, pour la jeune femme, une performance itérative comparable à celle d’un acteur sur scène. Elle s’est ainsi imprégnée de modèles masculins (son rôle de page, son rôle de brigand, Stéphane, etc.) pour tenter de s’affirmer en tant qu’homme et être reconnue à ce titre par les personnes qui l’entourent. Ce point de vue n’est pas sans rappeler la performativité du genre développée par Judith Butler dans *Gender Trouble*¹⁸².

Cette conception moderne n’est toutefois pas partagée par ses contemporains. Ainsi, Stéphane croit d’abord qu’elle le taquine en s’amusant avec ses vêtements mais rapidement, il comprend qu’elle souhaite aller jusqu’au bout de sa logique : « [...] elle monta dans notre chambre, se vêtit des effets laissés dans ma valise et, les cheveux massés sous ma casquette de voyage, un cigare aux lèvres, elle sortit. Je croyais à une

¹⁸¹ T. M., p. 162.

¹⁸² Judith Butler considère que le genre relève d’une construction sociale performative. Elle s’appuie sur l’exemple des *drag queens* qui jouent à être d’un sexe qui ne correspond pas à leur sexe « naturel ». Elle généralise sa théorie, basée sur une minorité, à l’ensemble des êtres humains. Ils se conforment, dès leur plus jeune âge, à des modèles et « jouent à » y ressembler. Ainsi, par exemple, une personne se comporte comme une fille, selon les modèles du genre féminin intériorisés. Toute sa vie, cette personne ne fait que répéter des attitudes, des gestes, des termes qui appartiennent au genre féminin. C’est par le fait le « jouer à » la fille, de performer, mais aussi par la répétition constante de comportements que cette personne est considérée comme une fille. Le genre n’est donc pas lié à l’être mais à la performance itérative qui devient un processus conscient ou non. Ainsi, Butler rejoint l’idée de Simone de Beauvoir : « On ne naît pas femme, on le devient » (BEAUVOIR Simone de, *op. cit.*). Pour plus de détails sur la théorie de Butler, voir son ouvrage : BUTLER Judith, *Gender Trouble. Feminism and the Politics of Subversion*, *op. cit.*

plaisanterie¹⁸³ ». Parée de son déguisement, elle s'introduit dans la propriété d'un châtelain. Dans un premier temps, le propriétaire se laisse prendre au piège face au déguisement de la jeune femme. Par conséquent, Nini prouve qu'elle peut être considérée comme un homme si elle en adopte le comportement mais qu'elle n'en a pas le sexe biologique. Elle goûte ainsi, pendant un bref instant, à la liberté masculine et à l'aventure avant de finalement se trahir à cause de son habitude d'accorder au féminin les adjectifs qui la caractérisent. L'homme ne lui en tient pas rigueur pour autant, il finira même par plaisanter à propos de la supercherie.

Le travestissement de Nini n'est donc jamais pris au sérieux par la gent masculine qui y voit plutôt une expérience théâtrale qu'une véritable revendication. C'est comme s'il était illusoire qu'elle prétende à une égalité totale avec les hommes. Changer physiquement de sexe (ici, en l'occurrence, en prenant les attributs vestimentaires masculins qui sont des objets sexués) ne suffit à pas être considéré comme un homme. Nini tire cette conclusion d'elle-même. Elle retourne d'ailleurs rapidement à ses habits de femme. Il aurait fallu que la société reconnaisse l'identité nouvelle à laquelle elle souhaitait être rattachée. La distinction sexuelle est donc un concept social avant d'être biologique, elle est le produit d'une socialisation. L'identité de Nini n'étant pas validée par les personnes se trouvant autour d'elle, elle ne peut être acceptée dans ce rôle masculin. Elle est donc obligée de retourner à son identité première, celle d'une femme. La subversion du genre a donc été de courte durée aussi bien dans le cas de la comédienne que dans celui de Thérèse Monique.

1.6. Conclusion

Ce roman initiatique dresse le portrait de Stéphane confronté à deux figures féminines aux antipodes l'une de l'autre, aussi bien au niveau de leurs comportements que de leur physique. Elles se rejoignent cependant par leur souci commun de vouloir être envisagées au masculin. Ainsi, Nini sous-entend qu'une hiérarchie entre les sexes existe. Thérèse Monique, quant à elle, la rejoint dans l'idée qu'une séduction s'imisce sans cesse dans les relations homme-femme et qu'il n'est possible de prétendre aux privilèges masculins qu'en se travestissant ou en se présentant comme une personne du sexe opposé au leur. Toutefois, la société du XIX^e siècle ne semble pas prête à accepter

¹⁸³ T. M., pp. 162-163.

cette subversion de la bipartition genrée. Il y a donc une non-satisfaction de la part de Nini et Thérèse Monique à propos du rôle de femme que la société leur impose. Elles sont effectivement constamment tiraillées entre leur *gender role* et leur *gender identity* qui, en plus de cela, sont présentés dans le roman de manière disproportionnée. Lemonnier accorde, en effet, une grande importance à leur description comportementale plutôt qu'à leur intériorité. Il dresse donc le portrait de deux héroïnes qui, bien qu'elles essaient de s'émanciper, sont encore largement aliénées par le regard des autres. L'harmonisation entre leur *gender identity* et leur *gender role* passe donc au second plan. Nous verrons que l'intériorité prend progressivement plus d'ampleur dans les romans suivants de Lemonnier.

Puisque les deux héroïnes dénoncent la séduction permanente dans les relations homme-femme, il leur est impossible de prétendre à une relation amicale intersexe avec Stéphane. C'est comme si la femme devait inévitablement être l'objet de désir pour l'homme et ne pouvait être envisagée autrement. Elles comprennent ainsi que le concept de femme célibataire n'est pas facilement accepté à leur époque. C'est la raison pour laquelle Thérèse Monique se fait qualifier de « béguine » alors que Nini est décrite comme une femme aux mœurs légères qui ne peut pas se fixer avec un seul homme.

Enfin, surtout pour Nini, la masculinité est synonyme d'aventure et de liberté de mouvement. Se travestir en homme est également l'occasion pour la comédienne d'obtenir plus de rôles que si elle se cantonnait à ceux des femmes. Ces dernières, si elles se limitent à leur sexe, ne peuvent effectivement prétendre qu'à très peu d'emplois au XIX^e siècle. Les hommes jouissent, au contraire, d'une offre plus large. Le sexe attribué à la naissance détermine donc déjà toute la vie de l'individu. La subversion sexuelle n'est toutefois concevable que sur la scène de théâtre, toute tentative dans la vie réelle n'est jamais prise au sérieux par la société.

2. Analyse de *Madame Lupar. Roman Bourgeois* (1888)

2.1. Résumé de l'intrigue

Dans *Madame Lupar*, Camille Lemonnier raconte l'histoire d'un ménage bourgeois formé d'Isidore Lupar, de sa femme Léonie et de leur petite fille Gabri. Monsieur Lupar est un modeste fonctionnaire habitué à se soumettre à la souveraineté de sa femme. À ce titre, il mène son train de vie bourgeois sans se poser de questions. Léonie, quant à elle, est sans cesse partie en courses pour le ménage. Elle affirme courir les tapissiers, les magasins de vêtements et de décorations afin qu'ils ne manquent de rien. Parfois, elle prétend être chez sa mystérieuse amie Berthe qui se trouve toujours empêtrée dans des situations rocambolesques avec Monsieur Destrebaix. Pendant ce temps, elle laisse Gabri aux mains des bonnes qui se succèdent étant donné son caractère autoritaire. Léonie cherche constamment à embellir sa maison et à avoir un service irréprochable, c'est la raison pour laquelle elle ne laisse jamais passer la moindre incartade. La famille donne, en effet, des dîners toutes les semaines avec parfois une vingtaine d'invités prestigieux dont les opinions importent grandement à Léonie. Néanmoins, le maigre salaire d'Isidore ne peut permettre à lui seul ce train de vie. Dans un premier temps, il ne semble toutefois pas s'en tracasser.

D'abord indifférent face aux absences répétées de sa femme, Monsieur Lupar finit par s'inquiéter. Le premier événement qui attire son attention se déroule lors du carnaval. Alors qu'ils sont de sortie dans un café avec leurs amis, un homme masqué s'approche de Léonie et lui dit : « Berthe ! ô Berthe !¹⁸⁴ ». Il disparaît ensuite immédiatement. Léonie prétend que c'est Monsieur Destrebaix, l'ami de Berthe. L'identité méconnue de cet homme tracasse Monsieur Lupar des jours durant. Quelques temps plus tard, il découvre que Léonie possède des toilettes raffinées et des sous-vêtements qui contrastent fortement avec ce qu'elle a l'habitude de porter. En effet, il y a toujours eu « la persistance d'une certaine chasteté¹⁸⁵ » dans leur commerce nuptial. Un troisième événement renforce encore plus l'inquiétude de Monsieur Lupar. Il s'agit d'une lettre anonyme arrivée au domicile disant : « Si vous voulez vous rendre compte des journées de votre femme, adressez-vous rue Neuve, 217. Vous serez édifié¹⁸⁶ ».

¹⁸⁴ M. L., p. 85.

¹⁸⁵ M. L., p. 107.

¹⁸⁶ M. L., p. 139.

Léonie prétend à une plaisanterie déplacée, jette la lettre au feu et ajoute qu'elle n'a jamais mis les pieds au numéro 227. Isidore pense pourtant avoir lu « 217 » mais il n'en a plus la preuve. Ses soupçons sont ravivés lors d'un souper donné à leur domicile. Mr Cador, un ami, y lit le journal et annonce le décès d'un certain Destrebais, retrouvé mort sur le trottoir d'un lupanar. Isidore s'en réjouit : il ne viendra plus importuner sa femme. Peu de temps après, cette dernière décide de partir à la côte avec sa bonne et Gabri à qui l'air du large est vivement recommandé. Lupar les rejoint quelques semaines plus tard et s'inquiète en voyant que Léonie s'est absentée une fois de plus durant la nuit et qu'elle ne rentre qu'au petit matin. Son amie Berthe serait encore la cause de cette longue absence. Il constate enfin que Léonie a encore acheté de nouvelles toilettes onéreuses.

De retour de vacances, Monsieur et Madame Lupar rencontrent, via un collègue de bureau, un peintre nommé Paul Mahu. Ce dernier propose à Léonie de réaliser son portrait. D'abord réticente, elle accepte finalement et vient pendant de longues semaines à son atelier. Isidore ne voit pas ces séances d'un très bon œil. Au fil du temps, les sentiments entre Paul et Léonie grandissent mais cette dernière décide de mettre fin à leur histoire d'amour naissante lors de l'ultime séance de pose. Cet épisode amoureux marque toutefois un tournant dans la vie de Madame Lupar qui remet en question son mariage.

Enfin, des amis du travail mettent définitivement la puce à l'oreille de Monsieur Lupar lorsqu'ils évoquent une corsetterie au numéro 217 de la Rue Neuve qui est, en réalité, une maison de tolérance. Pour les collègues d'Isidore, si une femme acquiert de nouvelles tenues que le ménage ne pourrait acheter avec ses maigres revenus, c'est qu'elle fait un commerce peu avouable de son corps. Trop d'indices concordent avec Léonie. Lupar décide alors d'espionner devant la boutique et y aperçoit sa femme. Il est dévasté. Lorsqu'il rentre à son domicile, elle lui avoue tout : sans le commerce de son corps, ils n'auraient jamais pu joindre les deux bouts. Léonie dévoile les dépenses à venir du ménage et décide que dorénavant, son mari devra s'en occuper lui-même. Devant la hauteur du montant Isidore est au pied du mur, il ne peut pas avec son salaire y parvenir. Il a donc le choix entre la honte ou la ruine. Pendant un temps, il ferme les

yeux et ils continuent de mener leur vie d'avant, puis, ils héritent de la fortune d'un barbon sans famille qui « permet de canaliser définitivement la vertu¹⁸⁷ » de Léonie.

2.2. Analyse du titre

Le titre principal de cet ouvrage, faisant directement référence à la féminité, ouvre différents horizons interprétatifs pour le lecteur. Ainsi, par exemple, le nom de famille de l'héroïne est calqué sur le latin *lupa* qui signifie *louve*. Or, nous savons que, dans l'imaginaire commun, le loup représente un danger pour l'homme et que sa seule vue peut le rendre muet¹⁸⁸. Il est ainsi souvent caractérisé par des adjectifs négatifs pour souligner sa malfaisance et sa ruse. Dans le *Physiologus* il est même décrit comme un animal capable de faire le mort devant un homme pour mieux l'attaquer par la suite lorsqu'il aura baissé sa garde : « Telles sont les personnes rusées et malicieuses. Si elles rencontrent de braves gens, elles font comme si elles menaient une vie innocente et n'avaient pas de mauvaises pensées, mais leur cœur est plein d'amertume et de ruse¹⁸⁹ ». Par contre, envisagé au féminin, cet animal est le symbole de l'adoption et de la nourriture. Pensons par exemple, à la mère d'adoption de Romulus et Remus. Le loup a donc un statut équivoque dans l'imaginaire collectif. Cette ambivalence se retrouve justement dans le récit de la famille Lupar, siège des apparences trompeuses. En effet, lors de la découverte du roman de Lemonnier, l'on s'aperçoit rapidement que Léonie oscille entre les deux caractéristiques du loup : le maternel et la ruse voire même la cruauté. Elle manipule Isidore via différents stratagèmes et mensonges pour ne pas lui révéler ses vraies activités en dehors du domicile. D'un côté, elle le maternise telle une mère et, d'un autre, elle le commande et lui intime le silence d'un simple regard. Suite à cela, Isidore lui est totalement soumis. Comme dans une meute de loups, il y a donc une hiérarchie au sein de la famille Lupar.

De plus, l'on oppose généralement le loup au chien. Ce dernier représente la docilité, la fidélité alors que le premier symbolise la liberté et la sauvagerie. Ainsi, Isidore se compare à un chien lorsqu'il dit à Léonie : « Tu m'as habitué à ne vivre que de ta vie, à ne penser que par ton cerveau. Tu sais bien que je suis *ton petit chien chéri*

¹⁸⁷ M. L., p. 342.

¹⁸⁸ CAZENAVE Michel, *op. cit.*

¹⁸⁹ *Idem.*

[nous soulignons] et que je vais comme tu me pousses¹⁹⁰ ». Léonie, quant à elle, est davantage comparable au loup, soucieuse de mener sa vie librement tout en maintenant les apparences d'une femme au foyer exemplaire.

À la vue du titre, l'on peut également penser à des dérivés de *lupa* comme *lupanar* qui renvoie au lieu de prostitution antique. À l'origine, le nom *lupa*¹⁹¹ signifiait d'abord *courtisane* ou *prostituée* avant même de désigner la *louve*. Le titre qui dévoile le nom de l'héroïne est donc déjà connoté de manière ambiguë. Lors de la lecture du roman, l'on comprend rapidement que Léonie Lupar se prostitue pour maintenir le ménage à flot. Elle arrive toutefois à sauver les apparences jusqu'à ce qu'Isidore l'aperçoive devant la corsetterie¹⁹². Elle oscille tout au long du roman entre la mère et la prostituée, entre la maternelle et la rusée. Huysmans résumera d'ailleurs dans une lettre adressée à Camille Lemonnier que son héroïne est « la bonne ménagère monstre, à passes¹⁹³ ».

Homographe de l'animal, le *loup* est également un masque que la noblesse portait lors des bals au XVIII^e siècle. Il symbolise la dissimulation et les faux-semblants. Il s'agit généralement d'un objet ambigu utilisé tantôt par les bourreaux tantôt pour les fêtes ou les pièces de théâtre. L'objectif est néanmoins toujours de se cacher du regard des autres afin de ne pas être reconnu dans son activité. Cette interprétation fait écho à la thématique des fausses apparences qui parcourt tout le roman de Lemonnier et que l'on retrouve aussi dans l'opposition *gender role* / *gender identity*. En effet, le paraître est très important pour la famille Lupar. Les diners organisés chez eux sont, par exemple, une manière d'exposer leur ménage exemplaire et de montrer leur domicile décoré avec soin. C'est d'ailleurs parce qu'Isidore ne veut pas renoncer à son train de vie bourgeois qu'il accepte, au pied du mur, que Léonie continue le commerce de son corps pendant encore quelques mois. En outre, le premier événement qui attise les soupçons d'Isidore est le carnaval lors duquel un homme

¹⁹⁰ M. L., p. 123.

¹⁹¹ Cité par CAZENAVE Michel, *op. cit.*

¹⁹² Notons d'ailleurs que cet endroit est transformé ironiquement en maison de prostitution. Le corset est en effet sensé permettre une rigidité au niveau du buste. Il est utilisé pour mettre en avant les atours des femmes au XIX^e siècle et au début du XX^e. Cette rigidité physique contraste fortement avec l'absence de « rigidité » morale dans ce lieu de tolérance. Les amies de Madame Lupar ne manqueront pas de le noter lors d'un dîner (cf. chapitre XII).

¹⁹³ Lettre XLII de juillet 1888. HUYSMANS Joris-Karl, *Lettres inédites à Camille Lemonnier*, Genève, Librairie Droz, 1957, p. 126.

masqué s'approchera de Léonie et lui dira de mystérieuses paroles. Paradoxalement, le masque a donc participé, partiellement, à la révélation de l'adultère.

La seconde partie du titre (*Roman bourgeois*) donne une indication sur le milieu social que Lemonnier met en évidence dans son roman. Les Lupar sont une petite famille bourgeoise pour qui il est primordial de mener un train de vie respectable. Notons qu'il n'en a pas toujours été ainsi. Léonie, par exemple, n'est pas issue de ce milieu social bourgeois. Elle est une « fille de la campagne¹⁹⁴ » pauvre et belle. Choisie par Isidore, elle pensait pouvoir sortir de sa « condition misérable¹⁹⁵ » mais s'est rapidement rendu compte que son « grand travail inutile¹⁹⁶ » de petit fonctionnaire n'empêchait pas l'accumulation de dettes. C'est donc pour sortir de la pauvreté qu'elle s'est engagée dans la prostitution tout en maintenant les apparences d'une femme au foyer exemplaire.

Nous pouvons donc prédire et déduire, via le titre en deux parties, l'ambiguïté de la personnalité de l'héroïne. Léonie est effectivement tiraillée entre son rôle de mère et celui de la femme combattive et rusée, prête à vendre son corps pour préserver son foyer d'une chute irréversible du piédestal bourgeois. Tout cela se fait sous le couvert des apparences pour ne pas se discréditer aux yeux des autres membres de la société et conserver l'image d'une famille exemplaire.

2.3. Léonie, la femme despotique et salvatrice

Madame Lupar est un roman raconté par un narrateur omniscient qui s'attarde davantage sur le point de vue d'Isidore Lupar que sur celui de l'héroïne principale. Alors qu'au début du roman l'accent est mis sur les réflexions d'Isidore à propos des absences répétées de sa femme et sur les dépenses importantes du foyer, c'est véritablement lors de l'épisode avec le peintre Paul Mahu que le narrateur s'arrête avec plus de précision sur ce que pense Léonie. Son expérience adultérine remet effectivement en question tout son monde de valeurs. Elle devient d'ailleurs de plus en plus froide envers Isidore au fil du récit. Son portrait nous est livré à travers les yeux de

¹⁹⁴ M. L., p. 319.

¹⁹⁵ *Idem.*

¹⁹⁶ *Idem.*

Lupar, du peintre Paul Mahu, mais aussi à travers les commentaires du narrateur externe à l'histoire.

Dans un premier temps, Léonie Lupar est décrite par Isidore comme l'« épouse admirable¹⁹⁷ » qui gère précautionneusement les dépenses du ménage. C'est d'ailleurs elle qui s'est occupée de trouver un logement autre que leur petit appartement vétuste : « *C'était elle* [nous soulignons], du reste, qui avait battu la ville, visité les immeubles vacants, conféré avec les propriétaires ; il [son mari] n'était intervenu que pour signer le bail, inquiet au fond de la cherté du loyer¹⁹⁸ ». Dès le début de son mariage, elle s'est donc « arrogé le gouvernement des affaires¹⁹⁹ » ce qui lui a valu le surnom humoristique de « capitaine²⁰⁰ ». Isidore accepte toutefois son hégémonie sans ciller, trop heureux de ne pas devoir se charger de la gestion du ménage. Le despotisme de Léonie est donc salvateur pour la famille puisque personne d'autre n'est en mesure de prendre les rênes.

Isidore Lupar, d'un naturel passif, décrit sa femme comme une « divinité protectrice, nimbée d'un culte²⁰¹ » qu'il s'enorgueillit « de suivre à la remorque dans une abolition perpétuelle de sa volonté et de sa raison²⁰² ». Il parle d'elle comme d'une déesse omnipotente qu'il contemple béatement. Il évoque même une « douceur despotique²⁰³ » lorsqu'il parle de son autorité. La description qu'il fait d'elle est donc toujours ambiguë. Elle est à la fois une créature divine vertueuse et une créature omnipotente et intransigeante. Quel que soit le portrait positif de sa femme, il est toujours teinté d'un trait négatif relatif à son hégémonie nuptiale. « Une main de fer dans un gant de velours » pourrait ainsi être l'adage de l'héroïne.

Léonie, de son côté, se réjouit de « cette affection servilement soumise et de ce cœur captif qu'elle train[e] sur ses talons, enchaîné à sa loi²⁰⁴ ». Notons d'ailleurs que le vocabulaire relatif à l'ensorcellement est largement utilisé pour la décrire. Son sourire

¹⁹⁷ M. L., p. 10

¹⁹⁸ M. L., p. 6.

¹⁹⁹ *Idem.*

²⁰⁰ M. L., p. 58.

²⁰¹ M. L., p. 10.

²⁰² *Idem.*

²⁰³ M. L., p. 22.

²⁰⁴ M. L., p. 40.

est « ensorcelant²⁰⁵ », ses prunelles sont « endormeuses²⁰⁶ », sa silhouette noire opère sur Isidore « le charme d'un philtre bu par les yeux²⁰⁷ » et elle lui donne souvent des « baisers sédatifs²⁰⁸ » pour lui intimer le silence. Remarquons aussi qu'avant l'épisode de l'aveu, Lupar semble grisé par ce pouvoir ensorcelant. Par après, il l'accusera d'être une « garce²⁰⁹ » manipulatrice et sans morale. En outre, elle est explicitement comparée à Circé, la magicienne antique. Ainsi, lorsqu'elle met stratégiquement Lupar au pied du mur, elle s'avance vers lui « son cruel et décevant sourire de Circé aux lèvres²¹⁰ » et savoure intérieurement son futur triomphe : « l'œuvre *diabolique* [nous soulignons] de ces patientes ruses allait aboutir²¹¹ ». À chaque fois, elle charme son mari telle la sorcière antique pour parvenir à ses fins. Notons que dans l'analyse de *Thérèse Monique*, le roman précédent, le personnage de Nini était également comparé à cette sorcière. Or, Léonie Lupar est aussi surnommée affectueusement « Nini » par Isidore. Peut-être faut-il y voir une allusion au personnage de Mademoiselle Lamourette qui profite aussi financièrement des hommes à qui elle promet toujours un amour éternel. En effet, le lecteur découvre lors de l'aveu final que Léonie a adopté la même attitude que Nini Lamourette : telle une despote, elle tire profit des hommes qui sont, pour elle, comparables à du bétail²¹².

Le peintre Paul Mahu n'envisage pas Léonie de la même manière qu'Isidore. Il la considère plutôt comme une belle créature du mal. Il lui déclare d'ailleurs que la peindre « sera une lutte²¹³ » pour lui tellement son portrait sera difficile à réaliser :

Vous n'avez pas une tête qu'on peut bâcler. Il faut vous peindre comme un coquillage, comme une fleur... Vous avez de la nacre sous la peau, oui, et aussi du soleil, de l'aurore, une longue lumière qui flotterait sur une rose...²¹⁴

Mahu considère, en effet, qu'elle est « l'apogée de la personne féminine²¹⁵ », une idole que l'on pourrait placer dans un sanctuaire. Alors qu'elle vient pour la première

²⁰⁵ M. L., p. 51.

²⁰⁶ M. L., p. 338.

²⁰⁷ M. L., p. 133.

²⁰⁸ M. L., p. 147.

²⁰⁹ M. L., p. 322.

²¹⁰ M. L., p. 338.

²¹¹ *Idem.*

²¹² M. L., p. 339.

²¹³ M. L., p. 246.

²¹⁴ M. L., p. 250.

fois à l'atelier afin de réaliser son portrait, il lui demande de déambuler dans la pièce pour trouver la pose qui correspond à son exemplarité :

Ah ! que c'est beau ! mâchonnait-il. Jamais les Grecs n'auraient posé comme ça. Il a fallu des siècles de siècles pour en arriver à ce capiteux, à ce bouquet de la femme moderne. Les Ariane et les Vénus ! Allons donc ! Des cuisinières endimanchées ! De la viande de boucherie ! Mais l'œil et le geste d'une moderne ! Le joli dans le grand ! Le chiffonné de la mode dans l'éternel ! Tous les péchés capitaux distillés dans l'alambic de Satan !²¹⁶

Alors que Lupar, comme Stéphane dans *Thérèse Monique*, s'en remet sans cesse à des références féminines qu'il acquiert au fil de ses lectures, le peintre réfute les comparaisons du passé et préfère la modernité. Il ne la compare pas à d'anciennes références littéraires ou mythologiques mais véritablement au présent féminin qu'elle incarne. Léonie est une femme nouvelle, comme une création faite dans l'alambic d'un enchanteur. Elle n'est semblable à aucune figure féminine du passé. Les descriptions de Mahu sont toutefois ambiguës parce que sa beauté est liée à son diabolisme. Ainsi, quand elle accepte de poser nue pour lui en signe de cadeau d'adieu, le peintre apprécie le magnifique démon qui sommeille en elle : « Tout à coup, sur le marbre éblouissant de sa gorge, Paul aperçut la ténébreuse et irritante et diabolique gaîne soyeuse qui la baignait de ses plis comme d'un léthé de volupté et de mort²¹⁷ ». *Léthé* est à prendre ici dans le sens de la personnification de l'Oubli dans la mythologie grecque²¹⁸. Léonie a donc le pouvoir, tout comme Nini envers Stéphane²¹⁹, de faire oublier le monde qui entoure les hommes. Elle suspend le temps en les hypnotisant par ses charmes magnétiques. La figure de la puissante femme tentatrice est donc fortement utilisée dans les descriptions réalisées par Paul puisqu'il considère que c'est ce qui fait l'exemplarité de Léonie. Pour Isidore, au contraire, c'est son aura divine qui en fait une personne intouchable à qui l'on se doit d'obéir. Que ce soit sur Isidore ou sur Paul, Léonie exerce donc constamment son pouvoir d'ensorcellement.

Pour l'un comme pour l'autre, Madame Lupar a également un pouvoir salvateur. En ce qui concerne Isidore, c'est parce qu'elle lui ment sur ses activités, qu'elle arrive à

²¹⁵ M.L., p. 250.

²¹⁶ M. L., p. 254.

²¹⁷ M. L., p. 283.

²¹⁸ Notons qu'un fleuve de l'Enfer portait également ce nom parce que ses eaux avaient la propriété de faire oublier le passé terrestre aux âmes mortelles qui venaient y boire.

²¹⁹ Cf. *supra*, pp. 35-59.

mettre de côté de l'argent pour sauver leur ménage. Du côté de Paul, c'est parce qu'elle accepte de poser nue, qu'elle accomplit son rêve de peindre « le premier éveil de l'amour, la femme nuptiale avec le sourire et le baiser d'Adam sur les lèvres²²⁰ ». En faisant cela, c'est comme si elle sauvait les espoirs du peintre qui pensait ne jamais avoir la chance de trouver un modèle parfait pour son tableau. En effet, « salvatrice²²¹ » signifie « qui sauve » mais également « qui est propre à assurer », « à procurer le salut ». « Salut » peut être ici envisagé dans le sens de « mériter le bonheur éternel²²² ». C'est en effet un bonheur inespéré pour Paul de voir un modèle de femme aussi parfait et d'arriver à en peindre un nu. Il parle même d'« un rêve de l'humanité²²³ ». En retour de ce cadeau, ce dernier lui a permis d'aimer pour la première et dernière fois : « Mon ami, vous avez reçu mon premier baiser de jeune fille. J'ai oublié que j'étais femme et j'ai aimé pour la première fois. Recevez mon dernier²²⁴ ». Avec Paul, elle a sauvé ses espérances en l'amour. C'est pour cette raison qu'elle se met à questionner son mariage. Cependant, elle décide de ne « pas aliéner la part d'attachement qu'elle d[oi]t à Lupar²²⁵ » et ne souhaite pas épuiser sa liaison avec Paul. Elle préfère donc retourner à « sa chaîne domestique²²⁶ ». De cette façon, elle renonce aux « illusions d'une vie qui un instant l'avait enlevée aux ignominies de la réalité²²⁷ ». Pour Paul et Isidore, elle se sacrifie. Elle accepte de poser nue pour l'un alors qu'elle a toujours fait preuve d'une grande pudeur dans sa vie. Et, pour l'autre, elle renonce au bonheur enfin trouvé et porte sur ses épaules la honte de son comportement.

L'on peut donc dire que le portrait de Léonie, dressé par le narrateur, Paul et Isidore, dévoile peu à peu des attitudes contradictoires. Elle est à la fois despotique et salvatrice. D'un côté épouse exemplaire et d'un autre, femme adultère libérée. Elle oscille entre la figure divine et la figure diabolique, entre la conformité aux modèles passés et l'incarnation de la modernité. Toutefois, Léonie essaie tant bien que mal de maintenir son image de femme vertueuse bien qu'elle n'hésite pas à la remettre en

²²⁰ M. L., p. 281.

²²¹ Définition issue du CNRTL : <http://www.cnrtl.fr/lexicographie/salvateur> (page consultée le 23 décembre 2017).

²²² Définition issue du CNRTL : <http://www.cnrtl.fr/definition/salut> (page consultée le 23 décembre 2017).

²²³ M. L., p. 282.

²²⁴ M. L., p. 283.

²²⁵ M. L., p. 286.

²²⁶ *Idem.*

²²⁷ *Idem.*

question comme nous le verrons plus loin. Tout le roman repose effectivement sur la thématique des fausses apparences qui règnent dans le monde bourgeois des protagonistes. Ceci nous permet de mettre en relief la tension entre *gender role* et *gender identity*.

2.4. Tension entre *gender role* et *gender identity*

Tout au long du roman, Léonie Lupar est tiraillée entre l'image de la femme parfaite du XIX^e siècle et ce qu'elle pense (*gender identity*) derrière ce masque qu'elle s'impose (*gender role*). Toutefois ce n'est véritablement que lors de la scène de l'aveu qu'elle formule clairement ce qu'elle ressent à l'égard de son sexe. Avant cela, quelques indices semblent toutefois témoigner d'une remise en question de son rôle de femme que sa société lui prescrit afin qu'elle soit acceptée en son sein.

Tout d'abord, Léonie se démène pour mettre en scène une famille exemplaire vivant dans une maison soigneusement décorée. Les diners organisés à leur domicile sont une manière de l'affirmer. Lors de chaque réunion avec leurs amis, les Lupar éprouvent « la joie d'avoir joué le train et les manières des gens de condition²²⁸ ». Des domestiques supplémentaires sont même engagés pour l'occasion. Chaque soirée donne l'occasion d'une surenchère. Ainsi, par exemple, « la fréquentation des du Tilleuil surtout stimulait sa vanité, l'aiguillonnait d'une émulation de petite bourgeoise jalousant la condition relevée d'amis plus riches²²⁹ ». Pour cette raison, Léonie décide de refaire toute la décoration intérieure de la maison et décide d'organiser une pendaison de crémaillère. Des invitations sur du papier luxueux seront même réalisées pour l'occasion. Elle dit agir de cette façon pour qu'Isidore soit admiré : « Je ne pense qu'à ta considération ; je voudrais que tout le monde t'envie²³⁰ ». Cependant, à chaque fois que les invités sont repartis, les masques tombent : Léonie retourne rapidement « à ses penchants de ménagère²³¹ » et Lupar l'aide à ranger la maison. Son *gender role* est donc celui d'une « bourgeoise invétérée²³² » qui se comporte comme une parfaite maîtresse de maison. Elle adopte une attitude semblable aux amies qu'elle invite afin de gagner leur respect et leur admiration. Rappelons toutefois qu'elle n'est pas issue de

²²⁸ M. L., pp. 71-72.

²²⁹ M. L., 98.

²³⁰ M. L., p. 123.

²³¹ M. L., p. 72.

²³² M. L., p. 73.

cette classe sociale, mais semble montrer le contraire par son comportement public. Elle est d'ailleurs la première à critiquer (*gender identity*) les attitudes de ses amis bourgeois et donc, par extension, son attitude feinte pour leur ressembler. Ainsi reproche-t-elle, par exemple, la « bonhomie mesquine de petits bourgeois²³³ ». Outre le comportement feint de son héroïne, Lemonnier dénonce donc subtilement l'hypocrisie bourgeoise.

Bien que Léonie devienne de plus en plus distante envers Isidore au cours des semaines, ce dernier essaie de ne pas montrer qu'il souffre de sa froideur. Il ne comprend toutefois pas les raisons de ce comportement. Plusieurs fois au cours du roman, il découvre des vêtements délicats lui appartenant et dont il ignorait l'existence. Ils sont en contradiction totale avec ce que Léonie a l'habitude de porter lorsqu'elle est en sa compagnie : « Jamais il n'aurait soupçonné ce luxe invisible et couteux chez les autres femmes, encore moins chez la sienne, si réservée dans ses coupes et ses nuances de robes²³⁴ ». Le lecteur peut déduire que si Léonie possède ce genre de vêtements c'est que cela participe à une remise en question des tenues austères qu'elle s'oblige à porter en société pour incarner l'exemplaire bourgeoise. Les habits luxueux et délicats cachés dans son tiroir sont donc soit une manière d'accéder à sa *gender identity* soit de se conformer à un autre rôle, celui de la prostituée. Lupar, lui, en déduit que cela doit être le propre de la femme moderne de se garder derrière des « remparts pudiques²³⁵ ». Léonie adopte effectivement un ensemble d'agents périphériques de socialisation (tels que des vêtements sobres) et de comportements pour correspondre aux stéréotypes de la société genrée afin de s'intégrer dans celle-ci. D'un côté, Isidore admire cette pudicité et cette respectabilité apparentes (*gender role*). Il n'est d'ailleurs par le seul à les mettre en avant :

Jamais la belle madame Lupar n'avait mieux justifié la réputation de la beauté qui la suivait à travers les rues, partout où elle se montrait, avec son assurance tranquille d'honnête femme insensible au murmure flatteur trainant sur son passage²³⁶.

D'un autre côté, cette conception de la femme ne correspond pas à celle qu'il a intériorisée au cours de ses lectures. Il y a donc une contradiction entre la vision souhaitable du XIX^e siècle du sexe féminin que Léonie a intériorisée et celle que son

²³³ M. L., p. 75.

²³⁴ M. L., p. 111.

²³⁵ *Idem*.

²³⁶ M. L., p. 105.

mari imagine. Tout comme Stéphane dans *Thérèse Monique* qui ne connaissait les femmes qu'à travers ses livres, Isidore idéalise la figure féminine et espère que Léonie se conformera aux héroïnes séductrices qu'il rencontre lors de ses lectures.

Cette image de femme respectable (*gender role*) que Léonie essaie de maintenir ne correspond pourtant pas à la réalité. Tout au long du roman, parce que cela lui coûte d'agir ainsi, elle dévoile des indices de ses activités de prostituée. Lupar ne semble toutefois pas s'en apercevoir. Tout d'abord, le montant exorbitant de leurs dépenses aurait pu l'alerter mais il semble toujours se contenter des explications laconiques de sa femme : « De quoi t'occupes-tu ? Cela ne regarde que moi²³⁷ » ou encore « C'est moi seule que cela concerne. Je crois te l'avoir assez dit pour n'avoir plus à te le répéter²³⁸ ». Elle ajoute même un jour : « Oh ! me ruiner ! tu ne me connais pas !²³⁹ ». Effectivement, Lupar pense la connaître de par son *gender role* de femme économe et vertueuse, mais jamais il ne peut atteindre sa *gender identity* et savoir véritablement ce qu'elle en pense. Elle balaie toujours d'un revers de la main toute discussion à propos, par exemple, de sa gestion financière du ménage. Lorsqu'elle lui fait des cadeaux coûteux pour son anniversaire, il s'inquiète encore de leur prix. Une nouvelle fois elle élude la question rapidement : « Oh ! Il y a longtemps que ces choses-là sont payées... de *nos* [nous soulignons] économies. Car, sans t'en douter, j'économise, *moi, j'ai* [nous soulignons] une bourse de réserve²⁴⁰ ». Cette réponse pourtant pourrait prêter à confusion. Le déterminant possessif « nos » peut laisser penser qu'elle s'inclut dans les revenus gagnés par son mari ou bien qu'elle-même en possède et qu'elle les joint à ceux de son mari. Pourtant, dans ce second cas, le lecteur (et Isidore également) sait pertinemment qu'elle est issue d'une famille pauvre et qu'elle ne travaille pas. L'argent viendrait donc d'une autre source de revenus. Léonie prétend avoir, elle-même (« *moi, j'ai* »), une bourse de réserve. Elle n'utilise pas le pronom « nous » dans cette phrase, elle n'inclut pas Isidore dans ses économies. Il n'en est donc pas l'auteur. Elle seule en est à l'origine. Une question se pose alors : d'où vient cet argent ? Toutefois, Monsieur Lupar ne prend pas garde aux formulations de phrases de sa femme et ne s'inquiète pas davantage.

²³⁷ M. L., p. 105.

²³⁸ M. L., p. 51.

²³⁹ M. L., p. 46.

²⁴⁰ M. L., p. 52.

Un jour, ils discutent après leur souper à propos de la rumeur d'un adultère qui court au bureau d'Isidore. La femme d'un directeur aurait été vue en compagnie d'un officier des guides. Lupar en arrive à la conclusion que Polomé, le mari, est victime de l'adultère de sa femme. Léonie n'est pas aussi catégorique : « Est-ce qu'il suffit qu'une femme soit aperçue avec un monsieur, pour que le mari soit ce que tu dis ?²⁴¹ ». Isidore pense alors que cette réponse témoigne de la moralité apparente de sa femme (*gender role*). Léonie tâche d'expliquer subtilement ce qui constitue, pour elle, la différence entre adultère et prostitution sans jamais prononcer ces termes :

- Oh ! je sais bien, tu es une femme vertueuse, toi ! Tu ne peux admettre qu'une femme se dérange.
- Je ne dis pas cela ; une femme peut paraître se dérange et pourtant n'être pas coupable.
- Alors un mari dont la femme va se promener le soir avec des officiers ne doit pas même être suspecté ?
- Vois-tu, j'ai là-dessus mes idées, moi. Un mari n'est vraiment trompé que si sa femme prend des amants pour son plaisir. Et ce n'est pas toujours le cas²⁴².

Lupar ne souhaite toutefois pas continuer la conversation de peur d'une nouvelle dispute. Pourtant, encore une fois, les paroles de Léonie peuvent prêter à plusieurs interprétations. Elle peut effectivement avouer à demi-mot son immoralité ou bien simplement relativiser les propos catégoriques de Lupar à son égard. De par son habituelle attitude probe, il la pense intransigeante en ce qui concerne les écarts au sein d'un couple mais, elle a affirmé avoir ses propres idées à propos des relations homme-femme, des idées qui sont différentes de celles qu'Isidore lui prête. Par cette courte conversation avec son mari, elle annonce les prémices de ce qu'elle lui révélera lors de la scène de l'aveu : elle ne l'a pas trompé lorsqu'elle prenait des amants puisque ce n'était pas pour son plaisir.

Un autre indice sur ses activités de prostituée est donné au lecteur lorsque Gabri tombe malade. Le narrateur commente les gestes de piété que Léonie exécute pour espérer une guérison miraculeuse chez sa fille : « Elle suppliait le ciel de faire retomber sur elle seule le châtime de ses fautes [nous soulignons] ; elle eût voulu mourir pour

²⁴¹ M. L., p. 49.

²⁴² *Idem*.

que son enfant fût sauvée²⁴³ ». Gabri finalement guérie, Léonie pense à régulariser sa dette envers la Vierge. Elle pense que le sort s'est acharné sur elle suite à ses agissements immoraux pour sa société du XIX^e siècle. Son *gender role* est donc celui d'une femme qui reste de marbre devant les événements mais dont la *gender identity* révèle en vérité une culpabilité profonde.

Nous avons remarqué lors de notre lecture que le Paul Mahu semble être le seul personnage capable de percer à jour Léonie. Dans un premier temps, elle ne paraît « pas avoir autre chose à lui livrer que les mouvements de sa vie extérieure²⁴⁴ ». Elle n'ose pas se dévoiler sous le pinceau du peintre, elle est toujours dans la retenue (*gender role*). Lorsqu'il la peint, il lui demande de ne pas poser mais d'être naturelle :

D'ailleurs, presque aussitôt après cette petite folie joyeuse [elle était partie dans un franc éclat de rire quelques instants plus tôt] s'effaçait ; elle prenait l'air de dignité un peu froide d'une bourgeoise qui se surveille devant un chevalet ; et Paul, devinant qu'elle se guindait en une inquiétude de pose, se mit à rire à son tour :

- Non, non, ce n'est plus ça. Vous ne vous ressemblez plus. Souriez donc.

Alors son visage se détendit ; elle retomba à son expression habituelle, à ce demi-sourire qui, comme une lumière, errait de sa bouche à ses yeux²⁴⁵.

Dans un premier temps, elle essaie d'être un modèle (*gender role*) et non une femme, humaine avec ses défauts et ses qualités. Elle finit par se détendre au fil des séances et l'inverse se produit : « Vous me troublez. Je vois trop la femme en vous. Je ne vois plus assez le modèle²⁴⁶ » lui dit Paul. Elle qui s'est toujours contenue en toutes circonstances, même avec Isidore, agit enfin naturellement. Elle ose se montrer femme avec ses défauts et ses qualités et n'essaie plus de se montrer comme un modèle féminin. Devant cette incarnation moderne de la femme, Paul se sent charmé et désarmé. Il éprouve des difficultés à la cerner : « Vous êtes là et vous m'échappez²⁴⁷ ». Il n'est effectivement pas habitué à une femme aussi insaisissable que Léonie. Il est davantage habitué aux modèles-maitresses de passage. L'image²⁴⁸ qu'il se fait donc des

²⁴³ M. L., p. 92.

²⁴⁴ M. L., p. 258.

²⁴⁵ M. L., p. 255.

²⁴⁶ M. L., p. 260.

²⁴⁷ M. L., p. 267.

²⁴⁸ L'on peut ici faire un rapprochement avec *Thérèse Monique*, le roman précédent que nous avons analysé. Dans celui-ci Stéphane ne voit plus assez la femme dans Thérèse Monique, tellement elle surpasse les modèles féminins qu'il a intériorisés.

femmes n'est pas celle qui est reflétée par Léonie. Une fois partie, il se demande si elle incarne la femme « vertueuse ou dissimulée²⁴⁹ ». Paul est donc le seul à comprendre que le *gender role* que Léonie s'impose ne correspond pas à ce qu'elle voudrait réellement incarner (*gender identity*). Grâce à ce peintre, elle comprend que la façade derrière laquelle elle se cache pour correspondre à la société genrée ne la rend pas heureuse depuis de nombreuses années. Elle en vient même à remettre en cause son mariage avec un homme qu'elle n'a jamais vraiment aimé : « Et Lupar, vide d'idées, affligé de manies stupides, ratatiné dans sa petite taille sans élégance, avec ses rabâchages de niaiseries, la laissait d'un ennui qui allait jusqu'au dégoût²⁵⁰ ». Face à Isidore, elle s'est toujours sentie « gênée d'une pudeur de sœur devant un frère²⁵¹ » (*gender identity*). Elle ne le lui a pourtant jamais dit. Au contraire, pour Paul, elle accepte de poser nue en lui disant : « Vois-moi toute²⁵² ». Cette phrase ne renvoie pas tant à son corps entièrement nu qu'à ses pensées qu'elle essaie de cacher de son regard depuis longtemps. De cette façon, elle place pour la première fois sur un pied d'égalité son apparence extérieure (*gender role*) et ce qu'elle ressent vraiment (*gender identity*). Elle lui révèle qui elle est sans artifices. Il n'a donc plus uniquement accès à son comportement extérieur mais aussi à ce qu'elle ressent à l'intérieur de son être.

Encore après son aventure avec Paul Mahu, Léonie ment pour protéger Isidore. Les indices de l'adultère étant de plus en plus nombreux, ce dernier décide d'aller espionner au numéro 217 de la Rue Neuve. Il l'y aperçoit et, abattu, il erre pendant de longues heures dans la ville avant de rentrer à son domicile où elle l'attend, inquiète. À sa vue, il ne sait dire qu'une seule chose : « Toi ! toi ! [...] Vois-tu, disait Lupar, on est quelquefois victime d'une hallucination ... On croit voir des choses qui ne sont pas... On est bête... On devrait se raisonner... Et puis, quand même ce serait vrai, est-ce que tu n'es pas là ? Toi, c'est bien toi ! ». Par ces paroles, il révèle toute la complexité de sa femme jouant sans cesse sur l'opposition entre apparences et réalité. Le *gender role* de Léonie n'était qu'une façade, il a découvert où elle passait tout son temps et d'où vient tout l'argent qu'elle dépense depuis de longs mois. Elle, comprenant qu'il sait tout, décide finalement de tout lui avouer. C'était intérieurement (*gender identity*) très difficile pour elle d'agir comme elle l'a fait. Elle avait honte et ce « secret [lui]

²⁴⁹ M. L., p. 256.

²⁵⁰ M. L., p. 277.

²⁵¹ M. L., p. 285.

²⁵² M. L., p. 283.

mangeait le sang²⁵³ ». Elle lui dit alors : « Le mensonge a trop duré [...]. Mon silence surtout me paraissait coupable. J'avais honte de toujours inventer des prétextes, des histoires²⁵⁴ ». Le mal n'était pour elle pas tant son comportement que le fait de garder son mari dans l'ignorance. Isidore, lui, savait mais n'avait pas besoin qu'elle lui dise : « Est-ce que je ne savais pas que tu me trompais ? Je le savais ! Mais, du moins, tu n'aurais pas dû me le dire, toi !²⁵⁵ ». Il aurait préféré qu'elle lui mente plutôt qu'elle ne lui dise la vérité : « Mens-moi donc encore ! J'aime mieux te savoir menteuse et traître que coupable !²⁵⁶ ». Elle ne veut en aucun cas s'excuser et lui rappelle que le sacrifice a été pour elle : « La honte, s'il en a été une, n'a pas été pour toi, mais pour moi. J'ai tout oublié, j'ai oublié la religion, mon salut et tout pour te sauver de la pauvreté²⁵⁷ ». Elle précise toutefois qu'elle ne l'a jamais trompé puisqu'elle n'a jamais cessé de lui « garder inaltérablement son affection²⁵⁸ » et qu'elle a agi uniquement pour lui donner « l'illusion d'une vie meilleure²⁵⁹ ». Ainsi, Isidore et le lecteur accèdent enfin à la *gender identity* de Léonie. Elle met finalement des mots sur ce qu'elle ressent vis-à-vis de son activité de prostituée. Sa *gender identity*, à savoir l'image qu'elle avait d'elle-même, était dégradante. Elle n'assumait pas son comportement opposé aux attentes de leur société, elle s'était donc sentie obligée de le cacher. Pour le rassurer (et pour se rassurer ?), elle établit sa distinction entre adultère et prostitution en donnant comme facteur déterminant l'affection réelle qu'elle a toujours eue pour lui. Elle admet qu'elle a failli aimer une fois mais qu'elle a préféré lui sacrifier cet amour²⁶⁰.

Finalement, comme pour les porcelaines qu'il aime recoller pendant ses longues après-midi, Isidore pardonne à Léonie et essaie d'atténuer les plaies créées par l'adultère. Il se persuade qu'une femme ne trompe son mari qu'à partir du moment où elle ne lui dit rien. Étant désormais au courant, il ne peut plus s'agir de tromperie. Après mures réflexions, ne souhaitant ni renoncer à son train de vie ni à la vie de couple, il comprend qu'il n'a d'autres choix que de laisser Léonie gérer les finances du ménage de

²⁵³ M. L., p. 317.

²⁵⁴ M. L., p. 320.

²⁵⁵ M. L., p. 321.

²⁵⁶ *Idem.*

²⁵⁷ M. L., p. 322.

²⁵⁸ M. L., p. 330.

²⁵⁹ *Idem.*

²⁶⁰ M. L., p. 338.

la manière dont elle le souhaite. Il ne peut parvenir lui-même à rembourser les dettes avec son maigre salaire parce qu'il constate amèrement que :

[...] certains hommes sont voués, leur vie durant, à d'obscurs et incessants travaux, sans qu'il leur soit permis d'espérer, au bout de cet éternel servage, la millième partie des satisfactions matérielles que leur procureraient d'emblée les complaisances adultères de leurs épouses ! Au contraire, une femme possède un outil merveilleux de plaisir et de fortune, dont la vertu magique s'exerce lucrativement, avec une bien autre efficacité que le labeur cérébral et manuel. C'était entre les deux sexes, prédestinés à se chercher la subsistance en des voies différentes, l'une toute d'effort et d'aléa, l'autre de simple passivité et d'abdication machinale, une disparité choquante qui, au fond, lui semblait illicite et déloyale ²⁶¹.

En pensant de la sorte, Isidore met à jour une inégalité entre les hommes et les femmes. Pour lui, une femme possède un avantage : elle pourra toujours faire commerce de son corps alors qu'un homme devra se tuer à la tâche pour un salaire de misère. C'est sur cette conclusion amère que se clôt le roman de Lemonnier.

2.5. Femme-objet, objet pensant ou femme pensante ?

Léonie est présentée tout au long du roman comme une femme intelligente qui sait faire preuve de répartie et toucher, quand il le faut, « la fibre sensible²⁶² » d'Isidore. Elle arrive à maintenir secret son métier de prostituée pendant de longs mois à grand renfort de mensonges et stratagèmes comme, par exemple, l'achat de cadeaux et de multiples décorations pour leur domicile. Elle a toujours exercé sur Isidore son « *sic volo sic jubeo* [...] ne lui laissant que la facile et passive douceur de la soumission²⁶³ ». Lemonnier reprend ici une citation latine partielle de Juvénal, « *Hoc volo, sic jubeo sit pro ratione voluntas*²⁶⁴ », qui signifie « Ainsi je le veux, ainsi je l'ordonne, la raison est ma volonté ». Précisons que cette citation est tirée de la satire VI de l'auteur latin qui prend pour cible Messaline qu'il condamne de prostitution volontaire²⁶⁵ et de despotisme. L'on peut se demander pour quelles raisons l'auteur a supprimé la moitié de la citation. Serait-ce un parti pris pour Isidore et non pour Léonie ? Personne ne le

²⁶¹ M. L., pp. 334-335.

²⁶² M. L., p. 337.

²⁶³ M. L., p. 6.

²⁶⁴ JUVÉNAL, *Satires*, traduit du latin par FABRE DE NARBONNE V., T. 2, Paris, Théophile Berquet, 1825, p. 33, (satire VI).

²⁶⁵ Satire VI, vers 121 in FONTANIER Jean-Michel (dir.), *Amor Romanus – Amours romaines : Études et anthologie*, Rennes, Presses universitaires de Rennes, 2008. URL : <http://books.openedition.org/pur/30463> (page consultée le 30 décembre 2017).

sait. Cette suppression change cependant tout le sens du vers. « Ainsi, je le veux, ainsi je l'ordonne » fait passer Léonie pour un personnage dictatorial sans cœur alors qu'elle est, en vérité, guidée par sa raison. La partie supprimée de la citation devient alors éclairante. En effet, elle agit toujours de manière rationnelle pour le bien de sa famille. Elle amasse ainsi tout un trésor « qui ne devait rien à personne et qu'elle avait conquis sans l'auxiliaire du mari, par *sa volonté unique* [nous soulignons] ²⁶⁶ ». C'est effectivement à cause de la passivité et la naïveté d'Isidore, qu'elle décide, telle une lionne²⁶⁷, de prendre les choses en main : « C'était elle qui les [le mobilier et le bien-être] avait apportés, elle qui, seule, en savait la provenance ; et elle jouissait de cette protection qu'elle étendait sur les siens, de ce rôle de pourvoyeuse tirant de ses mains la subsistance de toute la famille ²⁶⁸».

Pour « pourvoir aux nécessités du ménage²⁶⁹ », un de ses plus gros mensonges a reposé sur l'existence de « Berthe », cette mystérieuse amie qu'Isidore n'a jamais vue. Rapidement, le lecteur comprend que cette amie est une invention de Léonie pour cacher ses multiples absences injustifiées en dehors du domicile. Isidore aurait pu le comprendre à de nombreuses reprises. Ainsi, lors du carnaval, un inconnu s'approche de Léonie et lui dit « Berthe ! ô Berthe !²⁷⁰ ». Cet homme est, en réalité, un client de Madame Lupar mais, sur le moment, son mari ne le comprend pas. Le lecteur fait le lien lorsque ce même client réapparaît devant Léonie à l'église et énonce ces mêmes paroles. Le nom de Berthe n'est donc pas celui d'une de ces mystérieuses amies, mais semble être le pseudonyme qu'elle a pris pour la maison close. Les sorties avec « Berthe » servent donc, vis-à-vis de sa famille, de couverture pour son activité de prostituée, tout comme ce nom lui sert de couverture auprès de ses clients pour qu'ils ne la retrouvent pas. En effet, il est coutumier chez les prostituées de changer de nom pour leur activité²⁷¹. Notons toutefois que le choix de « Berthe » n'est pas anodin. Ce prénom est effectivement connu à l'époque dans le milieu du proxénétisme. Il fait référence à la fille de Madame Leroy, une ancienne détenue de la Centrale de Clermont et qui était

²⁶⁶ M. L., p. 35.

²⁶⁷ Notons, à ce propos, qu'étymologiquement son prénom vient du latin *leo* qui signifie *lion*. Dans leur comportement social, les lions délèguent généralement la chasse aux femelles. Elles sont donc responsables de la subsistance de toute la troupe. Il en est de même pour Léonie au sein de la famille Lupar.

²⁶⁸ M. L., p. 40.

²⁶⁹ M. L., p. 39.

²⁷⁰ M. L., p. 85.

²⁷¹ FRAISSE Geneviève et PERROT Michelle, *op. cit.*, p. 444.

une proxénète connue de tout Paris au XIX^e siècle. Elle avait trouvé refuge à Bruxelles parce qu'elle était soupçonnée de meurtre²⁷². Bien plus tard, Berthe Leroy, sa fille, a laissé des *Mémoires*²⁷³ qui relatent dans les moindres détails le fonctionnement des maisons closes en France et en Angleterre²⁷⁴. Elle fut elle-même obligée par sa mère de se prostituer. Selon Huysmans, cette histoire eut un retentissement important lorsque sa mère fut condamnée à la prison. Ami de Lemonnier, ce dernier lut *Madame Lupar* et compara d'ailleurs Reine, la propriétaire de la corsetterie, à une « Leroy Belge²⁷⁵ ». L'usage du pseudonyme « Berthe » aurait donc pu aiguiller le lecteur contemporain de Lemonnier sur les mystérieuses occupations de Léonie. Remarquons qu'utiliser un nom d'emprunt a permis à Madame Lupar de créer une distance entre le travail qu'elle exerçait dans la plus grande discrétion et sa vie en dehors de la maison close. De cette façon, elle a donc pu conserver intelligemment son anonymat. Au point précédent, nous évoquions également la honte qu'elle éprouvait à exercer ce métier ; prendre un autre nom lui a donc permis de mettre de la distance entre la femme-objet de la corsetterie et la femme pensante du ménage.

Nous pensons toutefois que Léonie a joué le rôle d'une femme-objet devant ces hommes tout en étant pertinemment consciente de son pouvoir de manipulation envers eux. Ainsi, elle n'a jamais agi innocemment, elle savait ce qu'il fallait faire pour obtenir leurs faveurs. Nous pensons, à ce titre, qu'elle peut davantage être envisagée comme un « objet pensant ». Elle a volontairement joué le rôle d'une femme-objet pour obtenir l'avantage sur les hommes qui venaient lui rendre visite. Elle était consciente de sa beauté éphémère qui lui donnait de la valeur : « Est-ce que je ne sais pas ce que je vauX ? » rétorqua-t-elle à Isidore lors de l'aveu. Elle lui expliqua même qu'il lui était simple de gagner de l'argent avec ces hommes :

[...] tu ne connais pas le pouvoir d'une femme... Les hommes ! les hommes ! Mais ils paieraient de tout leur or rien qu'une caresse comme je t'en donne une là !... C'est notre bétail, à nous... Nous en tirons de l'argent, comme ça, tiens ! à pleines mains [...] Si tu savais ce qu'ils sont bêtes ! Et comme je les méprise !... Toi, tu ne me donnes rien, et je t'aime !... Et ce n'est pas tout... Nos

²⁷² MONMARTRE Jean de, article sans titre, *Le Radical*, Paris, n° 73, le 14 mars 1895. URL : <http://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k7618583m/f4.item.r=berthe%20leroy%20m%25C3%25A9moires.zo> (page consultée le 30 décembre 2017).

²⁷³ Publiées chez l'éditeur Henry Kistemaekers à Bruxelles en 1895.

²⁷⁴ HUYSMANS Joris-Karl, *op. cit.*, p. 126.

²⁷⁵ *Idem.*

meubles, nos tentures, nos bibelots, c'est de l'argent ! de l'argent ! Ils sueraient leur dernier louis pour que je leur montre seulement ma jarretière !²⁷⁶

Elle accompagne ses paroles de son coup de théâtre final : ils ne sont pas ruinés comme elle lui a laissé croire. Elle voulait, en le laissant devant la comptabilité complexe du ménage, le décourager de trouver une autre solution financière. Elle avait également joué sur la corde sensible en évoquant une possible séparation, lors de laquelle, elle prendrait toutes les dettes à sa charge. Elle savait pertinemment qu'il abdiquerait devant l'ampleur de la tâche et qu'il refuserait de mettre un terme à leur mariage : « sa pusillanimité le lui ramènerait soumis, prêt à se courber sous sa loi²⁷⁷ ». Ainsi, jamais Léonie n'est un vulgaire objet dans les mains des hommes qu'elle côtoie. Son pouvoir de manipulation envers eux fait d'elle un objet-pensant dans le cadre de la corsetterie et, dans le cas d'Isidore, une femme pensante.

Léonie est effectivement un personnage qui réfléchit sur sa condition de femme tout au long du roman. Ainsi, par exemple, l'adultère qu'elle a consommé avec Paul le peintre, l'a conduite à réfléchir sur le statut de son mariage. En sa compagnie, elle a découvert pour la première fois de sa vie « la sensation toute neuve et délicieuse d'un rendez-vous inavoué avec un être *de son choix* [nous soulignons], un homme qu'elle aurait aimé d'amour, – elle à qui l'amour était inconnu²⁷⁸ ». Sa relation avec Paul a donc été un élément déclencheur dans sa réflexion. La socialisation a défait l'image qu'elle se faisait de son mariage. À la suite de cela, elle condamnera, en effet, de plus en plus son union et reprochera à Isidore, lors de leur dispute finale, de n'avoir jamais pris la peine de demander son consentement lors de leur hymen :

Ah ! tu m'as prise pauvre et belle, une fille de campagne, rien de plus. Tu t'étais dit : « Nous vivrons ensemble une vie chienne, dans une pauvre chambre ; je me priverai de tout pour la nourrir. » Et le jour où je suis devenue ta femme, tu n'as même pas songé à me demander si je consentais, moi, à cette condition misérable. Dis, me l'as-tu demandé ? Avec le temps j'ai eu pitié de ton grand travail inutile... Je ne savais pas grand chose, moi, je n'étais pas instruite ; sinon j'aurais travaillé comme toi²⁷⁹.

²⁷⁶ M. L., p. 339.

²⁷⁷ M. L., p. 334.

²⁷⁸ M. L., p. 278.

²⁷⁹ M. L., p. 319.

Léonie considère que son instruction faible est à la base de sa prostitution forcée. Notons, qu'il est normal pour une femme de son époque de ne pas être instruite autant qu'un garçon. L'éducation sera d'ailleurs une des premières revendications des féministes belges du XIX^e siècle. Par ce constat, Léonie montre que la condition de la femme de son époque ne la satisfait pas. Elle aurait aimé travailler comme Isidore, mais elle n'a jamais pu y prétendre. Les femmes sont effectivement considérées comme des êtres de peu d'importance à leur époque. Elle le fait d'ailleurs remarquer à Isidore lorsqu'il lui dit qu'il compte mettre fin à ses jours en apprenant qu'elle l'a trompé: « Tu serais bien bête, mon chéri... Les femmes ne valent pas qu'on se tue pour elles²⁸⁰ ». Par ces paroles, elle met donc en avant une inégalité entre les hommes et les femmes. Léonie est donc une femme pensante qui réfléchit et dénonce sans cesse, non sans une certaine ironie, la condition de la femme du XIX^e siècle.

Bien qu'elle se présente comme non instruite par rapport à son mari, celui-ci l'a toujours « jugée supérieure à lui-même²⁸¹ » et il a constamment reconnu son « habileté à faire fructifier les avantages que lui avait départis la nature²⁸² ». Il confesse tout au long du roman « la supériorité de ses capacités intellectuelles sur les siennes, nullement gêné par cet abaissement volontaire de sa propre personne devant cette divinité protectrice²⁸³ ». Habile, elle arrive à retourner les situations contre lui. Ainsi, lorsqu'il lui reproche de s'être prostituée, elle lui rétorque : « tu n'avais qu'à ne pas vouloir [le train de vie qu'ils menaient]... Pourquoi n'ouvrais-tu pas les yeux ? Pourquoi acceptais-tu la vie que je te faisais ? En puis-je, moi, si tu étais assez bête pour ne rien voir ?²⁸⁴ ». Léonie a effectivement distillé des indices au cours des mois pour qu'Isidore découvre son activité de prostituée qu'elle avait honte d'avouer. Isidore tel un enfant ne voyait rien des signes qu'elle lui présentait ou ne souhaitait pas les percevoir. Tout au long du roman, nous avons effectivement remarqué qu'il se comporte comme un enfant capricieux et naïf. Léonie est donc obligée d'endosser le rôle de la mère plutôt que celui de l'épouse. Ainsi, elle le réprimande telle une mère en « lui pos[ant] l'index sur la bouche²⁸⁵ » comme à un enfant. Elle lui demande de lui « faire risette²⁸⁶ » et toujours il

²⁸⁰ M. L., p. 323.

²⁸¹ M. L., p. 335.

²⁸² *Idem.*

²⁸³ M. L., p. 9.

²⁸⁴ M. L., p. 322.

²⁸⁵ M. L., p. 21.

²⁸⁶ *Idem.*

se ramène à une « docilité puérile²⁸⁷ ». Notons d'ailleurs le déchirement émotionnel qu'il éprouve en apprenant l'adultère est comparé à l'affliction qu'il a ressentie le jour de la mort de sa mère : « De nouveau, il se retrouvait seul dans son existence, comme après la mort de sa mère²⁸⁸ ». Léonie a donc toujours été pour lui « maternelle plutôt qu'amoureuse²⁸⁹ ». En se comportant comme sa mère, elle pouvait exercer son pouvoir beaucoup plus facilement.

Léonie pourrait donc passer en apparence pour une femme-objet parce qu'elle se considère comme peu instruite et soumise aux hommes. Toutefois, comme nous l'avons montré par plusieurs exemples, elle utilise habilement son infériorité pour mieux manipuler les hommes qui l'entourent et dévoiler « son génie de femme d'affaires²⁹⁰ ». Elle est donc un objet-pensant en ce qui concerne ses clients. Pour Isidore, elle est davantage à considérer comme une femme pensante. En effet, ce dernier admire ses capacités de réflexion et jamais n'entend l'envisager comme un être inférieur. Il l'a même toujours considérée comme un être libre : « un contrôle sur les agissements de sa femme lui aurait paru criminel ; elle allait librement, sans qu'il lui demandât compte de sa conduite²⁹¹ ».

2.6. Conclusion

Dans ce roman, au travers de la bouche de ses personnages, Lemonnier réalise une critique des fausses apparences entretenues par le milieu de la bourgeoisie de son temps. En effet, le cheval de bataille de son héroïne, Léonie, est une recherche incessante de reconnaissance auprès des personnes qui l'entourent. Il s'agit d'un mécanisme normal de construction de soi puisque toute personne se façonne grâce au regard des autres qui l'incluent ou non dans la société²⁹². Tout au long du roman, Madame Lupar est ainsi un personnage en construction qui, en tant que femme pensante, remet progressivement en question son rôle de figure féminine du XIX^e siècle. De cette manière, l'éducation, le statut inférieur des femmes ou le mariage non librement consenti font partie de ses réflexions.

²⁸⁷ M. L., p. 21.

²⁸⁸ M. L., p. 312.

²⁸⁹ M. L., p. 30.

²⁹⁰ M. L., p. 340.

²⁹¹ M. L., p. 294.

²⁹² Cf. *supra*, pp. 29-30.

Ironie du sort, Isidore pense à la « fréquence des humeurs mal assorties, dans les ménages » de leurs connaissances mais il ne s'aperçoit pas que le sien souffre également d'un « défaut de symétrie²⁹³ » semblable à celui des objets placés sur la cheminée de leur salon. Il s'entête à réparer ces porcelaines mais, comme leur couple, elles garderont les cicatrices de leur chute. Malgré ses tentatives de réparation, il y aura toujours un fossé entre Léonie, la femme moderne, et lui, le bourgeois casanier.

Comme le dira Huysmans à Lemonnier dans une de ses lettres : « Madame Lupar vit au contraire de ses congénères peintes par d'autres²⁹⁴ ». En effet, elle entend mener sa vie comme bon lui semble. Paul Mahu la considère d'ailleurs comme « l'apogée de la personne féminine²⁹⁵ » et même comme l'incarnation de la femme moderne. En effet, avec ce personnage, Lemonnier dresse le portrait d'une femme au caractère fort, qui ne veut en aucun cas se plier à la volonté des hommes mais qui cherche à s'en servir habilement. Elle critique ainsi la « chaîne domestique²⁹⁶ » à laquelle elle est soumise suite au mariage auquel elle n'a jamais véritablement consenti. La seule solution pour s'échapper de ce rôle d'épouse est de se prostituer. Lemonnier, en décrivant le double jeu de Léonie, amène donc le lecteur à distinguer le sujet de l'image qu'il donne. Il dénonce ainsi, par le thème du travestissement et le principe de l'équivoque, la société patriarcale qui impose un rôle aux femmes qui, paradoxalement, sont elles-mêmes obligées d'en jouer un second pour s'émanciper du premier.

Enfin, nous devons relever que le statut de la femme est critiqué dans ce roman autant que celui de l'homme. La question du rôle que doivent endosser chacun des sexes est effectivement au centre du discours. Isidore et Léonie souffrent tous deux de l'image qu'ils doivent renvoyer à la société du XIX^e siècle : le mari nourricier n'arrive pas à subvenir aux dépenses de sa famille et l'exemplaire bourgeoise au foyer ne peut prétendre à ce titre. Mari et femme essaient donc tant bien que mal d'exprimer leur *gender identity* tout en tâchant d'être toujours acceptés dans leur société bourgeoise. Le paraître l'emporte donc jusqu'au dernier moment dans le roman et démontre que l'harmonisation entre *gender role* et *gender identity* n'est pas aisée au XIX^e siècle.

²⁹³ M. L., p. 150.

²⁹⁴ HUYSMANS Joris-Karl, *op. cit.*, p. 126.

²⁹⁵ M. L., p. 250.

²⁹⁶ M. L., p. 286.

3. Analyse de *L'Arche. Journal d'une maman* (1894)

3.1. Résumé de l'intrigue

Ce roman-journal de Lemonnier retrace le naufrage des Cléricy, une famille bourgeoise du XIX^e siècle. Vincent, le mari, a ruiné sa famille par de multiples placements hasardeux. Une seule solution se présente alors : déménager dans une maison beaucoup plus humble que leur demeure et réduire au maximum leurs dépenses. Ce « déclassé » oblige les Cléricy à repenser leur monde de valeurs. Lucile, la femme de Vincent, vit cela à la fois comme l'enterrement de leur ancienne vie et comme une renaissance. Elle présente leur nouvelle petite maison comme une arche qui sert de refuge familial et qui est le signe d'une délivrance.

Ce changement brutal ne se fait pas sans difficultés. Habités au faste et aux dépenses inutiles, la famille doit réapprendre à vivre avec de petits moyens. Comprendant qu'elle ne peut plus compter que sur elle-même, Lucile s'oblige à trouver un travail alors qu'elle n'en a jamais eu. Elle enchaîne les petits emplois (ouvrière, couturière, professeure particulière, copieuse de cahiers d'études, etc.) pendant que Vincent dit préparer leur retour à la fortune et à leur position sociale qui constituent les deux buts ultimes de sa vie. Leurs enfants, Grigri, Liline et Jacques s'adaptent beaucoup plus facilement à cette nouvelle vie. Grigri n'hésite pas à aider sa mère quand elle ramène des travaux d'aiguille à la maison. Elle s'évertue à tenir le plus précisément possible les comptes de la famille et s'emploie à cuisiner des plats économiques et spartiates.

Délaissés par leurs amis, hormis l'énigmatique Monsieur Dumont, les Cléricy découvrent que les pauvres gens ne sont pas aussi différents d'eux qu'ils le pensaient. Lucile en est bien consciente. Elle remarque de nombreuses fois que ses préjugés bourgeois diminuent progressivement. Ainsi fait-elle la rencontre d'Élise Muret, une professeure particulière de musique, et de son frère Léon, un jeune musicien. La famille Cléricy se lie d'amitié avec ce frère et cette sœur issus du peuple et passe de nombreuses heures en leur compagnie. Léon épousera même Grigri quelques mois plus tard.

Lucile, étonnée, constate que ses petits emplois leur permettent de rentrer miraculeusement dans leurs frais. Elle qui a obligé sa famille à mener une vie plus sévère en supprimant leurs anciens domestiques et en se rationnant, pense que son travail n'est finalement pas vain. C'est elle-même qui trouve un premier emploi stable à son mari afin de canaliser ses rêves de fortune. Leur petite vie semble donc peu à peu se remettre sur les rails mais elle déchanté rapidement. Elle apprend que leur riche ami, Monsieur Dumont, comble en secret tous les mois la cagnotte de leurs dépenses. Vincent était le complice de cette supercherie. En plus de cela, elle découvre que Dumont paie depuis le début l'excédant du loyer de la petite maison, lui laissant croire qu'elle en paie seule l'entièreté. Touchée dans son orgueil, elle décide de couper les ponts avec cet ami qu'elle considère désormais comme un traître.

Quelques temps plus tard, elle apprend que ce riche ami était en réalité un faussaire et qu'il a été arrêté et incarcéré. À ce moment, Lucile se souvient d'une histoire que Dumont lui avait racontée par le passé : deux amis avaient été faussaires et celui qui n'était pas marié ni père de famille avait pris tous les torts afin que l'autre ne soit pas condamné à la prison. Lucile pense que leur dévoué Dumont aurait très bien pu faire cela pour ne pas faire naufrager sa famille. C'est pour cette raison que jamais elle n'a entaché sa réputation auprès de ses enfants.

Toute cette histoire nous est confiée à travers le journal de Lucile Cléricy, cette maman qui lutte héroïquement et s'ingénie à reconstruire son foyer ruiné par un mari malhonnête et chimérique. En répétant sans cesse dans son journal sa devise (« Plus est en nous²⁹⁷ »), elle trouve la force de continuer cette vie faite de déboires familiaux et financiers. De nombreuses fois, la diariste rêve d'un monde meilleur où la femme sera éduquée et, de cette façon, sera en mesure de conquérir ses droits. Le lecteur assiste donc au plaidoyer pour la femme moderne. Précisons d'emblée que toutes les personnes mentionnées dans ce journal ont reçu des pseudonymes. En effet, dans sa préface, Lemonnier nous explique avoir changé les noms présents dans ces morceaux de vie pour protéger sa parente ainsi que sa famille. Il affirme toutefois n'avoir rien modifié hormis ces patronymes.

²⁹⁷ A., p. 21.

3.2. Analyse du titre

Camille Lemonnier nous confie dans sa préface que le titre du journal a été choisi par l'éditeur lui-même. Il y explique que l'auteure n'avait jamais songé à intituler son texte « puisqu'un titre n'est qu'une étiquette pour la publicité et qu'elle ne pensa jamais à la publicité pour son Journal²⁹⁸ ». Le choix s'est porté sur *L'Arche* parce que tout au long de ce « Mémoire d'une période de sa vie²⁹⁹ », Lucile raconte son combat pour reconstruire son foyer après le naufrage. C'est tout naturellement qu'elle avait elle-même appelé leur petite maison « l'arche », devenue le nouveau centre de gravité de la famille. L'éditeur a donc opté pour ce titre afin de « créer un lien sensible³⁰⁰ » entre les pages écrites par Lucile.

« Arche » crée un large horizon d'attentes chez le lecteur. En effet, ce terme vient du latin *arca* traduit par « caisse » ou « malle » contenant généralement de l'argent³⁰¹. Or, le lecteur découvre rapidement que la famille Cléricy vit au rythme des minutieuses économies réalisées par Lucile pour rembourser les nombreux créanciers de Vincent. Elle cache d'ailleurs l'argent épargné dans un petit contenant en bois et compare de temps à autre leur nouvelle maison à une « petite boîte³⁰² ». L'on retrouve donc ici le sens premier du mot « arche ».

Un autre sens est aussi attribué à ce terme. Ainsi, dans la tradition biblique, l'arche représente l'embarcation salutaire qu'a construite le patriarche Noé pour sa famille et les couples d'animaux afin d'échapper au déluge créé par Dieu pour nettoyer la terre des hommes, qui l'avaient déçu³⁰³. Lucile l'évoque d'ailleurs explicitement dans son journal lorsqu'elle parle de leur nouvelle petite habitation : « L'Arche sauvée des eaux et menée par l'Espérance, cette colombe au brin vert !³⁰⁴ ». Elle compare même son couple à celui du patriarche Noé et de sa femme : « Continuation des journées dans l'Arche, moins Noé, toujours en courses. Mais la femme de Noé n'a pas quitté la vitre, tirant ses enfilées, regardant au loin si la colombe n'arrive pas...³⁰⁵ ». Symboliquement,

²⁹⁸ Préface de *L'Arche*, p. 1.

²⁹⁹ *Idem*.

³⁰⁰ *Idem*.

³⁰¹ GAFFIOT Félix, *Gaffiot de poche. Dictionnaire Latin-Français*, Paris, Hachette, 2007.

³⁰² A., p. 8.

³⁰³ *Genèse*, 6-9.

³⁰⁴ A., p. 8.

³⁰⁵ A., p. 41.

il faut voir dans ce vaisseau fermé construit par Noé, le moyen pour le croyant de résister aux tempêtes et de ne pas se noyer dans l'impiété³⁰⁶. Génériquement, l'on peut voir aussi dans l'arche le symbole du sein maternel où l'on vient trouver refuge³⁰⁷. Dès la vue du titre, le lecteur peut donc penser à un naufrage (propre ou figuré) à la suite duquel les personnages décrits dans le journal trouveront refuge. Notons qu'au cours de la lecture du récit, le champ lexical se rapportant à la navigation est fortement utilisé par l'auteur. Citons entre autres : « dernière amarre de l'autre vie³⁰⁸ », « Le flot l'[leur ancienne maison] a emportée³⁰⁹ », « après des réveils comme un naufragé échoué sur les récifs d'une île³¹⁰ », « Après m'avoir aidée à sauver l'équipage, tu [GriGri] navigueras à ton tour, tu pousseras ton esquif au large³¹¹ », « la digue tout d'une fois vacilla, vola, emportée sous le flot, sous les eaux vives jaillies du cœur de la maman³¹² » ou encore « Ces yeux gris, nébuleux, *mer du Nord*³¹³ ». Dans la plupart des cas, Lucile fait référence à la mer pour exprimer quelque chose de négatif. Elle envisage la vie comme le pilotage d'un bateau parmi les flots déchainés.

Pris dans son sens architectural, le terme « arche » peut également faire référence à une structure proche de l'arc qui soutient un poids et enjambe un espace. L'on parle souvent d'arche dans le cas des ponts. C'est précisément ce que fait Lucile. Elle soutient tout le poids de sa famille afin qu'elle ne sombre pas dans le gouffre ouvert par l'inconscience de Vincent. Elle aide sa famille à passer au-dessus de ce précipice et à s'adapter à sa nouvelle vie.

Enfin, le sous-titre (*Journal d'une maman*) contient une référence à la féminité et donne une information sur la manière dont sera raconté ce qu'il contient. Nous devons préciser qu'il s'agit d'un journal intime. Généralement ce type de texte correspond à une structure narrative particulière. Les « morceaux de vie » racontés se succèdent chronologiquement et sont généralement datés. Un journal intime n'a donc pas le même but qu'un roman. Il sert à relater quotidiennement les réflexions

³⁰⁶ CAZENAVE Michel., *op. cit.*

³⁰⁷ *Idem.*

³⁰⁸ A., p. 1.

³⁰⁹ *Idem.*

³¹⁰ A., p. 7.

³¹¹ A., p. 49.

³¹² A. p. 73.

³¹³ A., p. 109.

personnelles ou les sentiments de son auteur à propos d'événements qu'il a vécus³¹⁴. Le texte qui nous préoccupe est ici attribué à une « maman ». L'usage de ce terme affectueux est un renvoi à la maternité avec une nuance de familiarité. L'on suppose donc que ce qui sera livré dans ce journal le sera sans artifices, en toute sincérité. Notons toutefois que le journal intime est une pratique littéraire généralement gardée secrète. Le lecteur est donc plongé dans une histoire qui a temporairement été tenue confidentielle avant d'être publiée. Il sait donc qu'il accède à la sphère privée de son auteure lorsqu'il en fait la lecture. Cependant, l'emploi de l'article indéfini révèle qu'il pourrait s'agir de n'importe quelle maman et donc de n'importe quelle auteure. En effet, l'on remarque qu'il s'agit d'une maman et non de la maman. Par conséquent, le dévoilement personnel est partiellement malmené par ce souhait d'anonymat. Dans sa continuité, l'on retrouve les modifications des noms au sein du journal. Le lecteur peut d'ailleurs s'interroger sur les raisons qui ont poussé Lemonnier à changer les patronymes pour la publication. Ce dernier ne donne pas d'explications claires à ce propos.

3.3. Journal inspirateur : mise à distance du propos et ambiguïté narrative

Par rapport aux deux autres romans analysés précédemment, nous remarquons que Lemonnier innove en assurant reprendre le journal d'une mère de famille qu'il a bien connue. Devant cette affirmation de l'auteur, le lecteur peut être dubitatif. Soit Lemonnier a effectivement reçu le manuscrit confié par le fils de « Lucile », soit il se dissimule derrière le *topos* littéraire du « manuscrit trouvé³¹⁵ ». Dans le cas qui nous préoccupe, nous pourrions renommer cela en « manuscrit confié » parce que l'auteur ne prétend pas l'avoir découvert « par hasard » comme dans le cas du *topos* littéraire. Par contre, Lemonnier explique dans sa préface « dénégative³¹⁶ » l'origine matérielle et l'argument du manuscrit de Lucile comme dans les cas du manuscrit trouvé. À la différence de celui-ci, où les interventions de l'auteur se font généralement au début ou à la fin du texte, Lemonnier n'hésite pas à intervenir de nombreuses fois au sein même

³¹⁴ Définition issue de CNRTL en ligne. URL : <http://www.cnrtl.fr/definition/journal> (page consultée le 1 février 2018).

³¹⁵ ANGELET Christian, « Le topique du manuscrit trouvé », *Cahiers de l'Association internationale des études françaises*, vol. 42, n° 42, 1990, pp. 165-176.

³¹⁶ Elle peut être nommée de la sorte parce qu'elle permet de réfuter l'identité de Lemonnier, l'auteur institutionnel dont le nom apparaît sur la couverture de l'ouvrage, et de proposer une origine différente à ce texte. La narratrice, Lucile Cléricy, est supposée être l'auteure véritable de ces cahiers. BÉLANGER David et BÉRARD Cassie, « Ces récits autogénérés : stratégies paratextuelles pour un brouillage de l'origine », *Tangence*, n° 105, 2014, pp. 121-141.

du manuscrit pour éclairer le lecteur. Il a donc transformé ce journal en un texte pluriel où plusieurs voix narratives s'entrecroisent : la sienne et celle de la narratrice.

La structure narrative de ce journal est différente des romans qu'il a déjà écrits et publiés. En effet, ce journal ne contient aucun chapitre et seulement une ou deux dates. Il est donc difficile pour le lecteur d'y trouver des repères spatio-temporels. Les « morceaux de vie » racontés sont décousus et sont de tailles et de sujets très divers. Ils oscillent entre des réflexions philosophiques, sociétales, religieuses ou des dialogues retranscrits avec précision. S'ajoute à cela des descriptions longues sur les événements vécus par Lucile et ses ressentis par rapport à ceux-ci. Il revient au lecteur de comprendre les liens entre les nombreuses ellipses et les sous-entendus de la mère de famille.

Camille Lemonnier explique, dans sa préface, la raison pour laquelle il a souhaité publier à l'identique ce journal en 1894 : « il fait pressentir l'idéation de la femme nouvelle, son aspiration à la culture de soi, la possibilité d'une vie plus libre, moins assujettie au "mensonge social"³¹⁷ ». L'on connaît effectivement l'inclination de l'auteur pour dénoncer le monde des apparences dans chacune de ses œuvres. *Thérèse Monique* et *Madame Lupar* en sont deux exemples. Comme nous l'avons évoqué précédemment, il s'intéresse aussi aux réalités vécues par les femmes de son temps et n'hésite pas à les remettre en question dans la bouche de ses héroïnes. En effet, comme nous l'avons mentionné dans la première partie de ce mémoire, nous ne pouvons affirmer s'il soutenait personnellement les revendications féminines de son époque. Certes, il s'intéressait à leur cause et a écrit à leur sujet mais toujours via des personnages de fiction. Dans le cas présent, reprendre le journal de « Lucile » – dont il se défend ouvertement d'être l'auteur – est encore une fois une manière de prendre de la distance avec ce qui y est déclaré. Soit il a effectivement repris le journal de sa parente, soit il l'a écrit et se protège derrière le procédé du « manuscrit confié ». Nous verrons plus loin dans notre analyse qu'à travers les réflexions personnelles de « Lucile », la condition de la femme du XIX^e siècle est de nouveau interrogée.

³¹⁷ Préface de *L'Arche*, p. 3.

Lemonnier ajoute dans sa préface qu'il a été convaincu par l'écriture de M^{me} Cléricy alors qu'elle-même ne pensait pas être capable d'écrire une œuvre de qualité. Elle s'était d'ailleurs confiée dans son journal à ce propos :

J'aimerais lire une histoire de bonne femme comme moi, de bonnes gens comme nous, une histoire qui serait un peu comme le livre de ménage de la famille, avec des fins de chapitres comme des fins de mois, des points de suspension où la caisse est vide et le cœur aussi, des reprises d'espoir et des rentrées d'argent...³¹⁸

Lemonnier affirme pourtant qu'elle est parvenue à écrire ce livre inespéré sans le savoir. Pourtant, jamais Lucile ne se prétend auteure. Elle s'amuse même à se comporter comme telle alors que, sans en être consciente, elle l'est déjà. Relevons, par exemple : « Si j'étais un auteur, si j'écrivais un roman, j'intercalerais ici ce chapitre [...]»³¹⁹ ou encore ce passage où l'on perçoit clairement le changement des voix narratives :

L'auteur est en gaité, c'est le moment d'intercaler un chapitre amusant.

Or donc sonna à la grille, un petit coup de cloche timide. M. de Cléricy cria d'en bas à M^{me} de Cléricy là-haut chez sa fille :

– Ne te dérange pas, je sais ce que c'est. Et j'entendis des pas, la porte se referma sur quelqu'un qui entrait ; des voix basses chuchotèrent. Depuis peu de temps, le canard sauvage se remuait terriblement... Du temps s'écoula, nul bruit ne montait plus. « Alors, soudain, pour la sécurité de la maison encore une fois violée, pour le complot qu'elle sentait se tramer dans le silence, la combativité reprit M^{me} de Cléricy... » Ma foi, je voulus en avoir le cœur net et je descendis [...]»³²⁰

Dans cet extrait, Lucile s'amuse à se mettre dans la peau d'une auteure en parlant d'elle à la troisième personne du singulier. Ces changements de voix narratives sont cependant ponctuels dans son journal et elle précise toujours par des guillemets ou des phrases introductives ses petits exercices de style. Elle ne pense pas être une auteure, elle le répète d'ailleurs plusieurs fois au sein de son texte. C'est au nom de cette écriture franche et sans prétention que Lemonnier n'a pas voulu intervenir dans son texte hormis pour y changer les patronymes : « Je n'y ajoute rien, je n'en ai rien retranché ; mais on comprendra que j'aie changé les noms...»³²¹

³¹⁸ Préface de *L'Arche*, p. 3.

³¹⁹ A., p. 11.

³²⁰ A., p. 69.

³²¹ *Idem*.

À l'initial, la diariste présente l'ensemble de ses cahiers comme un journal qui lui servira à faire son « examen de conscience³²² », sa « petite comptabilité de tous les soirs³²³ » ou encore son « La Bruyère rétrospectif³²⁴ ». Ainsi, Lucile envisage ses cahiers comme un journal intime. En effet, selon la définition de Jean-Pierre Jossua, il s'agit d'un écrit dans lequel l'auteur cherche « l'expression, la découverte, la construction de soi – ou de son image – par soi-même³²⁵ ». Le début du journal de Lucile coïncide effectivement avec leur « déclassement » qui participe à une remise en question de l'image qu'elle se fait d'elle-même et qu'elle renvoie aux autres. Elle envisage ce changement comme un nouveau départ et l'occasion de regarder en elle, de descendre en elle à travers l'écriture. « Je m'analyse mal, peut-être, je commence seulement à vivre avec moi³²⁶ » dit-elle dans ses premières pages. Elle qui autrefois vivait machinalement, interroge pour la première fois son rôle de mère et de femme par le biais de l'écriture. Afin de tirer profit de cette étude introspective, elle envisage, dans un premier temps, de relire son journal à une date ultérieure :

Je ne me relis pas, je me suis promis de relire ce journal qu'à une date un peu solennelle, à la fin de l'an ou à Pâques prochaines, comme on fait son examen de conscience... On se revoit trop en beau dans le mal qu'on dit de soi, on croit toujours qu'on a mis de la coquetterie à trop en dire...³²⁷

Elle espère donc tirer des conclusions des épreuves qu'elle aura affrontées et décrites. Toutefois, elle soulève le problème de la construction de l'image de soi au sein du texte autobiographique. En effet, il y a parfois chez le diariste une tendance à grossir ou minimiser certains éléments pour construire un moi nouveau. Ainsi, il peut « s'inventer par l'introspection, par-delà l'inconsistance du quotidien : il veut naître à l'écriture, pour refondre son existence³²⁸ ». Ceci est encore plus évident avec Lucile lorsque, dans un second temps, elle envisage de faire lire ce journal à ses enfants. C'est pour cette raison qu'elle avoue se préparer à en retirer certains passages : « Mes enfants, vous ne

³²² A., p. 14.

³²³ A., p. 14.

³²⁴ A., p. 26.

³²⁵ JOSSUA Jean-Pierre, « Le journal comme forme littéraire et comme itinéraire de vie », *Revue des sciences philosophiques et théologiques*, T. 87, 2003/4, p. 705.

³²⁶ A., p. 3.

³²⁷ A., p. 256.

³²⁸ KUNZ WESTERHOFF Dominique, « Le journal intime », *Méthodes et problèmes*, Genève : Département de français moderne, 2005. Cours entier en accès libre via l'URL : <https://www.unige.ch/lettres/framo/enseignements/methodes/journal/jiintegr.html> (page consultée le 2 février 2018).

saurez pas, j'arracherai cette page³²⁹ ». Elle insinue donc qu'elle aura un jour un public autre qu'elle-même. Elle sait que cela comporte certains risques. En effet, pour Jean-Pierre Jossua, le « seuil de la publication³³⁰ » conduit parfois à « une accentuation de la tendance à construire une image de soi et à répondre à l'attente du public [...] : on va supprimer, ajouter, consciemment ou non³³¹ ». C'est précisément ce que fait Lucile en souhaitant arracher certaines pages. L'on peut aussi se demander si les quelques pages blanches omises volontairement et la disparition d'un cahier ne font pas aussi partie de son désir de se construire une image de femme forte auprès de ses enfants. À ce propos, Lemonnier prend ses distances en émettant plusieurs suppositions³³² face aux interruptions soudaines du journal de sa parente :

Le journal de M^{me} Cléricy s'interrompt sur cette écriture, sans qu'il soit possible de déterminer la cause de cette interruption de la part d'une femme qui, à travers les ennuis et les labeurs quotidiens, tenait si à jour, comme elle eût dit, « sa comptabilité morale ». Rien, dans le reste du texte, n'élucide le doute qui subsiste à cet égard : l'esprit se partage entre la conjecture d'une indigence par trop sensible d'événements, et qui rendait inutile toute notation, ou d'un peu de lassitude après les émotions sur lesquelles momentanément cesse le Journal.

Cependant, avec un caractère comme celui de M^{me} Cléricy, il est difficile de s'arrêter sérieusement à l'une ou l'autre de ces suppositions, vraisemblables seulement chez une femme moins attentive à la cristallisation intérieure.

On voudrait se persuader qu'un cahier s'est perdu de tous ceux auxquels elle confiait le secret de ses mécomptes et de ses petites victoires à propos de cette direction de soi-même qui était sa coquetterie. Ici encore l'hypothèse paraît bien peu plausible. Le cahier sur lequel finit le passage où est révélé le chagrin de Liline, ce cahier n'est qu'à moitié couvert, il y reste une douzaine de feuillets blancs. [...] il me fallait avant tout indiquer les suspens de cette tenue de livre d'un esprit et d'une conscience, et préparer le lecteur à une prétérition involontaire ou nécessité par des choses demeurées inconnues, et qui jette quelque obscurité dans la clarté du Journal.

En laissant en blanc, les six feuillets et en ne recommençant d'écrire que sur le septième, M^{me} Cléricy se promettait-elle de revenir sur les omissions et, en comblant les vides, de renouer la chaîne des petits faits qui furent l'histoire d'une période de sa vie et de la vie des siens ? Ce serait là une explication, mais à laquelle encore manquerait un corollaire désirable, la connaissance des raisons pour lesquelles elle n'arriva pas à réaliser ce projet.³³³

³²⁹ A., p. 315.

³³⁰ JOSSUA Jean-Pierre, *op. cit.*, p. 706.

³³¹ *Idem.*

³³² Notons que toutes les interventions de Lemonnier au sein du texte sont clairement identifiables par une police plus petite.

³³³ A., pp. 282-283.

Lemonnier semble dubitatif face à ces interruptions. Par cette prise de position, soit il se met à distance de ce journal véritablement écrit par sa parente ou soit il nous dévoile qu'il a la mainmise sur l'univers diégétique. Il présente ainsi Lucile comme écrivant de manière régulière, or, aucune indication temporelle ne permet de le confirmer. Certains passages du journal sont peut-être fortement espacés dans le temps ou, au contraire, sont très proches. Si ce journal est véritablement l'œuvre de « Lucile », elle seule peut expliquer ses interruptions. Ces interruptions sont peut-être le signe du « seuil de la publication », évoqué par Jean-Pierre Jossua, et qui conduit à des omissions volontaires pour ne pas heurter le lectorat. Si, au contraire, ce journal est l'œuvre de Lemonnier, il utilise cette technique pour le rendre plus crédible aux yeux de son lecteur et ménager du suspense.

Enfin, à la fin de son journal, Lucile est indécise quant au genre qu'elle attribue à son texte. S'agit-il d'un roman ? S'agit-il d'un journal intime ? Elle oscille entre les deux : « Mon roman est fini, je ne continuerai plus ce journal. On commence par écrire pour les autres, on n'écrit au fond que pour soi [...] »³³⁴. Pourtant, dans un premier temps, elle déclarait n'écrire que pour une relecture personnelle. Dans un second temps, elle espérait que ses enfants comprendraient son attitude en lisant son journal. Finalement, dans un troisième temps, elle disait n'avoir écrit que pour elle. Pourtant, dans sa préface, Lemonnier confirme qu'elle avait fait don de ses cahiers à son fils, Jacques, et l'avait rendu libre de les faire lire à d'autres personnes. L'on constate donc que jamais la destinée de ces cahiers n'a été claire dans l'esprit de Lucile. Il semble toutefois qu'elle a toujours gardé dans un coin de sa tête l'idée que ses écrits pourraient être lus par d'autres personnes. Sinon comment expliquer les pages blanches, les omissions et le cahier « perdu » ?

Finalement, l'on ne sait si Lemonnier a repris le manuscrit de sa parente ou s'il a entièrement inventé cette histoire en utilisant la technique du « manuscrit confié » et en donnant corps au personnage de Lucile au point de la présenter comme une personne ayant véritablement existé. Dans un cas comme dans l'autre, il se met à distance des propos qui sont tenus dans ce journal. Il n'hésite pas à intervenir plusieurs fois dans le texte pour rappeler au lecteur qu'il ne se présente pas comme l'auteur. Les omissions et

³³⁴ A., p. 319.

les mises à distances sont nombreuses et ne conduisent qu'à des suppositions de la part du récepteur. Ainsi, selon Lemonnier, les réflexions faites sur le statut de la femme du XIX^e siècle sont toujours issues de la plume de Lucile. Elle serait donc la source de cette opinion tout comme Thérèse Monique, Nini Lamourette ou Madame Lupar étaient les porte-voix de leur plaidoyer pour la femme moderne.

3.4. Tension entre *gender role* et *gender identity*

Ce roman est le premier de notre sélection à être écrit à la première personne du singulier par un personnage féminin. Rappelons que les romans analysés précédemment avaient tous les deux des narrateurs masculins. Nous n'avions donc accès à la pensée féminine que par le narrateur omniscient, le discours direct des jeunes femmes ou leurs comportements extérieurs. Dans *L'Arche*, au contraire, il nous est beaucoup plus aisé d'accéder à la *gender identity* de l'héroïne que cela ne l'était dans *Madame Lupar* ou *Thérèse Monique*. En effet, le principe de ce journal intime est de nous plonger dans la sphère privée de Lucile. Elle y livre ses réflexions à propos de la société et de son « mensonge social³³⁵ » ainsi que la remise en question de son rôle de maman, d'épouse et de femme du XIX^e siècle. Nous devons toutefois garder à l'esprit qu'il y a peut-être eu des omissions volontaires dans ses confessions et que certaines informations ont pu être modifiées ou enjolivées.

Dès le début de son journal, Lucile interroge le *gender role* qu'elle a dû endosser pour correspondre à la société bourgeoise de son temps : « C'était la dernière amarre de l'autre vie [leur ancienne demeure], – de notre vie dans le mensonge, les fausses apparences, je puis bien le dire à présent³³⁶ ». En s'exprimant de la sorte, c'est comme si elle avait été tenue autrefois par un contrat tacite l'empêchant de révéler le fonctionnement du monde bourgeois auquel elle a appartenu. Faisant désormais partie des « déclassés³³⁷ », elle peine à trouver sa place parmi le peuple qui la trouve trop riche et parmi les riches qui la trouvent trop pauvre. Lorsqu'elle quitte sa demeure bourgeoise pour la dernière fois, elle sait que cela marque un tournant dans sa vie. Elle utilise même l'image d'un enterrement pour parler de son adieu à son ancienne condition. Cet

³³⁵ Cette expression est largement utilisée par l'auteure du journal. On la retrouve entre autres : p. 39, p. 90, p. 181, p. 152, p. 278 ou encore p. 300.

³³⁶ A., p. 1.

³³⁷ A., p. 293.

ensevelissement n'est pas envisagé comme quelque chose de négatif, au contraire. Elle pense qu'il s'agit plutôt d'une délivrance. Elle comprend qu'elle commence seulement à vivre avec elle à cet instant précis³³⁸. Lucile ne se cherche d'ailleurs pas d'excuses lorsqu'elle pense à ses anciens comportements. Elle est même très critique envers son *gender role* antérieur : « L'âge est fini des autres corsets où battait mon cœur futile³³⁹ ». Celle qui vivait, au début de sa vie, « machinalement comme un corps qui n'a pas encore trouvé son âme³⁴⁰ » a une prise de conscience :

Nous [elle et Vincent] vivions trop loin l'un de l'autre, tant de choses nous séparaient !... Il y avait entre nous comme une glace, une glace où chacun de nous s'admirait, se voyait en beau, sans penser à regarder de l'autre côté, sans penser que dans la vie il vaut mieux se voir ensemble au petit miroir intérieur³⁴¹.

En effet, autrefois, elle ne vivait pas avec elle et son mari mais uniquement avec la personne qu'elle essayait d'être dans son miroir. Il y avait donc un décalage entre sa vraie personne et le rôle qu'elle endossait. À l'époque, elle n'en était toutefois pas consciente, c'est pour cela qu'elle souhaite changer la donne : « J'ai besoin de me fortifier dans la pensée que ma vie a été mal commencée et qu'il m'appartient de l'orienter vers le mieux, vers le bonheur dont je porte en moi le sens³⁴² ». Telle une poupée de son, elle n'avait aucune conscience du rôle qu'elle incarnait. Sa *gender identity* était donc inexistante ou profondément ensevelie. Seul comptait son comportement public (*gender role*) afin qu'elle soit acceptée dans sa société bourgeoise. Lucile était tellement déconnectée de sa personne qu'elle avoue même qu'elle plaçait autrefois Vincent au rang d'une seconde croyance³⁴³ juste après celle de Dieu. Elle ne s'est donc jamais placée en première position dans sa pensée, elle s'est oubliée parce qu'elle était aveuglée par ce qui l'entourait et faisait d'elle une « bonne » bourgeoise. Elle avoue que ses « yeux ont été comme des fenêtres sans vitres³⁴⁴ » à ce moment-là.

Bien qu'elle veuille prendre ses distances avec son ancien monde, la diariste concède que l'acceptation de sa nouvelle vie n'est pas évidente. « On ne se résigne pas à

³³⁸ A., p. 3.

³³⁹ A., p. 21.

³⁴⁰ A., p. 64.

³⁴¹ A., p. 37.

³⁴² A., p. 39.

³⁴³ A., p. 38.

³⁴⁴ A., p. 305.

toute la pauvreté d'une seule fois³⁴⁵ » dit-elle. Elle refuse dans un premier temps de se mettre au même plan que les pauvres. C'est à ce point qu'elle prie pour eux à l'Église mais n'ose pas s'inclure dans sa prière³⁴⁶. Dans un extrait³⁴⁷ cité précédemment, Lucile s'invente même pendant un court instant une autre identité. Elle « joue à l'auteure » et en profite pour ajouter une particule de noblesse à son prénom alors qu'elle n'en a jamais eue. C'est comme si elle tentait de s'évader de la réalité qui ne lui convenait pas. De plus, elle ne sait pas abandonner les objets de socialisation qui faisaient d'elle une bourgeoise. Ainsi, elle se présente vêtue d'un chapeau et de gants lorsqu'elle part en quête d'un travail. Très rapidement démasquée, elle constate que les ouvrières sont méfiantes à son égard :

Toi, tu n'es qu'une fausse pauvre ; mais tous ceux-là, regarde-les, ils se sont levés à vide, ils n'ont rien sur les os, ce sont les vrais faméliques [...] Et cela me rend humble, je me sens un peu de respect en passant devant eux³⁴⁸.

Les autres ouvrières la regardent « d'un air défiant, comme une voleuse venue pour leur dérober leur salaire³⁴⁹ ». Lucile essaie pourtant d'adapter son *gender role* pour que la société l'accepte mais elle n'est pas crédible. Ses mains sont trop frêles pour être celles d'une ouvrière, elle n'est ni tête ni mains nues contrairement aux femmes qui viennent postuler à l'usine. Malgré cela, elle ne baisse pas les bras. Elle rentre chez elle et maintient les apparences en ne dévoilant rien à sa famille : « Je suis rentrée mourante, personne n'en a rien vu : jamais je n'ai paru plus gaie³⁵⁰ ». C'est comme si les pauvres étaient les seules personnes capables de la percer à jour tandis que les bourgeois (dont font partie les membres de sa famille bien qu'ils soient « déclassés ») n'en étaient pas capables.

Lucile ne perd pas courage malgré les nombreux refus. Elle ravale sa fierté en osant aller postuler dans la boutique où elle faisait autrefois ses achats. La propriétaire accepte de l'engager pour 12 francs et prétend qu'elle fait un geste parce qu'elle ne la considère pas comme une ouvrière normale³⁵¹. Elle n'est donc pas envisagée comme

³⁴⁵ A., p. 9.

³⁴⁶ A., p. 24.

³⁴⁷ A., p. 69.

³⁴⁸ A., p. 15.

³⁴⁹ A., p. 25.

³⁵⁰ A., p. 26.

³⁵¹ A., pp. 76-77.

une « vraie » pauvre. Malgré le maigre salaire, son embauche est une victoire remportée sur elle-même et sur ses anciens préjugés. Elle sait désormais qu'elle peut compter sur elle-même et cela l'aide à mieux s'estimer.

Suite à son passage du statut de riche bourgeoise à celui de femme du peuple, Lucile se sent obligée de réunir ses amies pour parler de sa nouvelle condition. Lorsqu'elle leur annonce qu'elle souhaite travailler, leurs réactions sont tellement diverses qu'elle les compare à des actrices. Entre les expressions de gêne, d'affliction, de honte et d'indifférence, sa tante Julie s'emporte : « Dans notre famille les femmes ne travaillent pas !³⁵² ». Cette réflexion permet de mettre en évidence le processus de socialisation qui conduit à la formation du genre au sein de la société. Il transforme les contraintes sociales en évidences naturelles pour les individus. Au XIX^e siècle, il est effectivement « naturel » qu'une femme du rang de la tante Julie ne travaille pas. Cette dernière rappelle d'ailleurs à Lucile sa condition sociale : « Il faut représenter, payer de mine... Vous avez des filles !³⁵³ ». Cet épisode ouvre les yeux de Lucile à propos du fonctionnement de son ancien monde :

La petite esclave d'Orient qu'on mariait au Beau Monsieur, sans se soucier si elle possédait une âme, la créature passive, assoupie dans les fausses sécurités du mensonge social qui l'a rendue femme, fait place à *une femme vivant sa vie personnelle et qui se sent chargée d'âmes* [nous soulignons]...³⁵⁴

Elle remet donc en question le « modèle sexué des sphères séparées³⁵⁵ » qui veut que seul l'homme travaille pour subvenir aux besoins de sa famille et que l'épouse soit cantonnée aux tâches domestiques et privées. Elle refuse que ses filles connaissent le même sort qu'elle. En faisant son « La Bruyère rétrospectif³⁵⁶ », elle s'en veut de n'avoir pas pu ouvrir les yeux à ses amies qui vivent dans leur faux luxe de bourgeoises. Elle aurait voulu leur dire : « Étudiez-vous, descendez en vous-mêmes. Vous verrez le mensonge au fond de votre vie³⁵⁷ ». Elle explique alors que chacune d'elles essaie de payer de mine pour être acceptée dans le monde de la riche bourgeoisie. Elles incarnent

³⁵² A., p. 29.

³⁵³ A., p. 28.

³⁵⁴ A., p. 38.

³⁵⁵ BERINI Laure, CHAUVIN Sébastien, JAUNAIT Alexandre et REVILLARD Anne, *op. cit.*, p. 220.

³⁵⁶ A., p. 26.

³⁵⁷ A., p. 30.

toutes un *gender role* précis afin de correspondre à leur société genrée. La diariste donne l'exemple de l'une d'elles :

Et toi, ma pauvre Emma, toute en façade et en vitrines avec ta tête de Sidonie tournant parmi les glaces, tu es une martyre des apparences ! Chacune de tes robes se solde en privations sans nombre. Ah ! on ne mange pas tous les midis chez toi. [...] Mais voilà, Marchant, ton mari, a besoin d'un drapeau à son pignon. [...] Tu ne vois pas que tu lui sers de publicité lumineuse à cet électricien qui veut électriser son public³⁵⁸.

Lucile a bien identifié la raison qui pousse ses amies à continuer à vivre dans le mensonge social : le besoin de paraître. À ce propos, elle reproche même à sa tante Julie de n'avoir pas « voulu être une femme³⁵⁹ » parce qu'elle a autrefois refusé les avances d'un jeune homme de peur d'une mésalliance, encore une fois parce qu'elle avait peur de perdre la considération des autres personnes.

De temps à autre, malgré son évolution, l'on constate que Lucile ne parvient pas à abandonner totalement ses préjugés bourgeois. Ainsi, lorsque Liline, sa fille, souhaite apprendre la musique et en faire son métier, elle se dit effrayée à l'idée qu'elle aille au conservatoire. « Je suis encore un peu bourgeoise³⁶⁰ » reconnaît-elle. Elle est donc consciente de l'emprise que les préjugés bourgeois ont eu et ont toujours sur elle. Pourtant, progressivement, Lucile s'aperçoit que leur influence diminue et qu'elle commence à se façonner une autre image de la femme et du peuple. Le processus de socialisation *défait* donc l'image du genre féminin qu'elle avait intériorisée autrefois en tant que bourgeoise. Par exemple, il lui aurait été inconcevable de fréquenter Élise Muret, la petite maîtresse de piano, lorsqu'elle faisait encore partie de son ancien monde :

Peut-être autrefois j'aurais dédaigné la petite maîtresse de piano, ses heures humiliées à courir le cachet. Alors j'avais les yeux égarés par un mensonge de lumières, je ne voyais que la vie brillante et facile. Aujourd'hui, j'écoute me parler des voix nouvelles, inconnues, je regarde du côté des demi-teintes, là où les autres, celles-là dont j'étais autrefois, ne regardent pas ; j'observe, moi aussi, pousser les petites salades... C'est bien plus émouvant en trésors secrets, en

³⁵⁸ A., pp. 30-31.

³⁵⁹ A., p. 32.

³⁶⁰ A., p. 124.

jaillissements d'âmes charmantes et sacrifiées. Il me naît un sens de la beauté douloureuse qui peut-être est toute la beauté morale. Cela m'apprend que je vaud mieux³⁶¹.

Sa vision de l'argent a aussi totalement évolué. Celle qui vivait dans une demeure contenant une quinzaine de chambres n'avait aucune idée de la valeur de l'argent parce qu'elle n'avait jamais travaillé. La nouvelle Lucile gagne désormais pièce par pièce l'argent qui permet à sa famille de tenir la tête hors de l'eau. Sa première paie est d'ailleurs un événement : « mon premier pauvre argent, si peu que tu sois, quelle émotion ! Je l'ai gagné sou à sou, comme une araignée fait sa toile³⁶² ».

Sa pudeur bourgeoise d'autrefois aurait également condamné la vie de ses vieux voisins, les Monard³⁶³. Désormais, elle pense qu'ils sont courageux de s'opposer au *gender role* que la société les obligerait à endosser pour les accepter :

Ces Monard, pas mariés et vivant honnêtement, périlleusement, leur vieil amour, ont bien autrement de vertu que moi... Peut-être il y a plus de force véritable à oser vivre latéralement à l'ordre sacramentel, tout seuls, tout nus sous la réprobation universelle qu'à trotter avec le troupeau *honorablement* trotter...trotta...On fait acte de volonté et de conscience, au moins³⁶⁴.

Elle pense que leur cas ne peut être jugé que par Dieu lui-même. Elle veut d'ailleurs continuer à les inviter et s'élever ainsi au dessus des « injustices sociales³⁶⁵ ». Vincent est loin d'être de cet avis. Il n'évolue d'ailleurs pas du début à la fin du journal. Il ne vit que pour sa considération sociale. « Que dira le monde ?³⁶⁶ » sont d'ailleurs les seuls mots qu'il a à la bouche face à leur « déclassement ». Il n'apprend pas de ses erreurs et réalise encore de mauvais placements en cachette ce qui oblige, la famille à déménager dans une maison encore plus petite que la précédente. Il a également une vision archaïque des femmes puisqu'il les réduit à des génitrices et veut qu'il en soit de même pour sa fille. Il est contre l'idée qu'elle se consacre à la musique. Lucile, indignée, retranscrit tels quels ses propos au sein de son journal :

³⁶¹ A., p. 148.

³⁶² A., p. 82.

³⁶³ La femme a été mariée par le passé à un homme. Leur mariage était un échec. Son mari donc s'est volatilisé avec une autre femme. Entre temps, elle a refait sa vie avec Monsieur Monard. Depuis quelques mois, son ex-mari l'a retrouvée et lui fait du chantage. Ce harcèlement contraint le vieux couple à vivre caché. Ils vivent effectivement sous le même toit sans être mariés et craignent d'être dénoncés.

³⁶⁴ A., p. 257.

³⁶⁵ A., p. 261.

³⁶⁶ A., p. 17.

Ta fille aurait bien trouvé à se caser sans ce sacré violon... D'abord une musicienne, une artiste, ça n'est plus une femme, c'est un être artificiel, spécialisé... Va, je les connais avec leurs cheveux en boucles, leurs airs pincés, leurs mines dégoûtées de petites idoles... Les femmes n'ont pas besoin de tant savoir pour élever leurs enfants et tenir leur ménage... (*Textuel*)³⁶⁷

Notons toutefois qu'elle admet avoir eu par le passé ces idées d'un autre âge. Désormais, elle pense que ce qui fait la force de la femme c'est « le sentiment de son indépendance³⁶⁸ ». Celui-ci ne peut, selon elle, se gagner que par l'exercice d'un travail ou d'un art. L'on constate donc qu'elle est la seule dans son couple à avoir évolué par rapport à ses conceptions bourgeoises passées.

L'évolution de Lucile Cléricy n'a été possible que parce qu'elle s'est remise en question tout au long de son journal. Elle a totalement réinterrogé son *gender role* passé en affirmant progressivement sa *gender identity*. Elle s'est tellement questionnée sur ses ressentis par rapport à son ancienne et sa nouvelle conditions qu'elle est parvenue, avec ses propres mots, à mettre en évidence la théorie des études de genre que nous utilisons dans ce mémoire. Ainsi, elle évoque la tension entre le *gender role* et la *gender identity* en ces termes :

Je crois très sincèrement que nos misères nous viennent de notre méconnaissance de nous-mêmes. Il y a toujours disparate entre l'être réel que nous sommes et l'être fictif que nous croyons être, entre la personne morale et l'autre, la personne sociale, est-ce le mot ?

L'une monte en ballon, court à sa chimère, flotte aux coups de vent de la petite démence qui chez tous est l'illusion, le mensonge de soi, le mépris de la vraie personnalité, pendant que l'autre reste au piquet, broutant l'arpent qui lui fut adjugé par la nature... De là contradiction : on va à l'encontre de sa destinée, on se voit autrement qu'on est³⁶⁹.

La « personne morale » qu'elle évoque serait donc l'équivalent de la *gender identity* tandis que la « personne sociale » serait semblable au *gender role*. Par cette vision essentialiste³⁷⁰ de la condition humaine, Lucile prétend mettre le doigt sur ce qui lui a posé problème depuis sa naissance : la contradiction qu'il y avait entre l'être qu'elle était vraiment au fond d'elle et l'être qu'elle se devait d'être pour correspondre à la

³⁶⁷ A., p. 181.

³⁶⁸ A., p. 182.

³⁶⁹ A., pp. 244-245.

³⁷⁰ Notons que cette vision essentialiste est largement dépassée pour notre époque mais était valable pour Lemonnier et ses contemporains au XIX^e siècle.

société genrée. Elle trouve elle-même la solution à cette « disharmonie de la vie³⁷¹ » : réconcilier ces deux pôles afin d'être une personne sereine et équilibrée. Elle souhaite de ce fait accorder son *gender role* et sa *gender identity* et ne plus être obligée de feindre pour correspondre à la société genrée. Elle souhaite avant tout être en harmonie avec elle-même. De cette façon, il n'est plus possible pour elle de se sentir étrangère dans son propre corps. Ce n'est d'ailleurs pas un hasard si elle parvient à se motiver à l'aide de phrases comme « En force !³⁷² » ou « En harmonie !³⁷³ » tout au long de son journal.

3.5. Les aspirations féminines modernes

Lucile Cléricy ne réfléchit pas uniquement à *sa* propre condition de femme. Elle développe dans ce journal une réflexion sur le statut de *la* femme du XIX^e siècle. À partir de son cas, de celui de ses filles et de ses connaissances, elle constate que la femme est souvent prisonnière des conventions de son époque. Elle souhaite, au contraire, à toutes les femmes de devenir des humaines pensantes. Elle leur demande de « descendre en elles » par la pensée pour identifier le mensonge qui est au fond de leur vie³⁷⁴. De cette façon, Lucile rêve d'être une éducatrice capable de « façonner une âme, l'éveiller à la vie, l'habiller de fraîcheur et de force, en faire ce chef-d'œuvre, une vraie jeune fille, et dans cette jeune fille, déjà préparer l'avènement de la femme...³⁷⁵ ». Elle fréquente de nombreuses jeunes filles lorsqu'elle exerce son métier de professeure particulière. Elle s'indigne intérieurement à chaque fois que l'une d'elle ne voit comme but ultime dans sa vie que le mariage. Elle voudrait également que toute jeune fille soit destituée « du rêve frivole, de la coquetterie exclusive de son corps, de l'inévitable péché³⁷⁶ ». Elle souhaite plutôt

[...] l'accoutumer à penser, à vivre librement, plénièrement, en créature affranchie qui n'est la complémentaire de l'homme que dans la mesure où celui-ci la complète à son tour, qui est un des pôles de la vie dont l'homme est l'autre pôle ; et ainsi ensemble ils assument une tutelle mutuelle où chacun se protège et prend force en l'autre...³⁷⁷

³⁷¹ A., p. 245.

³⁷² A., p. 324.

³⁷³ A., p. 304.

³⁷⁴ A., p. 30.

³⁷⁵ A., p. 153.

³⁷⁶ A., p. 154.

³⁷⁷ *Idem.*

Elle postule cet affranchissement et cette égalité des sexes en constatant que les préoccupations d'autrefois ne sont plus les mêmes que celles du monde dans lequel elle vit :

La jeune fille d'aujourd'hui n'est plus la jeune fille d'autrefois. Un peu de musique et de tapisserie lui suffisait pour devenir femme et ne pas compter dans la vie. Quand elle cessait d'être vassale, c'était pour se faire l'idole, et alors elle se vengeait. Au fond, il n'y avait là qu'une même femme sortie de la même jeune fille, une poupée de son, une tête de vide, un cœur subalterne et qui ne se rachetait qu'en déchéant. Mais la société, depuis, s'est bien sensibilisée, des essences plus fines ont germé... il m'est venu comme une conscience du monde, une soif de justice et d'immense charité...³⁷⁸

Lucile espère sincèrement que les femmes sauront « conquérir leurs droits³⁷⁹ ». En d'autres termes, elle rêve que la femme parvienne « à se connaître, à s'écouter, à s'attribuer la charité, le sacrifice, l'amour... à devenir la conscience de l'homme³⁸⁰ » et non plus sa subalterne.

3.6. La combattante

Lemonnier présente Lucile comme une « âme sensible mais forte³⁸¹ ». En effet, jamais elle ne se laisse abattre. Ne pouvant compter que sur elle, elle s'encourage en écrivant dans son journal. Elle se dit des « En force ! En harmonie³⁸² », « Plus est en nous, plus est en toi ! » ou même des « En gaîté ! ». Elle n'hésite pas à cumuler les emplois. Elle jongle ainsi entre les travaux d'aiguille, les copies de pages de cahiers d'études et ses cours de professeure particulière. C'est même elle qui essaie de canaliser Vincent en lui trouvant un emploi stable et sérieux. Elle n'hésite d'ailleurs pas à mettre à la porte Mr Zachari, un homme d'affaires qui espérait monter un plan financier scabreux avec Vincent³⁸³. Elle veut à tout prix libérer ce dernier de ses vieux démons.

M^{me} Cléricy mène une bataille pour retrouver sa place dans le monde. Rejetée des pauvres parce que trop riche et rejetée des riches parce que trop pauvre, la famille peine à trouver une nouvelle identité. Lucile comprend qu'elle ne peut appartenir à

³⁷⁸ A., p. 153.

³⁷⁹ A., p. 168.

³⁸⁰ A., p. 155.

³⁸¹ Préface de *L'Arche*, p. 3.

³⁸² A., p. 324.

³⁸³ A., p. 72.

aucune de ces catégories. Elle décide alors de se construire son propre monde : « Nous sommes, dans la grande société, une petite société venue d'un peu partout, comme une famille autrefois dispersée et qui s'est jointe³⁸⁴ ». Font partie de cette société Monsieur Dumont le riche ami, les Monard qui sont un couple de voisins vivant hors mariage, la professeure de musique Elise Muret et son frère musicien. Tous ont quelque chose qui les rend différents. Ils sont loin de l'uniformité que l'ancien monde de Lucile exigeait.

Ironie du sort, une de ses anciennes amies lui envie son combat contre la pauvreté. En effet, c'est grâce à sa chute sociale qu'elle a dû se prendre en main et donner un nouveau sens à sa vie. « Tu es heureuse, toi, tu t'es fait ta vie !³⁸⁵ » lui dit Emma. Il est vrai que Lucile a décidé, à la différence de la jeune femme, d'agir pour elle et non plus pour les autres. Allant à l'encontre de son entourage, elle a combattu les préjugés de son rang. Elle s'est reconstruite une image différente de la femme-poupée d'autrefois. Elle souhaite désormais vivre en harmonie en accordant son *gender role* et sa *gender identity*. Tout au long de son journal, elle nous montre que cela se fait aux prix de sacrifices importants et de remises en question intenses. Elle se dresse contre le mensonge social et, en ayant obtenu un poste à l'Ouvroir pour jeune fille, elle espère éveiller un maximum leur esprit pour qu'elles comprennent ce qu'une femme moderne doit être : indépendante et intelligente.

3.7. Conclusion

Au terme de la lecture de ce journal – pour lequel nous devons être prudente quant à l'exactitude de certains faits rapportés et à l'identité de l'auteur – l'on constate que Lucile Cléricy a réussi à harmoniser, non sans mal, son *gender role* et sa *gender identity*. De cette manière, elle a refusé de maintenir de fausses apparences comme cela était le cas lorsqu'elle était bourgeoise. Libérée de son ancienne vie, Lucile a complètement réinterrogé ses valeurs par le processus de socialisation qui lui a permis de s'ouvrir au monde. Elle s'est dès lors affirmée comme une femme pensante et non plus comme une femme-objet.

Alors que dans les romans précédents, *Thérèse Monique* et *Madame Lupar*, les héroïnes cherchaient surtout à s'émanciper personnellement, l'on constate que dans

³⁸⁴ A., p. 294.

³⁸⁵ A., p. 90.

L'Arche, Lucile souhaite non seulement changer sa manière de concevoir le genre féminin mais elle espère également faire adhérer d'autres femmes à ses idéaux. C'est la raison pour laquelle elle s'est consacrée jusqu'à la fin de sa vie à l'éducation des jeunes filles de l'Ouvroir du Bon-Courage où elle a transmis ses idées d'émancipation intellectuelle et civique. Notons que l'investissement progressif des femmes dans des activités à la limite entre le privé et le public (notamment leur travail au sein d'œuvres de charité à destination des jeunes filles) a permis, en Belgique, l'émergence des premiers idéaux féministes et l'affirmation des droits des femmes. Lucile représente donc l'une d'entre elles.

Quelques temps avant qu'elle ne décède, Camille Lemonnier dit avoir rencontré Lucile Cléricy et avoir trouvé qu'elle « réalisait bien l'image de la femme en harmonie avec elle-même³⁸⁶ » à laquelle elle avait tant aspiré dans son journal. Celui-ci est même devenu, pour certains, une source d'inspiration au point que Léon Bazalgette déclara qu'il devait faire partie de l'« idéale bibliothèque "féministe"³⁸⁷ ». En effet, pour lui « les intuitions très aiguës y abondent quant à l'élargissement du rôle de la femme et à la transformation de son rôle familial³⁸⁸ ». Pour la diariste, la femme ne doit pas être envisagée comme un simple corps destiné à enfanter et à être l'enseigne de son mari. Que ce soit en rendant public ce journal ou en l'ayant écrit, Lemonnier y a donc également pressenti l'idéation de la femme nouvelle qui doit devenir, comme le déclara Lucile, une femme affranchie et égale de l'homme.

³⁸⁶ Préface de *L'Arche*, p. 2.

³⁸⁷ BAZALGETTE Léon, *Camille Lemonnier*, Paris, E. Sansot et C^{ie} Éditeurs, 1904, p. 25.

³⁸⁸ *Idem*.

4. Analyse de *Quand j'étais homme. Cahiers d'une femme* (1908)

4.1. Résumé de l'intrigue

L'avant-dernier roman écrit par Lemonnier se divise en deux parties composées de chapitres non numérotés. La narratrice, Andrée Piègre, est une jeune femme de 18 ans qui raconte à travers ses cahiers son expérience du genre. Son récit tout entier est une analepse de sa vie passée. Dans la première partie, elle relate son arrivée à Paris chez son oncle, César Napoléon Barboux, propriétaire dans un passage commerçant. Pendant près de deux ans, elle travaille dans sa boutique de parapluies comme « nièce à tout faire³⁸⁹ ». Exploitée par ce vieil homme, elle est enfermée à double tour lorsqu'il s'absente. Il prétexte que sa mère la lui a confiée et, par conséquent, il refuse catégoriquement qu'elle entre en contact avec les garçons du voisinage. En réalité, le vieux Barboux lui prévoit un tout autre destin : il pense à son propre patrimoine. Il se sait veuf et est conscient qu'il n'a pas d'héritier. L'idée d'épouser sa nièce lui semble donc être un bon compromis. Du jour au lendemain, il redouble d'attentions à son égard mais l'innocente Andrée ne comprend pas qu'il s'agit d'avances. L'ingénue apprend d'amies du passage que son oncle se comporte de cette façon parce qu'il désire l'épouser. Ce n'est pas tant le fait qu'il soit de sa famille qui la répugne que le fait qu'elle ne l'aime pas comme devrait l'être, selon elle, un futur époux. Elle s'applique donc à repousser ses avances du mieux qu'elle peut. Finalement, ne pouvant la posséder comme il le souhaite, il la viole durant la nuit. Andrée, traumatisée et écœurée, décide de fuir la boutique dès le lendemain matin.

Avec ses trois robes et quelques sous en poche, elle loge dans des hôtels miteux de la capitale. Elle enchaîne des dizaines de petits boulots qui ne lui rapportent qu'un salaire de misère. Elle ne peut donc fréquenter que les bas-fonds parisiens. Autrefois innocente à propos de la sexualité, elle y découvre le monde de la prostitution. Ainsi, elle réalise, généralement après coup, qu'elle séjourne dans des auberges qui servent aussi de lieux de passe. Refusant de tomber dans la prostitution comme ses compagnes de pauvreté, elle s'efforce de travailler honnêtement, même si elle ne gagne que quelques sous. Parce qu'elle est une jeune fille sans protection, elle se retrouve souvent exploitée par des patrons sans scrupules. Elle est donc constamment confrontée au

³⁸⁹ Q. H., p. 8.

harcèlement sexuel de ces derniers. À chaque fois qu'elle est engagée, la situation dégénère et elle est obligée de partir ou bien elle est renvoyée parce qu'elle a refusé de se soumettre. Profondément marquée par son viol et par le comportement des hommes qui l'entourent, elle développe une haine sans mesure pour le sexe opposé. Même son ami d'enfance, Ancelin, l'a trahie. Elle en arrive à la conclusion qu'elle ne peut vivre indépendamment sa féminité dans ce monde androcentrique.

Refusant de trouver refuge dans le mariage comme ses consœurs, Andrée décide de conserver son autonomie. Elle comprend que son enveloppe de femme l'empêche de vivre librement, elle décide donc de revêtir celle d'un homme. La seconde partie du roman est entièrement consacrée à cette nouvelle vie. Elle y raconte l'abandon de ses habits de femme, de sa chevelure et de son nom pour celui de « Léon ». Toutefois, adopter le comportement d'un homme ne va pas être sans difficultés. La jeune femme manque à plusieurs reprises de se faire démasquer. La loi interdit effectivement le travestissement hormis les jours de carnaval. Malgré le danger, elle continue de se travestir en homme parce que cela rend sa vie plus supportable : elle n'est plus considérée comme une créature subalterne, elle est mieux payée et elle peut aller librement où elle le souhaite sans être importunée. En adoptant le comportement et le physique du sexe opposé, elle arrive même à se faire un ami, chose à laquelle elle ne pouvait prétendre en tant que femme.

« Léon » vit dans son enveloppe masculine pendant de nombreux mois. Sous ce déguisement, Andrée trouve la paix et l'indépendance. Cependant, habitée par le désir de devenir mère, elle est obligée d'abandonner cette apparence masculine. Elle se donne à un inconnu de passage et met au monde un garçon à qui elle destine ses cahiers qui constituent ce roman. Son fils a dix ans lorsqu'elle écrit son histoire. En recommençant sa nouvelle vie de femme, elle a décidé de quitter Paris mais elle a tout de même conservé la clé de la petite chambre qu'elle occupait sous les toits. Elle la donnera un jour à son fils. Elle espère, après la lecture de son témoignage, qu'il sera capable de se comporter correctement avec les femmes. Elle souhaite également éveiller la conscience de tous les hommes qui la liront. Son récit ne s'adresse pas uniquement à eux, elle désire aussi que les femmes ouvrent les yeux sur leur condition et qu'elles s'emploient à la faire évoluer. Pour Andrée, le changement doit venir des deux côtés.

4.2. Analyse du titre

Le titre choisi par Lemonnier révèle déjà la dualité de la personnalité d'Andrée Piègre. *Quand j'étais homme* met en avant un « je » qui s'exprime au passé et qui n'est plus un homme au moment où il l'énonce. Le sous-titre, *Cahiers d'une femme*, confirme que ce sujet est féminin lorsqu'il se confie à propos de sa vie masculine antérieure. Rapidement, le lecteur comprend que l'intitulé fait référence à la protagoniste, auteure des cahiers. Par une proposition temporelle à l'imparfait, le titre principal exprime l'idée d'un passé révolu mais qui a duré dans le temps : Andrée a été autrefois un homme avant de redevenir une femme et de livrer son histoire par le biais de ses cahiers. Le lecteur découvre progressivement que cette héroïne est tiraillée, dès son plus jeune âge, entre son côté masculin et son côté féminin, tous deux mis en avant, dès le titre du roman.

Le sous-titre, *Cahiers d'une femme*, peut également renvoyer au concept du journal intime dans lequel le personnage féminin principal se confie. Un journal intime est généralement la somme de plusieurs livrets ou cahiers. Nous avons déjà abordé cette thématique dans l'analyse précédente de *L'Arche. Journal d'une maman*. Dans cette dernière, nous avons exposé qu'il s'agissait véritablement d'un journal intime (témoignage officiel, structure laconique, objectifs, style, cahiers multiples, etc.). Dans le cas présent, les cahiers sont articulés sous forme de chapitres précis et vraisemblablement fictifs. Par conséquent, il ne s'agit pas à proprement parler d'un journal intime, mais d'un roman qui se calque sur la structure de ce type de texte.

Après sa lecture, le récepteur comprend qu'Andrée s'est libérée de son passé en dévoilant son histoire dans ses cahiers. Elle y a réalisé un bilan rétrospectif de sa vie. Elle développe son long périple identitaire qui lui a permis de se construire en tant que femme. Enfin, elle garde en tête que ses écrits seront publiés, ou du moins lus par son fils et quelques autres personnes. Elle s'adresse même parfois directement aux lecteurs, hommes ou femmes, au sein de son récit : « Combien, parmi celles qui me liront, comprendront cela ?³⁹⁰ » ou même « Pensez à vos sœurs, hommes pauvres qui lirez ceci³⁹¹ ». Alors que Lucile Cléricy avait passé sous silence certains épisodes de sa vie,

³⁹⁰ Q. H., p. 84.

³⁹¹ Q. H., p. 229.

Andrée ne semble pas censurer les passages sensibles que sont son viol ou les attouchements qu'elle a subis. Au contraire, comme nous le verrons dans la suite de notre analyse, les descriptions que Lemonnier réalise par le biais de son héroïne sont souvent très détaillées et explicites³⁹².

Enfin, le titre et le sous-titre dévoilent le thème du travestissement. En effet, *Quand j'étais homme* suppose que le sujet est féminin et a changé de sexe. Or, nous savons que les opérations chirurgicales³⁹³ de réassignation sexuelle n'étaient pas possibles à l'époque où Lemonnier a écrit son roman. Seuls les changements d'habits, de chevelure et de voix pouvaient être réalisés. Les personnes qui portaient des vêtements de l'autre sexe étaient appelées « travestis³⁹⁴ ». Précisons qu'au XIX^e siècle, il est illégal de se déguiser en un personnage du sexe opposé hormis lors du carnaval. Le travestisme était cependant toléré dans certains contextes artistiques. Selon Judith Walkowitz, le travestisme féminin est « une tradition populaire vieille d'au moins quatre siècles, transmise par les chansons populaires, le théâtre, la culture écrite et le bouche à oreille³⁹⁵ ». En effet, circulent à l'époque de Lemonnier des histoires de « maris féminins » ou de « femmes fier-à-bras ». Certaines femmes sont même devenues célèbres pour avoir « changé » de sexe momentanément ou définitivement. Citons, entre autres, Georges Sand³⁹⁶ ou encore Emma Edwards³⁹⁷ qui, à la lecture de *Fanny Campbell ou la Capitaine des pirates*, a décidé de revêtir des vêtements d'homme et de se couper les cheveux pour vivre, elle aussi, « la liberté et la glorieuse indépendance de la masculinité³⁹⁸ ». La jeune femme se maria à une jeune écossaise et

³⁹² Ce n'est d'ailleurs pas un hasard si le « Maréchal des lettres belges » a déjà dû s'expliquer trois fois devant les tribunaux pour outrage aux bonnes mœurs. Pensons notamment à *L'Enfant du Crapaud* qui raconte l'histoire d'une femme qui se fait violer par les hommes travaillant au charbonnage du Crapaud dans l'espoir d'enfanter leur nouveau chef politique in DELMER Louis, *L'Art en cour d'Assises. Études sur l'Œuvre littéraire et sociale de Camille Lemonnier*, Bruxelles, Rozez, 1893.

³⁹³ Les premières tentatives de réassignation sexuelle se sont déroulées dans les années 1920-1930 sous la direction du médecin allemand Magnus Hirschfeld, du dermatologue Friedrich Wertheim et du psychiatre et psychothérapeute Arthur Kronfeld. URL : <http://www.infotransgenre.be/m/identite/histoire/evolution-medicale/> (page consultée le 20 février 2018).

³⁹⁴ Le terme « travesti » a été inventé par Magnus Hirschfeld en 1910 pour qualifier les personnes qui incarnent un *gender role* non conforme à leur physiologie. Le travestissement est envisageable chez les deux sexes, peu importe l'orientation sexuelle in DEVOR Aaron H., *FTM : Female-to-Male. Transsexual in Society*, Bloomington & Indianapolis, Indiana University Press, 1997, p. 30.

³⁹⁵ FRAISSE Geneviève et PERROT Michelle, *op. cit.*, p. 467.

³⁹⁶ George Sand revêtait des vêtements masculins pour des occasions particulières mais n'essayait pas de se faire passer entièrement pour un homme. Elle souhaitait se libérer, de temps à autre, des contraintes de son sexe in FRAISSE Geneviève et PERROT Michelle, *op. cit.*, p. 468.

³⁹⁷ *Id.*, p. 467.

³⁹⁸ Cité in HUNT Margaret, « Girls will be Boys », *The Women's Review of Books*, n°12, 1989, p. 11.

s'enrôla même dans l'armée lors de la guerre de Sécession. Cet exemple et tant d'autres démontrent que le travestissement féminin est généralement réalisé pour jouir des mêmes privilèges que les hommes. Ainsi, les femmes peuvent prétendre à un salaire plus important. Les opportunités de travail sont également plus nombreuses et conduisent souvent à des emplois de force (manœuvres, marins, etc.). Et, surtout, les femmes peuvent mener une vie plus libre et mobile. Nous verrons plus loin dans notre analyse que c'est précisément ce à quoi prétend Andrée. Dans certains cas, comme celui de Emma Edwards, le travestissement permet aux femmes de vivre plus facilement leur homosexualité. Toutefois, cette transformation était très peu acceptée au sein de la société du XIX^e siècle. En effet, le changement vestimentaire était envisagé comme « un comportement déréglé ; sur le plan culturel, il restait la métaphore banale d'un déséquilibre féminin et d'un empiétement sur les prérogatives masculines³⁹⁹ ». En réaction, le terme « George Sandisme⁴⁰⁰ » est même apparu dans les langues allemande, anglaise, russe et française, pour dénoncer les femmes qui osaient imiter la conduite de l'écrivaine et espéraient s'émanciper. Dès lors, le travestissement féminin était loin d'être concevable à l'époque car il était jugé contre-nature. Andrée s'aventure donc sur un terrain glissant dès qu'elle décide de revêtir les habits d'un homme.

4.3. Récit altergénérique : terre de lieux communs ou dépassement des stéréotypes de genre ?

Pour la première fois dans la série de romans que nous avons choisi d'analyser, Lemonnier écrit l'histoire d'une femme racontée par elle-même. Il ne se dissimule plus derrière un narrateur masculin ou le *topos* littéraire du « manuscrit trouvé⁴⁰¹ » (ou « confié » dans le cas de *L'Arche*) pour évoquer la condition féminine du XIX^e siècle. Il écrit son récit à la première personne de l'autre sexe. Ce roman appartient donc à la catégorie des récits altergénériques⁴⁰². Alors que la plupart des êtres humains ont pu se demander au moins une fois au cours de leur vie ce qui se passerait s'ils changeaient tout à coup de sexe, certains écrivains comme Lemonnier ont franchi le cap. Ce travestissement narratif reste, bien sûr, symbolique mais il permet néanmoins d'explorer les

³⁹⁹ FRAISSE Geneviève et PERROT Michelle, *op. cit.*, p. 469.

⁴⁰⁰ *Idem.*

⁴⁰¹ ANGELET Christian, *op. cit.*, pp. 165-176.

⁴⁰² ODAERT Olivier et DEPREZ Bérengère, « Le récit altergénérique : écrire à la première personne de l'autre sexe », *Les Lettres Romanes*, vol. 62, n° 1-2, 2008, pp. 3-21.

représentations du genre et des sexes de la gent masculine incarnée, dans le cas présent, par le « Maréchal des lettres belges ».

À la lecture de son avant-dernier roman, nous nous sommes demandé pourquoi Lemonnier avait réalisé ce travestissement narratif. Un simple intérêt intellectuel ? Une performance narrative ? Lui qui s'intéresse depuis longtemps au point de vue des femmes de son époque, n'a jamais sauté le pas du récit altergénérique. Rappelons que les romans *Thérèse Monique* et *Madame Lupar*, bien que traitant des thématiques féminines, ont tous les deux des narrateurs masculins internes ou externes à l'histoire. Dans *L'Arche*, l'on constate une évolution narratologique puisque le récit est supposé être une fidèle copie du journal intime d'une jeune femme qui en est la narratrice. Toutefois, Lemonnier affirme et reprecise sans cesse qu'il n'en est pas l'auteur. En écrivant la préface de ce roman-journal, il se met donc à distance de ce qui y est révélé. Finalement, dans *Quand j'étais homme*, il pousse sa logique à son paroxysme en donnant corps à son récit via la narratrice qui est aussi l'héroïne. Il reprend le même principe du journal intime de *L'Arche* mais, cette fois, il ne s'en défend pas d'en être l'auteur. L'on remarque d'ailleurs que son écriture est davantage celle d'un récit que d'un journal intime. Le roman est découpé en deux parties, chacune contenant plusieurs chapitres qui sont eux-mêmes des épisodes précis de la vie d'Andrée. Nous ne sommes pas dans une suite décousue d'événements vécus et décrits par l'héroïne comme cela était le cas dans *L'Arche*. Son écriture a été travaillée et pensée au point que tout son récit n'est qu'une analepse de la vie passée d'Andrée. La narratrice explique sa reconstruction depuis son viol jusqu'à sa vie de maman qui correspond au temps présent de son écriture. Les dernières lignes du roman révèlent les raisons de sa longue analepse. Elle s'est reconstruite, entre autres, grâce à son écriture rétrospective qui dévoile d'où elle vient et ce qu'elle est devenue :

Un jour, après moi, mon fils aura la clef [de l'ancienne chambre parisienne] : en ouvrant la porte, il me verra venir à lui, comme j'étais alors. Mon fils ! Je me répète cela délicieusement de toute ma vie. Il y a de cela dix ans déjà que tu es là, mon gas [*sic*], gambadant joyeusement par les pelouses, sous la terrasse où j'achève ces cahiers en pensant à toi⁴⁰³.

⁴⁰³ Q. H., p. 308.

Lemonnier a donc construit un récit en pensant à une structure temporelle particulière qui n'a rien de celle d'un journal, bien que la narratrice prétende le contraire. Depuis le début du récit, elle nous tient en haleine sans rien révéler de son présent. Il faut attendre les dernières lignes de ses cahiers pour le découvrir.

Dans les romans précédents de Lemonnier, nous avons remarqué que les femmes ont souvent un statut ambivalent aux yeux des hommes. Leur portrait oscille constamment entre celui de la femme tentatrice et celui de la disciple de la Vierge. Dès le début de notre lecture, nous nous sommes donc demandé si Lemonnier allait dépasser cette dualité ou si son récit allait être le terreau de lieux communs sur le genre. L'on sait effectivement que les stéréotypes peuvent être involontairement présents dans le discours des individus parce qu'ils sont des « moules de pensée qui consciemment ou inconsciemment, voire insidieusement, forment notre mentalité⁴⁰⁴ ». Or, nous avons constaté que le personnage d'Andrée présente, presque d'emblée, une haine sans bornes pour la gent masculine. Alors que la misogynie et ses stéréotypes étaient dénoncés dans les romans précédents, l'on constate ici, à l'inverse, que les comportements d'Andrée⁴⁰⁵ sont ceux d'une misandre. Nous nous sommes donc demandé si le portrait de l'héroïne n'était pas exagéré et influencé par le fait que Lemonnier soit un auteur masculin n'ayant pu vivre exactement le même traumatisme qu'Andrée.

À la différence de la misogynie masculine stéréotypée des romans précédents, la misandrie d'Andrée est un mécanisme de défense suite au trauma qu'elle a vécu⁴⁰⁶. En effet, les séquelles de son viol sont nombreuses de sorte qu'elle voit en chaque homme son oncle monstrueux. Dans chaque individu civilisé, elle trouve qu'il subsiste des traces de l'ancêtre préhistorique qui capturait sa femelle⁴⁰⁷. Dans un premier temps, en état de choc, elle présente les hommes comme des animaux prêts à bondir sur les proies féminines dont elle fait partie : « Ce fut le monstre, le satyre qui guette à l'affût de

⁴⁰⁴ SCHAPIRA Charlotte, *Les stéréotypes en français : proverbes et autres formules*, Gap, Ophrys, 1999, p. 1 (collection L'essentiel français).

⁴⁰⁵ Notons d'ailleurs que le choix de son prénom n'est sans doute pas lié au hasard. Il possède la même racine grecque (*andros* : « homme », « viril » in BERTHAUT Henri et al., *Dictionnaire français/grec*, Paris, Hatier, 1956.) que le terme caractérisant son aversion morbide pour le sexe opposé au sien.

⁴⁰⁶ MONNET François P., SOUSSY Annie et DIAMANT-BERGER Odile, « Approche psychopathologique de victimes de violences sexuelles à partir de l'expérience du service médico-judiciaire de l'Hôtel-Dieu à Paris », *Déviance et société*, 1989, vol. 13, n° 4, pp. 339-351.

⁴⁰⁷ ROY Philippe, « L'alimentation chez Camille Lemonnier », *Textyles*, 23, 2003, pp. 33-43.

l'heure et de l'aubaine, comme la bête au bois⁴⁰⁸ ». Elle utilise un vocabulaire lié à la chasse et à l'animalité pour les décrire : « chacal amoureux⁴⁰⁹ », « tigres⁴¹⁰ », « chasseur expert⁴¹¹ », « sinistre bourreau⁴¹² », « ogre⁴¹³ », etc. Elle pense que le viol est omniprésent chez chacun des hommes. Par conséquent, elle devient blasée de sa condition de « proie féminine » qui ne pourra échapper à son sort :

Je dis tout et comme cela m'arriva, avec l'horreur de l'homme, avec la conviction réelle qu'il est resté à travers les siècles l'animal originel lâché à travers le hallier des espèces. Il faut qu'on sache que, même chez le meilleur, s'il est musclé, s'il a le signe physique auquel on ne peut se méprendre, le viol est en permanence ; tout dépendra de l'heure, de la circonstance et de la victime⁴¹⁴.

Andrée se dit être constamment en lutte face à l'homme-chasseur. Elle envisage donc sa vie de femme comme celle d'un combat perpétuel. Elle est prête à porter et à « lutter avec [s]es armes de femmes⁴¹⁵ » à chaque fois qu'elle se présente pour un nouveau poste parce qu'elle sait que le prédateur l'attendra dans l'ombre.

Outre les attouchements dont elle a été victime, Andrée développe sa méfiance envers les hommes en regard de ce que sa mère et sa tante ont subi. Elles étaient toutes les deux trompées par leur mari : « J'eus l'impression qu'il en était de même dans tous les ménages ; le cynisme des hommes égalait leur despotisme ; je me sentis, moi, à peine une jeune fille, une solidarité soudaine avec mes sœurs opprimées⁴¹⁶ ». Il y a donc une part de mimétisme dans son comportement, et cela déjà bien avant son viol.

Andrée reconnaît tout de même, après quelques temps, qu'elle pense de cette manière parce qu'elle est sous l'emprise de la colère :

⁴⁰⁸ Q. H., p. 72.

⁴⁰⁹ Q. H., p. 152.

⁴¹⁰ Q. H., p. 78.

⁴¹¹ Q. H., p. 82.

⁴¹² Q. H., p. 88.

⁴¹³ Q. H., p. 118.

⁴¹⁴ Q. H., p. 73.

⁴¹⁵ Q. H., p. 165.

⁴¹⁶ Q. H., p. 13.

Mon Dieu ! je n'étais ni bête ni prude. Je me disais que tous les hommes ne sont pas « l'homme », qu'il y en a de doux, de loyaux, d'honnêtes et que quand je saurais où en trouver un, je me donnerais, comme je l'avais dit [...]»⁴¹⁷

Elle se détache donc progressivement de sa généralisation misandre pour tenter de reconnaître les spécificités de chaque homme. Elle n'en reste pas moins vigilante à leur égard. Lemonnier dévoile donc une héroïne qui n'est pas irréfléchie. Elle arrive à prendre conscience de l'absurdité de ses extrapolations et se place comme une femme pensante.

Lemonnier, en dressant le portrait d'Andrée, dévoile les conséquences du viol et des attouchements subis par les victimes. Il est donc loin du portrait féminin stéréotypé des romans précédents. La jeune fille n'est pas la seule dans le récit à avoir été abusée sexuellement. Elle raconte souvent en quelques lignes le passé de ses compagnes de pauvreté qui fréquentent, comme elle, les bas-fonds parisiens. Par exemple, la plupart des prostituées qu'Andrée croise pendant sa période de galère ont été abusées durant leur enfance avant de se transformer en « amazones du trottoir⁴¹⁸ ». L'héroïne tient d'ailleurs les hommes responsables de leur ignominie. Elle dénonce également l'hypocrisie de la société à l'égard des employeurs de jeunes femmes à qui ils font généralement subir des attouchements qu'elles doivent taire sous peine de se faire renvoyer : « Toute une partie de la société vivait de ce secret libertinage qui s'entourait de discrétion et gardait les apparences de l'honnêteté⁴¹⁹ ». De plus, parce que les droits des femmes ne sont pas respectés, elle remet en question le fondement des droits sociaux universels : « Est-ce que quelqu'un peut parler des droits sociaux tant qu'une pareille infamie est possible ! Est-ce qu'une monstruosité comme celle-là, si infime qu'en puisse être la victime, ne met pas en cause la société tout entière ?⁴²⁰ ». En effet, au XIX^e siècle et début XX^e, le viol et les attouchements étaient rarement punis par la loi, sauf dans le cas de jeunes mineurs. Ceci fait dire à Jean-Paul Aron que la femme est sans cesse guignée lorsqu'elle souhaite se défendre devant les tribunaux : « la femme, très généralement redevable de la compassion des juges, est, en matière de mœurs, sous

⁴¹⁷ Q. H., p. 215.

⁴¹⁸ Q. H., p. 117.

⁴¹⁹ Q. H., p. 215.

⁴²⁰ Q. H., p. 229.

le moindre prétexte soupçonnée de turpitudes⁴²¹ ». Si des preuves sont rassemblées, « la justice et l'opinion rétorquent par l'indulgence à l'infamie des séducteurs⁴²² ». Andrée fait effectivement les frais de l'inconstance de la justice en matière d'abus sexuels : la femme est jugée responsable du comportement de l'homme. Ainsi, un ancien de ses patrons qui n'a jamais accepté qu'elle ne se soit pas soumise à ses avances, l'accuse en pleine rue d'être une prostituée qui l'importune. Un agent de police passant par là ne la croit pas lorsqu'elle essaie de dénoncer le diffamateur. Il l'embarque au bureau de police sans lui laisser le temps de se défendre car elle ne fait pas partie des registres de prostituées de la ville. Cette méprise coûte à Andrée son travail – son employeur a effectivement peur de perdre des clients et de voir la réputation de son commerce entachée – mais cela renforce encore plus sa volonté de s'en sortir seule et de se battre contre l'inégalité des sexes devant la justice et dans la société en général :

Mon état d'esprit, à partir de ce moment, changea : je ne me sentis plus découragée. Il me semblait, au contraire, qu'une force secrète m'entraînait vers une grande chose. J'imagine qu'un courant pousse ainsi un navire vers le port d'abordage. « Oh pensais-je, m'arracher enfin à cette lamentable condition de la femme ! Être mon maître et pouvoir, à armes égales, lutter contre l'homme ! » Ce n'était encore que l'aspiration à une vie libérée sur laquelle l'être méprisé et haï n'aurait plus eu de prise⁴²³.

Depuis son plus jeune âge, Andrée rêve d'indépendance. Or, c'est parce qu'elle refusait d'appartenir à son ancien patron qu'il s'est vengé d'elle. Cet épisode aurait pu la décourager mais il ne fait au contraire que renforcer son désir d'autonomie. Elle souhaite que la femme soit autant considérée que l'homme et qu'elle s'échappe de ce rôle de subalterne tentatrice. Elle veut pouvoir mener sa vie comme elle le souhaite et pouvoir être défendue si une situation délicate l'impliquant se présente. Lemonnier en abordant le viol et l'attentat à la pudeur (attouchements), met donc en exergue un sujet tabou du XIX^e siècle : l'inégalité des hommes et des femmes.

Outre la condamnation du comportement de ces hommes par la narratrice, l'on découvre aussi les autres conséquences de ces violences sexuelles. Elles sont souvent psychopathologiques. La victime a des manifestations anxieuses souvent accompagnées

⁴²¹ ARON Jean-Paul, *Misérable et glorieuse, la femme du XIX^e siècle*, Paris, Fayard, 1980, p. 12.

⁴²² *Idem*.

⁴²³ Q. H., pp. 227-228.

de phobies, de méfiances, de ruminations ou d'obsessions⁴²⁴. Il en est de même pour Andrée. Ses comportements et réflexions pourraient passer pour un ensemble de clichés misandres mais il s'avère qu'ils sont les résultats de son traumatisme. Ainsi, elle prend par exemple, l'habitude de s'enfermer à clé, de barricader la porte de sa chambre d'hôtel de peur que quelqu'un ne fasse comme son oncle et vienne la retrouver dans son lit. Elle revoit sans cesse le visage de ce traître parent: « Je ne pouvais me figurer un homme amoureux sans l'épouvantable grimace et le halètement bestial qui, une nuit, avaient terrifié mon réveil de vierge⁴²⁵ ». De cette façon, elle développe une méfiance immense vis-à-vis des hommes. Son obsession est telle qu'elle décide de se travestir en homme pour éviter de subir encore les comportements déplacés de certains d'entre eux. L'on peut aussi envisager le travestissement d'Andrée comme un moyen de désertier ce corps qui a été abusé. Elle cherche en quelque sorte à « s'anesthésier » en changeant de corps. Elle cherche à se libérer de l'emprise de l'homme sur son corps et son esprit de femme :

J'avais soif de m'appartenir, d'être le maître de mon esprit, de mon corps, de mes puissances vitales. J'en avais assez de tendre le cou au collier comme le cheval, comme une chose brute et aveugle, assez de louer ce qu'il y avait de bon, de jeune et d'actif en moi, comme on loue un morceau de terre ou les pierres d'une maison. [...] Toute l'affaire fut pour moi de me libérer de l'homme – de cet homme de qui je dépendais, et sans lequel une fille pauvre comme je l'étais, comme tant d'autres l'avaient été et le seront, ne peut rien. Lui seul est libre, lui seul s'égale à sa volonté. Lui seul est impunément criminel ou honnête homme. Je puis bien dire que ce fut par haine des hommes que je devins homme moi-même⁴²⁶.

Lemonnier en écrivant son roman, dépasse donc la caricature de la misandre en mettant en relief les comportements qui sont la conséquence de son traumatisme. Il présente toutes les étapes par lesquelles, les victimes de viol et d'attouchements semblent passer. L'on distingue généralement les manifestations qui sont immédiates au traumatisme et celles qui sont post-immédiates ou différées⁴²⁷. Les premières, pendant l'événement traumatique, sont celles de l'immobilité et de la sidération dans le cas d'Andrée. Ensuite, dans un second temps, la victime rentre dans une dynamique de

⁴²⁴ MONNET François P., SOUSSY Annie et DIAMANT-BERGER Odile, *op. cit.*

⁴²⁵ Q. H., p. 118.

⁴²⁶ Q. H., p. 233.

⁴²⁷ CHIDIAC Nayla et CROCQ Louis, « Le psychotrauma II. La réaction immédiate et la période post-immédiate », *Annales Médico-Psychologiques*, Elsevier Masson, 2010, 168 (8), pp. 639-644.

combat ou de fuite. Dans le cas de la narratrice, l'on apprend qu'elle a quitté sa chambre pour attendre le petit matin dans la cuisine au rez-de-chaussée. Généralement, une fois l'événement traumatique terminé, la victime développe un stress aigu. Elle est habitée par des angoisses profondes. De plus, des souvenirs intrusifs de l'événement traumatique refont généralement surface. Andrée passe, en effet, par ce stade en surveillant les moindres faits et gestes des hommes qui l'entourent. Elle est sans cesse assaillie par le souvenir bestial de son oncle. En chaque homme qui se présente à elle, elle voit le monstre violeur.

Après les manifestations immédiates, se développent les post-immédiates et les différées. Dans le cas d'Andrée, son viol et les attouchements subis sont la cause d'une anxiété profonde. Elle s'enfuit de la maison de son oncle et trouve refuge dans des hôtels miteux où elle s'enferme à double tour. Elle traverse également une crise existentielle : quel est le sens de la vie d'une femme ? Elle pense qu'elle n'est qu'un objet sexuel pour les hommes prêts à tout pour la posséder. La seule solution pour Andrée est de se détacher de son sexe et d'éviter toute situation d'anxiété. Or, cette dernière est liée aux réactions des hommes vis-à-vis d'elle, jeune femme seule. Sa solution est donc de se transformer en homme pour ne plus être dans ce rapport chasseur-proie qui la répugne de plus en plus. Notons qu'en optant pour l'idée d'une héroïne travestie pendant plusieurs mois, Lemonnier pousse sa logique à l'extrême. L'on pourrait penser que cela relève davantage de la fiction mais les exemples⁴²⁸ cités précédemment prouvent que plusieurs femmes ont opté pour ce stratagème afin d'échapper à leur condition. La reconstruction espérée par Andrée n'est toutefois pas totale puisqu'elle ne veut pas vivre avec un homme autre que son fils. Elle décide d'être le père et la mère de cet enfant comme nous le verrons dans la suite de notre analyse. Le « Maréchal des lettres belges » a donc mis en évidence tout le processus par lequel passent les victimes de traumatismes comme le viol. Il a dépassé les stéréotypes de genre (femme tentatrice/femme angélique) pour évoquer le traumatisme psychologique des femmes abusées sexuellement.

⁴²⁸ Cf. *supra*, pp. 110-111.

4.4. La transgression du genre

Avant toute analyse liée au genre, nous pensons qu'il est important de clarifier⁴²⁹ deux termes employés généralement comme synonymes l'un de l'autre alors que chacun recouvre une réalité différente : *transgenre* et *transsexuel*. Dans le cas d'Andrée Piègre, nous devons parler de transgendérisme⁴³⁰ parce qu'elle n'a pas eu recours à une intervention chirurgicale pour changer de sexe. Cela était de toute façon impossible à son époque. À la différence des transsexuels, les transgenres revendiquent leur appartenance à une identité trans. Ces personnes ne souhaitent pas appartenir à une catégorie homogène de sexe. L'on distingue généralement les MTF (transsexuels ou transgenres) des FTM (transsexuels ou transgenres). Les premiers (*male to female*) définissent les hommes qui sont devenus des femmes (ou qui sont nés homme avec des caractéristiques de femme). Les seconds (*female to male*) sont des femmes devenues hommes (ou nées femme avec des caractéristiques d'homme).

Dans le cas de la narratrice de *Quand j'étais homme*, l'on remarque qu'elle refuse la bicatégorisation genrée. Elle est de cette manière une « hors-la-loi du genre⁴³¹ » car elle n'entre entièrement dans aucune catégorie, elle joue sur les deux tableaux dès son plus jeune âge. Même si Andrée ne formule pas clairement son identité trans – ce qui est normal puisque ce concept date des années 1990⁴³² – elle exprime la tyrannie qu'elle subit suite au genre qu'on lui a attribué à la naissance et avec lequel elle ne semble pas être en parfaite adéquation. Le genre oblige effectivement les individus à se comporter d'une certaine manière et conditionne leur accès à certains droits. Or, outre les stéréotypes de genre dont Andrée voudrait se distancier, l'on remarque qu'elle veut profiter des mêmes droits que les hommes mais elle ne peut y prétendre en tant que femme. Elle désirerait être détachée de son statut de femme-objet et libre. Notons qu'au début de son séjour chez son oncle, elle est encore innocente par rapport à la sexualité et ce qu'elle symbolise pour la gent masculine. Elle sait que son parent l'a observée nue mais cela ne lui pose pas de problème : « Je me sentais, au fond, si libérée de mon sexe !⁴³³ ». À l'époque, Andrée n'a pas conscience de la « proie » qu'elle incarne

⁴²⁹ BERINI Laure, CHAUVIN Sébastien, JAUNAIT Alexandre et REVILLARD Anne, *op. cit.*, p. 43.

⁴³⁰ *Idem.*

⁴³¹ *Id.*, p. 48.

⁴³² *Id.*, p. 43.

⁴³³ Q. H., p. 28.

puisqu'elle ne s'est jamais sentie emprisonnée dans son corps de femme ni dominée par les hommes. Elle s'est effectivement toujours considérée comme un être hybride, mi-fille, mi-garçon. Notons qu'il faut attendre que la jeune femme quitte le domicile de son oncle, son centre de gravité depuis son arrivée à Paris, pour qu'elle s'ouvre au monde et remette en question le genre qui lui est attribué ainsi que le fonctionnement tout entier de la société qui en découle.

Depuis son enfance, Andrée se sent davantage proche des garçons que des filles : « Celui-ci [son sexe] s'était si peu fait sentir à moi ! Je n'avais vraiment pas cessé d'être un garçon comme quand j'étais petite jouant avec des garçons qui parfois me semblaient bien plus filles que moi⁴³⁴ ». Elle a d'ailleurs toujours préféré jouer avec les garçons qu'avec les filles : « tout enfant, j'avais préféré les garçons⁴³⁵ » affirme-t-elle. Du fait qu'elle a toujours fréquenté les garçons, elle n'a jamais vraiment eu le sentiment d'être une fille. Un ami de la famille disait même d'elle qu'elle était « un garçon fendu⁴³⁶ ». Ancelin, son ami d'enfance se souvient aussi de son tempérament masculin : « C'est que vous me battiez quelquefois, Andrée ! Vous avez des poings de garçons, vous étiez la plus forte de la rue⁴³⁷ ». Cette remarque chiffonne toutefois l'héroïne, elle aurait préféré qu'il garde « plutôt le sentiment qu'on a pour une vraie fille, bonne et douce⁴³⁸ ». Alors que certains semblent s'amuser de l'attitude d'Andrée, d'autres comme les voisins du passage commerçant ne s'amusent pas de son androgynie et vont même jusqu'à lui reprocher d'être une « fille-garçon⁴³⁹ ». Toutes leurs réflexions tantôt faites sur le ton de la plaisanterie tantôt sur celui du reproche la font réfléchir sur son sexe. Ainsi, Andrée se rend compte qu'étant tellement proche des garçons de son âge, elle pense avoir ignoré une partie des réalités féminines : « Je n'étais pas prude : j'avais vécu d'une vie un peu garçonnière qui m'avait laissée ignorante des petites rougeurs de la fillette⁴⁴⁰ ». À l'époque, elle n'était donc pas prisonnière de son corps de petite fille.

⁴³⁴ Q. H., p. 28.

⁴³⁵ Q. H., p. 27.

⁴³⁶ Q. H., p. 182.

⁴³⁷ Q. H., p. 40.

⁴³⁸ Q. H., p. 40.

⁴³⁹ Q. H., p. 43.

⁴⁴⁰ Q. H., p. 12.

D'un point de vue biologique, Andrée a toujours été une fille. Par contre, son *gender role* et sa *gender identity* étaient plutôt ceux d'un garçon. De cette manière, elle transgressait déjà, sans le savoir, la bipartition genrée. En effet, la société de son temps n'envisage pas d'autres possibilités que d'être biologiquement une femme/un homme et de se comporter et penser comme une femme/un homme, en accord avec le sexe biologique. Il n'y a pas de transgression possible. Andrée est donc en décalage par rapport à son temps. Une de ses compagnes de fortune, Fanny, ne manque pas de le lui faire remarquer :

Tu en as, un caractère, toi ! Au moins, tu fais ce que tu veux. Mais je te plains : t'auras de la peine à faire ton chemin. Vois-tu, sans les hommes, on n'arrive à rien ; le tout est de les prendre. Toi, t'es presque un homme toi-même, voilà le malheur⁴⁴¹.

Le *gender role* d'Andrée est essentiellement celui d'un garçon sauf, dans les rares cas où elle doit incarner le rôle d'une fille. Intérieurement (*gender identity*), elle est consciente de son décalage entre le rôle que la société veut qu'elle incarne et le rôle qu'elle veut vraiment incarner. Elle a essayé de s'affirmer en adoptant des attitudes de garçon mais son physique de fille est une barrière à cette transgression du genre. La société de la fin du XIX^e et du début XX^e lui rappelle sans cesse son inadéquation à sa catégorie de sexe biologique, supposée être le gage d'une identité et d'un comportement féminins. Le transgendérisme est donc jugé contre-nature.

Précisons qu'un terme spécifique a été créé dans les années 1990 pour donner un antonyme à trans : cisgenre⁴⁴². Une personne est considérée comme cisgenre lorsque son sexe, son corps et son identité de genre concordent avec les normes historiques de la société dans laquelle cet individu s'inscrit. Ce terme a été créé pour ne plus stigmatiser les personnes trans et d'en faire, au contraire, une binarité terminologique : celles qui sont trans et celles qui ne le sont pas et sont, par conséquent, cisgenres. Ceci a permis de juxtaposer deux systèmes de concordance et non plus de postuler l'existence d'une seule correspondance (ou une non-correspondance) à une norme contingente. Dans le cas d'Andrée, l'on en déduit qu'elle appartient à la catégorie trans parce que, pour elle, les concepts de sexe, *gender role* et *gender identity* sont différents. Elle rejoint donc la

⁴⁴¹ Q. H., p. 185.

⁴⁴² Définition issue de BERINI Laure, CHAUVIN Sébastien, JAUNAIT Alexandre et REVILLARD Anne, *op. cit.*, p. 50.

conception de Money et Ehrhardt qui présente le genre comme « l'expérience contingente de soi comme homme ou femme⁴⁴³ ». À partir de cette définition découlent les deux concepts de *gender role* et *gender identity* qui démontrent que l'individu peut ne pas toujours harmoniser son comportement public et l'expérience privée qu'il a de lui-même. Andrée est effectivement tantôt gênée d'être envisagée comme un « garçon manqué » parce qu'elle aimerait être considérée comme une femme et, tantôt, elle aimerait être aussi libre qu'un homme mais son comportement et son physique de femme l'en empêchent. Elle souhaiterait vivre son désir d'indépendance dans son corps de femme mais cela n'est pas concevable pour la société de son époque.

En outre, après son viol et les attouchements qu'elle a subis, elle n'envisage plus son sexe biologique comme autrefois. Pour elle, jamais elle ne pourra être libre tant qu'elle sera dans son enveloppe de femme. Elle souhaite donc se détacher de ce corps-*prison* en changeant brutalement d'apparence parce qu'elle pense que le sexe masculin endossé physiquement sera une barrière à tous les problèmes qu'elle a connus par le passé. En s'exécutant, celle qui se fait désormais appeler par son dernier prénom de baptême « Léon⁴⁴⁴ », se dit qu'elle passe du côté de « l'ennemi⁴⁴⁵ » en enfilant l'« armure⁴⁴⁶ » adverse. L'infiltrée est pourtant rapidement rattrapée par la réalité. En modifiant son physique (cheveux, vêtements, voix), elle pensait qu'elle ne serait plus trahie par son comportement de garçon et qu'elle serait mieux intégrée dans la société. Or, cette fois, ce sont certaines de ses attitudes et pensées féminines (démarches, gestes, goûts vestimentaires) qui la trahissent. L'habit ne fait pas tout, Andrée le découvre bien assez vite : « Mais on ne s'évade pas de son sexe comme on change de robe et quitter la robe pour la culotte est quelque chose, sans compter tout le reste⁴⁴⁷ ». Le changement radical n'est pas simple : « Après avoir été vingt ans fille, on ne s'improvise pas immédiatement garçon⁴⁴⁸ ». Il lui est difficile de se défaire de son comportement féminin, adopté par conditionnement au fil de son existence. Andrée souligne donc ici l'importance de la répétition de comportements genrés⁴⁴⁹ masculins pour devenir un

⁴⁴³ BERINI Laure, CHAUVIN Sébastien, JAUNAIT Alexandre et REVILLARD Anne, *op. cit.*, p. 25.

⁴⁴⁴ Q. H., p. 245.

⁴⁴⁵ Q. H., p. 235.

⁴⁴⁶ Q. H., p. 240.

⁴⁴⁷ Q. H., p. 234.

⁴⁴⁸ Q. H., p. 238.

⁴⁴⁹ Cf. La performativité itérative développée par Judith Butler évoquée dans la note de bas de page n°182, p. 57.

homme. Changer de sexe relève donc d'une performance qui demande de l'entraînement. En cela, elle se différencie de Nini (*Thérèse Monique*) qui avait l'habitude de revêtir des vêtements d'homme et de se comporter comme eux pour certains de ses rôles au théâtre.

Pour mieux réussir son changement de sexe, Andrée décide d'étudier minutieusement son corps nu dans le miroir avec « des yeux d'homme⁴⁵⁰ ». Elle souhaite mieux se connaître, comme si elle avait toujours été étrangère à cette enveloppe extérieure. Notons qu'elle constate plusieurs fois tout au long des mois de son travestissement qu'elle a encore tendance à se regarder avec des yeux de femme : « Je m'en voulais d'avoir les yeux trop « femme » en me mirant⁴⁵¹ ». Changer de regard n'est donc pas aussi simple qu'elle ne l'avait cru.

Andrée n'a pas réalisé l'ampleur de son changement de sexe. En sortant de la boutique où elle a troqué ses vêtements de femme pour ceux d'un homme, elle est rattrapée par la réalité puisqu'elle a l'impression d'avoir commis un « crime⁴⁵² ». Intérieurement, elle essaie de se défendre en se disant qu'elle n'a attenté qu'à la femme qui est en elle et non à la société⁴⁵³ mais, au fond d'elle-même, elle sait qu'elle va à l'encontre de la loi :

[...] la société n'admet ni le changement de la façade ni le changement de l'enseigne. Il n'y a qu'un jour dans l'année où une jeune fille peut impunément se transformer en garçon ; et peut-être la vieille tradition baroque du carnaval doit-elle à cette licence joyeuse la frénésie avec laquelle on la célèbre encore⁴⁵⁴.

Les sanctions judiciaires planant au-dessus d'elle, elle vit dans l'angoisse d'être démasquée. En effet, adopter des vêtements d'homme ne peut l'empêcher de faire ressurgir des comportements féminins qu'elle a acquis par conditionnement depuis sa naissance. L'utopie du changement vestimentaire n'a donc été que de courte durée : « Je n'avais pas songé, en me masculinisant, qu'à changer d'habits, il fallait premièrement

⁴⁵⁰ Q. H., p. 234.

⁴⁵¹ Q. H., p. 241.

⁴⁵² Q. H., p. 238.

⁴⁵³ « Je n'avais cependant attenté qu'à la femme en moi », Q. H., p. 238.

⁴⁵⁴ Q. H., p. 249.

changer de sexe⁴⁵⁵ ». Ainsi, elle oublie, par exemple, de ne plus féminiser⁴⁵⁶ certains termes lorsqu'elle écrit un billet à sa patronne⁴⁵⁷ et se fait, dès lors, démasquer. Être une travestie lui demande donc une vigilance constante. Elle doit réprimer beaucoup d'autres attitudes. Elle se ravise, par exemple, de prendre dans ses bras la fille de sa concierge. Elle sait que cela pourrait passer pour de la pédophilie : « Mais j'étais un garçon : c'étaient là des mouvements qui m'étaient défendus⁴⁵⁸ ». Une autre situation la met également en difficulté : se faire soigner. Ainsi, le jour où elle tombe sévèrement malade, elle refuse que la concierge, inquiète pour sa santé, appelle le médecin : « Il m'eût été impossible de lui cacher la vérité de mon sexe⁴⁵⁹ ». En effet, le spécialiste pourrait très bien avertir les gendarmes et Andrée serait condamnée. Malgré sa hantise d'être démasquée et arrêtée, elle décide de vivre dans son enveloppe d'homme pendant de longs mois, trop contente de jouir des privilèges auxquels elle n'a pu prétendre pendant une grande partie de sa vie. Pensons notamment, au fait d'aller où bon lui semble, d'être engagée pour ses compétences et non pour ses attributs physiques, d'avoir un salaire plus important ou encore d'être indépendante.

Néanmoins, Andrée pensait que, sous son armure masculine, elle ne subirait plus les avances des hommes. Ce préjugé est rapidement renversé. Ainsi, par exemple, un homme lui fait des avances dans la rue⁴⁶⁰. Choquée, elle lui révèle son identité. Il s'excusera patement et partira sur le champ. En outre, quand elle était femme, elle pensait que seuls les hommes pouvaient être envisagés comme des chasseurs en quête de proies. Elle découvre que des femmes peuvent aussi être très entreprenantes. Ainsi, lorsque Marcelle, une amie prostituée, la charme, elle voit en elle l'homme prédateur : « Cette fois, l'être tentaculaire prenait pour me séduire, un visage de femme, mais un visage enflammé et furieux, ou je reconnaissais encore l'homme, le mâle éternel⁴⁶¹ ». C'est comme si, pour Andrée, ce type de comportement devait obligatoirement être masculin. En tant qu'homme, elle fait encore de nombreuses fois l'expérience d'avances de la part de jeunes femmes. Par conséquent, elle réalise que le pouvoir qu'elle avait

⁴⁵⁵ Q. H., p. 248.

⁴⁵⁶ Notons que tout le long du récit la narratrice continue d'accorder au féminin tous les termes qui la concernent. Peut-être est-ce parce qu'elle l'écrit *a posteriori*, dans son nouveau corps de femme.

⁴⁵⁷ Q. H., p. 248.

⁴⁵⁸ Q. H., p. 255.

⁴⁵⁹ Q. H., p. 256.

⁴⁶⁰ Q. H., pp. 269-270.

⁴⁶¹ Q. H., p. 119.

conféré à son armure s'étiolo progressivement. Ce n'est pas parce qu'elle est un homme physiquement qu'elle est à l'abri de tous les problèmes qu'elle a pu rencontrer par le passé lorsqu'elle était une femme. Bien au contraire, elle en a mis au jour de nouveaux. L'exemple le plus frappant concerne sa recherche d'emploi. Puisqu'elle est un homme, lui sont automatiquement confiées des tâches qui demandent une grande force physique. Elle essaie donc de chercher des emplois moins lourds mais, dans ce cas, les hommes lui reprochent de faire un métier de femme au lieu de se servir de ses mains⁴⁶². Certains employeurs refusent même de l'engager parce qu'elle n'a pas des mains de manuel⁴⁶³ : « Reviens quand tu te seras engraisé la paume avec du beurre d'empoigne. En attendant ouste !⁴⁶⁴ ». Andrée ne se décourage pas pour autant. Elle accepte tous les emplois sans rechigner et imagine son corps l'interpellant sur ses choix en ces termes : « Tu me tues ! Je ne suis pas un homme après tout !⁴⁶⁵ ». Elle est donc sans cesse tiraillée entre son corps de femme et son envie de travailler, libre comme un homme.

Finalement, c'est parce qu'Andrée développe des sentiments pour M. Bertrand, qu'elle comprend qu'il est bientôt temps pour elle d'envisager de retirer son enveloppe d'homme qui l'empêche de les exprimer. Elle était heureuse de pouvoir enfin vivre une amitié avec une personne du sexe opposé sans que de la séduction masculine ne s'immisce. C'est finalement elle qui s'attache à cet ami. Elle sait qu'elle ne peut révéler son déguisement sans détruire la confiance qui s'est installée entre eux. Elle n'en a pas le temps puisque Mr. Bertrand décède rapidement et ne laisse pas à Andrée l'occasion de se dévoiler. Elle est toutefois convaincue que cet homme l'avait démasquée depuis bien longtemps mais s'était gardé de le lui dire. Attristée par cette perte, elle est de plus en plus sensible et envieuse des couples qu'elle croise dans la rue. Elle concède qu'elle n'est toutefois plus la jeune fille qui attend éperdument l'amour : « Je n'éprouvais plus le besoin de l'amour. Cependant, sous mes habits d'homme, je demeurais une femme, avec le ventre et le sein qui sont faits pour donner l'amour et la vie⁴⁶⁶ ». C'est finalement parce qu'elle est habitée par le désir de donner la vie qu'elle décide

⁴⁶² Q. H., p. 260.

⁴⁶³ Remarquons ici une inégalité entre les « rôles de sexe ». En effet, la société tolère qu'en tant que petite fille, elle joue comme un garçon. Par contre lorsqu'elle devient adulte et se travestit en homme, ses comportements féminins sont vivement critiqués. Il y a donc une asymétrie entre ce qui est toléré pour un sexe et ce qui est toléré pour l'autre. Plus de détails in BERINI Laure, CHAUVIN Sébastien, JAUNAIT Alexandre et REVILLARD Anne, *op. cit.*, pp. 136-137.

⁴⁶⁴ Q. H., p. 267.

⁴⁶⁵ Q. H., p. 253.

⁴⁶⁶ Q. H., p. 306.

d'enlever son déguisement. Elle prépare toutefois son retour à sa vie de femme : « L'amour, le vœu ardent des entrailles me rendit femme : je réglai mes affaires d'homme et quittai la grande ville⁴⁶⁷ ». Elle ouvre une œuvre de charité qui prend en charge les jeunes femmes seules. De plus, parce qu'elle avait hérité de son ancien patron, elle fait en sorte que l'argent revienne à qui de droit. Enfin, elle quitte Paris en conservant la clé de la petite chambre qu'elle a occupée durant ses derniers mois en tant qu'homme.

4.5 Émancipation du genre

Après son long périple identitaire, Andrée décide finalement de redevenir une femme en revêtant ses anciens vêtements qu'elle avait gardés comme « le linceul même de [s]a vie de femme⁴⁶⁸ ». Si l'héroïne redevient physiquement femme, ce n'est pas pour retrouver le même statut que celui qu'elle avait avant son travestissement. Elle souhaite toujours être une femme libre. Ses expériences de vie lui ont montré qu'elle avait fait ses choix en connaissance de cause : « J'avais tiré ma vie de ma volonté libre, bonne ou mauvaise ; elle avait été ce que j'avais voulu qu'elle fût⁴⁶⁹ ». C'est donc habitée par cette même envie de liberté et d'indépendance qu'elle souhaite devenir mère.

Elle met au monde un petit garçon. Il est âgé de dix ans au moment où elle écrit les dernières lignes de ses confessions. Mère célibataire, elle confie qu'elle n'a pas souhaité garder de contact avec le père biologique qu'elle décrit comme un simple homme de passage : « L'homme était de ceux qu'on ne revoit pas ; à peine je le connus ; il fut l'ouvrier et passa. Au surplus, ce n'est pas pour l'avoir détesté dans le passé que je me serais donnée à un maître dans le présent⁴⁷⁰ ». Andrée a donc fait une concession en admettant qu'elle ne pouvait pas être à la fois entièrement indépendante et mère. Celle qui autrefois rêvait de se donner à l'homme qu'elle aimerait (« Je me donnerai que [*sic*] quand j'aimerai⁴⁷¹ »), change totalement d'optique en utilisant un homme de passage pour parvenir à ses fins. Précisons aussi que, par ce refus de partager la vie d'un homme, Andrée s'oppose à la norme de son époque qui envisage la relation

⁴⁶⁷ Q. H., p. 308.

⁴⁶⁸ Q. H., p. 246.

⁴⁶⁹ Q. H., p. 307.

⁴⁷⁰ Q. H., p. 308.

⁴⁷¹ Q. H., p. 195.

entre les sexes comme un rapport de pouvoir. Elle refuse d'être une entreprise dans laquelle un homme investit. Elle ne veut pas trouver refuge dans le mariage qui parierait sur sa maternité.

Sa vision de la parentalité est toutefois particulière pour l'époque. Elle décide qu'elle sera à la fois la mère et le père de son enfant. De cette façon, elle ne souhaite pas être classée dans l'une ou l'autre de ces catégories. Elle sera dans les deux : « Je fus moralement le père et la mère de mon enfant : il sortit de mes deux yeux⁴⁷² ». Elle s'émancipe de cette façon du système de bipartition genrée qui veut que les individus soient de l'un ou l'autre sexe, qu'ils soient la mère ou le père de leur enfant.

Enfin, Andrée affirme qu'elle ne veut pas être identifiable par le lecteur et veut, dès lors, couper les ponts avec son passé : « Je partis pour une ville très loin, je ne puis dire où, puisqu'aucune trace de ce passé ne doit subsister et qu'ici commence le seul mystère qui ne peut être révélé⁴⁷³ ». Elle n'est donc pas totalement libre puisqu'elle doit cacher son passé aux personnes qui la liront. De plus, elle se contredit en avançant l'idée suivante : « L'homme que j'étais devenu et qui, pour vivre, avait renoncé au sexe de la femme, pouvait bien maintenant, pour accomplir l'œuvre sacrée, renoncer aux apparences et au mensonge ». Celle qui ne voulait plus de mensonge, décide encore de mentir par omission sur son présent pour protéger son fragile équilibre enfin trouvé.

4.6. Conclusion

D'aucuns comme René Pierre Colin disent que Lemonnier se met au « service d'un féminisme incandescent⁴⁷⁴ » dans *Quand j'étais homme*. Nous pensons qu'il faut tempérer cette affirmation parce que nous n'avons jamais accès au point de vue de Lemonnier. Ce féminisme n'est perçu qu'à travers la pensée d'Andrée, la narratrice et héroïne principale du récit. Par ses réflexions, cette dernière peut toutefois être envisagée comme une préceuse⁴⁷⁵ de la théorie du genre puisque, tout au long de sa vie, elle met en branle le système de bicatégorisation en jouant sur les deux tableaux,

⁴⁷² Q. H., p. 308.

⁴⁷³ Q. H., p. 307.

⁴⁷⁴ ROY Philippe, *Camille Lemonnier, maréchal des lettres*, op. cit., p. 220.

⁴⁷⁵ Féminin accepté ainsi que « une préceuse ». Plus d'informations in MOREAU Marie-Louise et DISTER Anne, *Mettre au féminin. Guide de féminisation des noms de métiers, fonction, grade ou titre*, Bruxelles, Fédération Wallonie-Bruxelles Culture, 2014, pp. 14-15.

celui de l'homme et de la femme. Pour elle, le sexe biologique et le genre ne sont pas synonymes. Andrée est ainsi en butte à la société de son temps qui n'envisage qu'une seule norme contingente, correspondant à l'actuelle catégorie cisgenre créée dans les années 1990.

La jeune femme est décrite comme la « fourmi qui se cherche un passage à travers le pré encombré d'obstacles⁴⁷⁶ ». Elle ne s'est pas découragée pour autant. Ainsi, Andrée raconte à travers ses confessions rétrospectives que c'est parce qu'elle était habitée par un profond désir de liberté – incompatible avec le fonctionnement de sa société – qu'elle a décidé de prendre sa vie en mains : « ma vie a commencé le jour où j'ai voulu être libre. Être libre ! Se créer librement sa vie ! Il n'y a pas d'autre moralité dans ces confessions⁴⁷⁷ ». Guidée par cet idéal, l'héroïne est donc une représentante des aspirations féministes. Nous pensons toutefois qu'une mise à distance de l'idéologie féministe de l'époque est présente au sein du roman. En effet, Andrée n'ambitionne jamais de voter ou d'avoir accès à une éducation plus développée. Ces points font pourtant partie des idéaux des premières féministes. Le seul aspect sur lequel elle les rejoint est son aspiration à un salaire égal pour un travail égal. Hormis ce lien avec l'idéologie politique de son époque, Andrée est relativement distante des autres revendications. Elle veut plutôt s'émanciper du rôle de génitrice que la société l'oblige à endosser. Elle refuse d'être cette entreprise dans laquelle l'homme investit. Elle exige, au contraire, d'être libre de mener sa vie comme bon lui semble et d'être à la fois mère et père célibataire. Elle refuse donc d'être comme ces femmes résignées à épouser un homme âgé parce que « le meilleur bail est le moins long⁴⁷⁸ ». Le sujet des femmes célibataires est effectivement encore tabou à l'époque d'Andrée et les mariages de raison sont largement répandus.

Outre ce désir d'émancipation, Lemonnier met en évidence toutes les étapes de la reconstruction d'Andrée. Il y a donc un dépassement de la misandrie et des clichés de genre afin de mettre en exergue les conséquences de traumatismes comme le viol et les attouchements sexuels. Ces derniers sont monnaie courante à l'époque d'Andrée parce que la femme est généralement considérée comme une subalterne tentatrice. Comme

⁴⁷⁶ Q. H., p. 265.

⁴⁷⁷ Q. H., p. 304.

⁴⁷⁸ Q. H., p. 67.

nous l'avons évoqué précédemment, elle est rarement reconnue comme victime dans les cas d'abus sexuels. Elle est d'ailleurs souvent jugée comme fautive en cas de procès. En évoquant ce sujet, Lemonnier met en évidence un problème tabou de la société du XIX^e et du début XX^e : l'inégalité homme-femme face à la justice et aux institutions. Il cherche à faire réfléchir son lecteur en s'adressant directement à lui par le biais de sa narratrice. Aussi bien les femmes que les hommes doivent remettre en question la société dans laquelle ils gravitent. Ils peuvent être les moteurs du changement. Ainsi pour Andrée, l'éducation est certes un point de départ mais l'individu doit ensuite se construire par lui-même :

J'en suis venue à croire qu'on reçoit de ses ascendants la substance comme le boulanger reçoit du meunier sa farine ; mais c'est à lui à la pétrir comme c'est à nous à faire notre vie. L'éducation, la leçon à l'école n'est que le point de départ : il faut ensuite se faire à soi-même sa conscience, sa morale, sa religion, et son Dieu⁴⁷⁹.

C'est précisément ce qu'a fait l'héroïne en se travestissant en homme (*gender role*) pour échapper au rôle que la société lui imposait et qui ne lui convenait pas (*gender identity*). Ne pouvant tenir plus longtemps ce déguisement, elle a décidé de redevenir physiquement une femme mais sans pour autant renoncer à son idéal d'émancipation, uniquement possible pour les hommes à son époque. La seule solution d'Andrée est de finalement fuir avec son fils dans une autre région et de recommencer sa vie à l'abri des regards.

⁴⁷⁹ Q. H., p. 264.

Conclusion

Après les quatre analyses détaillées de notre corpus, nous espérons avoir démontré que ces romans dressent un panorama des préoccupations féminines grandissantes de la fin du XIX^e au début du XX^e siècles. Notre premier roman date de 1882 et le dernier de 1908, nous sommes donc à un moment charnière dans l’histoire du féminisme belge. Parce que Lemonnier était un fin observateur de la société de son temps, nous pensons qu’il n’a pas pu omettre cette idéologie montante dans ses récits. Les désirs d’émancipation ne sont toutefois pas partagés par l’ensemble de la communauté. Le « Maréchal des lettres belges » a bien décelé cette asymétrie et a révélé qu’elle avait un impact sur la construction identitaire de chaque femme. Ainsi, il dresse des portraits de plus en plus pointus pour chacune de ses héroïnes qui, parce qu’elles souhaitent s’affranchir de leur statut de femmes-objets pour s’affirmer comme des femmes pensantes, sont victimes de conflits intérieurs entre leur *gender role* et leur *gender identity*. Malgré cette préoccupation féminine qui parcourt presque l’entièreté de son œuvre, nous ne souhaitons pas affirmer que Lemonnier *est* un féministe. Certes, il s’est intéressé à la cause féminine mais cela ne signifie pas pour autant qu’il partageait intimement ces revendications politiques. Nous ne parlerons donc pas du féminisme *de* l’auteur mais bien d’un féminisme *présent dans* les œuvres que nous avons analysées.

L’on retient généralement en Belgique de grandes précurseuses féministes issues de l’élite bourgeoise et intellectuelle. Pensons notamment à Marie Popelin ou Isala Van Diest que nous citons dans la première partie de ce mémoire⁴⁸⁰. Or, il s’avère que les femmes du peuple revendiquaient aussi leurs droits. En cela, notre corpus nous a semblé intéressant parce qu’il ne se consacre pas uniquement à décrire une élite bourgeoise mais brasse toutes les catégories de la population du XIX^e et du début du XX^e siècles. Ainsi, Thérèse Monique est une bourgeoise, Nini Lamourette est une actrice issue du peuple, Léonie Lupar est une paysanne devenue bourgeoise par le mariage, Lucile Cléricy à l’inverse est une bourgeoise déchue devenue femme du peuple et, enfin, Andrée Piègre est et reste une fille du peuple. Par ce brassage sociétal, nous souhaitons démontrer que les revendications féministes – bourgeoises à l’origine – ont gagné toutes

⁴⁸⁰ Cf. *supra*, p. 21.

les tranches de la population, des élites instruites aux ouvrières et paysannes. Toutes ces femmes étaient tiraillées entre leur désir d'émancipation (*gender identity*) et la tradition androcentrique qui leur imposait un rôle différent de celui qu'elles espéraient incarner (*gender role*). Cela a donc conduit à des comportements antithétiques et ambigus chez la plupart des héroïnes qui ont agi sous le couvert des apparences pour s'émanciper sans trop heurter les consciences de l'époque.

Qu'elles soient bourgeoises ou ouvrières, c'est parce qu'elles ont été victimes de nombreuses fois de l'inégalité entre les sexes, qu'elles souhaitent s'émanciper et être les égales des hommes. Bien que le terme « féminisme » n'apparaisse pas explicitement dans nos quatre romans, nous pensons néanmoins que les revendications des héroïnes correspondent à la définition⁴⁸¹ en trois points de cette idéologie politique que nous évoquions précédemment. En effet, pour les protagonistes, c'est premièrement parce qu'elles sont des femmes qu'elles sont systématiquement opprimées socialement et politiquement. Deuxièmement, cette injustice est plus forte que d'autres discriminations liées à une appartenance à un autre groupe (religieux, national, social, etc.). Enfin, parce que cette oppression est systématique, il est dans l'intérêt de ces femmes de lutter collectivement ou individuellement pour supprimer cette injustice liée à leur sexe. Cette définition est valable pour tous les féminismes historiques. Néanmoins, nous devons préciser que le féminisme sous-jacent à la majorité des réflexions des héroïnes est relativement distant de celui des XIX^e et XX^e siècles. En effet, les revendications initiales (au droit de vote, au livret d'épargne, à l'accès à l'enseignement supérieur, etc.) ne sont jamais au centre des préoccupations des protagonistes (à l'exception de Lucile qui souhaite une meilleure éducation pour les jeunes filles). Elles se mettent à distance de l'idéologie féministe (politique) et défendent plutôt la cause féminine (éthique). En cela, elles sont en avance sur leur temps puisqu'elles aspirent à une émancipation de la tutelle de l'homme, à une parité au sein de la communauté et au droit de gérer leur corps comme bon leur semble. Ces revendications sont modernes pour l'époque de Lemonnier. Ces romans sont donc précurseurs de l'éthique féminine contemporaine. Ainsi, nous constatons, dans chacun de nos romans, que les héroïnes bataillent contre la société androcentrique qui leur impose un rôle qui ne les satisfait jamais. Elles

⁴⁸¹ Cf. *supra*, pp. 19-20.

souhaitent, au contraire, harmoniser leur *gender identity* et leur *gender role* pour être en accord avec elles-mêmes et réaliser leur idéal d'indépendance.

Thérèse Monique, Nini et Léonie représentent celles qui luttent individuellement. Les deux premières sont en décalage par rapport à l'archétype de l'exemplaire « mère-épouse » puisqu'elles refusent de se marier et de s'attacher à un homme. Elles subvertissent donc le modèle féminin genré de leur époque. Nous avons toutefois constaté qu'elles ne le revendiquent pas comme un combat idéologique. Les circonstances de la vie ont fait qu'elles n'ont pas pu se conformer à l'archétype féminin souhaité par la société. Les deux héroïnes sont donc davantage dans la résignation que dans la lutte. Thérèse Monique ne veut pas heurter les habitants de Louvain par une conduite condamnable et Nini préfère tirer profit de son statut de femme-objet plutôt que d'essayer de s'émanciper. Elle s'affirme donc comme un objet pensant. Sa tentative de travestissement en homme – moyen ultime pour prétendre à la liberté – reste d'ailleurs un échec. Si le combat féminin n'est pas aussi concluant dans ce premier roman, l'on constate que, dans *Madame Lupar*, Léonie lutte dans l'ombre avec plus d'acharnement pour mener sa vie comme elle l'entend. Elle est habitée par une volonté de s'émanciper qui est plus forte mais qui n'est toutefois pas encore totalement assumée. Elle agit, en effet, toujours sous le couvert des apparences pour s'évader de ce mariage auquel elle n'a jamais consenti.

Lucile et Andrée, héroïnes de nos deux derniers romans, représentent quant à elles la lutte collective. Après avoir effectué une profonde remise en question personnelle, elles espèrent éveiller d'autres consciences en s'engageant explicitement. Lucile, en travaillant à l'Ouvroir, souhaite éduquer un maximum de jeunes filles pour qu'elles deviennent des créatures affranchies et complémentaires de l'homme et non plus de simples bourgeoises-objets qui voient dans le mariage le but ultime de leur vie. Elle renverse également totalement le « modèle sexué des sphères séparées⁴⁸² » en souhaitant une répartition égale du travail et des tâches domestiques entre les époux. Enfin, Andrée espère qu'en s'adressant directement aux lecteurs et à son fils, elle participera à l'évolution des mentalités. Elle est ainsi la première à affirmer que le changement doit venir des deux côtés, hommes et femmes doivent travailler ensemble à

⁴⁸² BERINI Laure, CHAUVIN Sébastien, JAUNAIT Alexandre et REVILLARD Anne, *op. cit.*, p. 220.

l'égalité des sexes. La protagoniste pousse d'ailleurs sa quête égalitaire à son paroxysme puisqu'elle n'hésite pas à changer de sexe pour subvertir totalement la bipartition genrée de la société qui ne la satisfait guère. Par cela, elle prouve aussi qu'une femme peut prétendre aux mêmes droits qu'un homme et ne pas être uniquement un objet de désir. Elle peut être et doit être une femme pensante.

Ces revendications féminines nous parviennent tantôt par des narrateurs ou tantôt par des narratrices. Les manières d'envisager les réflexions (*gender identity*) et les comportements (*gender role*) féminins sont donc différentes entre les quatre récits. Par cette évolution des entités narratives, nous avons remarqué que la question féminine est abordée avec de plus en plus de finesse. Ainsi, dans les deux premiers romans, nous sommes face à des narrateurs masculins (internes ou externes à l'histoire) qui portent des jugements sur les héroïnes et les réduisent à des dualités archétypales (la madone salvatrice vs la Circé despotique). Ainsi, les comportements de Léonie et Nini ne manquent pas d'être désapprouvés et celui de Thérèse Monique d'être idéalisé. Il faut attendre le journal intime de Lucile (*L'Arche*) pour accéder directement à la pensée féminine et s'émanciper du regard de l'homme. Lemonnier ne manque toutefois pas de rappeler qu'il n'est pas l'auteur de ces cahiers afin de se mettre à distance des propos qui y sont tenus. Ainsi dans cet avant-dernier roman et dans le récit altergénérique, *Quand j'étais homme*, la parole est enfin donnée aux femmes, actrices de leur vie. Les dualités archétypales sont abandonnées au profit de fines descriptions psychologiques. Le lecteur peut ainsi enfin accéder directement à la *gender identity* de Lucile et Andrée qui nous livrent – parfois sans autocensure – leurs doutes et remises en question. En cela, leur portrait est beaucoup plus abouti que celui de Thérèse Monique, Nini et Léonie. Ainsi, Lucile se libère de ses idéaux matérialistes bourgeois qui l'aliénaient et devient une mère de famille dévouée et engagée pour la cause des femmes. Cette évolution est aussi radicale que celle d'Andrée qui est passée de la « fille-garçon » ingénue, à la misandre puis à l'adulte émancipée. Elle est parvenue à se reconstruire progressivement après son viol et les multiples attouchements dont elle a été la victime. Sa misandrie était une étape logique dans sa reconstruction puisqu'elle était un mécanisme naturel de défense. Celle qui voulait se marier, refuse finalement de faire comme ses amies qui ont trouvé dans l'hymen un refuge par défaut. Même si elle n'a pas trouvé l'homme qu'elle espérait, elle décide de ne pas se priver de la maternité et choisit d'être la mère et le père de son enfant. Andrée est donc l'héroïne qui, malgré les

épreuves, n'abandonne jamais et pousse sa lutte à l'extrême. C'est la raison pour laquelle, selon nous, elle est, avec Lucile, la protagoniste la plus accomplie et la mieux circonscrite psychologiquement. L'accès direct à leur *gender identity* nous permet effectivement d'en apprendre beaucoup plus sur les préoccupations des femmes du XIX^e et du début du XX^e siècles. Peut-être faut-il aussi voir dans cette analyse plus fine une maturité de l'auteur et de son écriture. L'on peut aussi soulever que le féminisme était encore à ses prémices en 1882, date d'écriture de *Thérèse Monique*. Il est donc normal que le dernier roman soit plus précis dans ce domaine puisqu'il est effectivement espacé du premier par plus d'un quart de siècle.

Revendiquer son indépendance intellectuelle, financière et anatomique, ne fait pas partie de la norme du XIX^e et du début du XX^e siècles. Thérèse Monique, Nini, Léonie, Lucile et Andrée se voient donc contraintes d'y travailler dans l'ombre, sous le couvert des apparences. Toutefois, ce changement de mentalité n'est pas aisé et les tire à l'intérieur. Leur désir d'émancipation étant plus fort, l'on remarque qu'elles s'affranchissent progressivement du regard de la société et qu'elles écoutent leur *gender identity* même si cela heurte certaines sensibilités, qu'elles soient familiales, amicales ou sociétales. Toutes les héroïnes de Lemonnier ont donc brisé la « chaîne domestique⁴⁸³ » qui les retenait et leur imposait un comportement (*gender role*) qui n'était pas en accord avec l'expérience privée (*gender identity*) qu'elles avaient d'elles-mêmes. Elles se sont délivrées des stéréotypes associés à leur genre afin de se détacher du statut de femme-objet et de s'affirmer comme des femmes pensantes et libres. Par ses quatre romans, Lemonnier a donc peint les prémices de « l'idéation de la femme nouvelle⁴⁸⁴ », définitivement prête à devenir affranchie et égale de l'homme.

⁴⁸³ M. L., p. 286.

⁴⁸⁴ Préface de *L'Arche*, p. 3.

Bibliographie

ŒUVRES DE CAMILLE LEMONNIER

- LEMONNIER Camille, *Thérèse Monique*, Bruxelles, Labor, 2013 (Collection Espace Nord n° 318).
- LEMONNIER Camille, *Madame Lupar, Roman Bourgeois*, Paris, G. Charpentier et C^{ie} Éditeurs, 1888.
- LEMONNIER Camille, *L'Arche. Journal d'une maman*, Paris, E. Dentu Éditeur, s.d. (c. 1894).
- LEMONNIER Camille, *Quand j'étais Homme. Cahiers d'une femme*. Paris, Louis Michaud Éditeur, s.d. (c. 1908).

OUVRAGES SUR CAMILLE LEMONNIER

- BAZALGETTE Léon, *Camille Lemonnier*, Paris, E. Sansot et Cie Éditeurs, 1904 (collection Les célébrités d'aujourd'hui).
- DELMER Louis, *L'art en cour d'Assises. Études sur l'Œuvre littéraire et sociale de Camille Lemonnier*, Paris, Nouvelle Librairie Parisienne / Bruxelles, Librairie Universelle, 1893.
- DES OMBIAUX Maurice, *Camille Lemonnier : Monographie anecdotique et documentaire*, Bruxelles / Carrington, 1909 (Les écrivains français de Belgique, Série 1.2).
- DETEMMERMAN Jacques et STEVENS Gilbert, *La minute du bonheur et autres pages retrouvées*, Bruxelles, Académie Royale de langue et littérature française, 2013.
- GAUCHEZ Maurice, *Camille Lemonnier*, Bruxelles, Lebègue, 1943 (Collection nationale, série 3.29).
- HANLET Camille, *Camille Lemonnier, le Zola belge*, Liège, La pensée catholique, 1943 (Études religieuses n° 528).
- HUYSMANS Joris-Karl, *Lettres inédites à Camille Lemonnier*, Genève, Librairie Droz, 1957.
- LANDAU Hia, *Camille Lemonnier : essai d'une interprétation de l'homme*, Paris, Droz, 1936.
- PICARD Edmond, « Préface » in LEMONNIER Camille, *L'Homme en amour*, Paris, Société d'éditions littéraires et artistiques, 1901.

- RENCY Georges, *Camille Lemonnier, 1884-1944 : son rôle, sa vie, son œuvre, ses meilleures pages*, Bruxelles, Labor, 1944.
- ROY Philippe, *Camille Lemonnier, maréchal des lettres. Biographie*, Bruxelles, Édition Samsa/Académie royale de langue et de littérature françaises, 2013.
- VANWELKENHUIZEN Gustave, *Vocations littéraires : Camille Lemonnier, Georges Eekhoud, Émile Verhaeren, Georges Rodenbach, Maurice Maeterlinck*, Genève, Droz, 1959.
- WOODBRIDGE Benjamin Mather, *Le roman belge contemporain. Cinq romanciers Flamands : Charles De Coster, Camille Lemonnier, Georges Eekhoud, Eugène Demolder, Georges Virrès*, Bruxelles, La Renaissance du livre, 1930.

ARTICLE SUR CAMILLE LEMONNIER

- ROY Philippe, « L'alimentation chez Camille Lemonnier », *Textyles*, n° 23, 2003, pp. 33-43.

OUVRAGES GÉNÉRAUX SUR LA LITTÉRATURE

- BECKER Colette et BEREZ Daniel, *Lire le réalisme et le naturalisme*, Paris, Dunod, 1992.
- BERTRAND Jean-Pierre, *Histoire de la littérature belge francophone : 1830-2000*, Paris, Fayard, 2003.
- BORIE Jean, *Le tyran timide. Le naturalisme de la femme au XIX^e siècle*, Paris, Éditions Klincksieck, 1973.
- DE LA TORRE Estrella et RENOUPREZ Martine, *L'autobiographie dans l'espace francophone. I – La Belgique*, Cadix, Universidad de Cádiz, 2003.
- LUC Anne-Françoise, *Le naturalisme belge*, Bruxelles, Labor, 1990 (collection *Un livre, une œuvre*).
- SCHAPIRA Charlotte, *Les stéréotypes en français : proverbes et autres formules*, Gap, Ophrys, 1999 (collection *L'essentiel français*).

REVUES ET ARTICLES SUR LA LITTÉRATURE

- ANGELET Christian, « Le topique du manuscrit trouvé », *Cahiers de l'Association internationale des études françaises*, vol. 42, n° 42, 1990, pp. 165-176.
- BÉLANGER David et BÉRARD Cassie, « Ces récits autogénérés : stratégies paratextuelles pour un brouillage de l'origine », *Tangence*, n° 105, 2014, pp. 121-141.

- BORACZEK Aurore, « Naturalismes. Études réunies par Georges Dottin », *Textyles*, n° 15, 1999, pp. 216-217.
- DELSEMME Paul et TROUSSON Rayond, « Le naturalisme et les lettres françaises de Belgique », *Revue de l'Université de Bruxelles - ULB*, n° 4-5, 1984.
- GONDOUIN Sandra, « Circé l'ambiguë : quelques révisions d'une figure mythique dans la littérature hispano-américaine », *Cahiers d'études romanes*, n° 27, 2013, pp. 209-219.
- JOSSUA Jean-Pierre, « Le journal comme forme littéraire et comme itinéraire de vie », *Revue des sciences philosophiques et théologiques*, T. 87, 2003/4.
- ODAERT Olivier et DEPPEZ Bérengère. « Le récit altergénéral : écrire à la première personne de l'autre sexe », *Les Lettres Romanes*, vol. 62, n° 1-2, 2008, pp. 3-21.

OUVRAGES GÉNÉRAUX SUR LES ÉTUDES DE GENRE

- BERINI Laure, CHAUVIN Sébastien, JAUNAIT Alexandre et REVILLARD Anne, *Introduction aux études sur le genre*, 2^e éd. revue et augmentée, Louvain-la-Neuve, De Boeck, 2014.
- BUTLER Judith, *Gender Trouble. Feminism and the Politics of Subversion*, New-York, Routledge, 1990. Traduction *Trouble dans le genre*, traduit par KRAUS Cynthia, Paris, La Découverte, 2006.
- BUTLER Judith, *Défaire le genre*, Paris, Éditions Amsterdam, 2006.
- DAFFLON NOVELLE Anne (dir.), *Filles-garçons : Socialisation différenciée ?*, Grenoble, PUG, 2006.
- DEVOR Aaron H., *FTM : Female-to-Male. Transsexual in Society*, Bloomington & Indianapolis, Indiana University Press, 1997.
- DARMON Muriel, *La socialisation*, Paris, Armand Colin, 2006.
- DELPHY Christine, *L'ennemi principal 2. Penser le genre*, Paris, Syllepse, 2001.
- GOFFMAN Erving, *L'arrangement des sexes*, Paris, La Dispute, 2002 (1977).
- MONEY John et EHRHARDT Anke, *Man and Woman, Boy and Girl*, Baltimore, Johns Hopkins University Press, 1972.

ARTICLES SUR LES ÉTUDES DE GENRE

- CHRISTAKIS Nicolas et PANAYOTIS Halatsis. « L'amitié intersexe, ses clichés, ses subtilités », *Nouvelle revue de psychosociologie*, vol. 4, n° 2, Toulouse, Érès, 2007, pp. 187-199.
- CROMER Sylvie, DAUPHIN Sandrine et NAUDIER Delphine, « L'enfance, laboratoire du genre. Introduction », *Cahiers du genre*, n° 49 (2), 2010.
- HAY Josiane, « Le casse-tête de la traduction du mot « gender » en français », *ILCEA*, n° 3, 2002, pp. 113-126.
- HUNT Margaret, « Girls will be Boys », *The Women's Review of Books*, n° 12, 1989.
- KHOURY Camille, « Le travesti dans le théâtre du XIX^e siècle : une distribution à contre-genre ? », *Agôn*, n°7, 2015.
URL : <https://journals.openedition.org/agon/3448#quotation> (page consultée le 20 mars 2018).
- WEST Candace et DON H. Zimmerman, « Faire le genre », *Nouvelles Questions Féministes*, vol. 28, n° 3, 2009, pp. 34-61.

SITE INTERNET SUR LE GENRE

- *Information transgenre*, traduit du néerlandais par l'Institut pour l'égalité des femmes et des hommes.
URL : <http://www.infotransgenre.be/m/identite/histoire/evolution-medicale/> (page consultée le 20 février 2018).

OUVRAGES SUR LE FÉMINISME ET/OU LA FEMME

- ALVAREZ GONZALÈS Marta et BARTOLENA Simona, *Les Femmes dans l'art*, Paris, Hazan, 2010.
- ARON Jean-Paul, *Misérable et glorieuse la femme du XIX^e siècle*, Paris, Fayard, 1980.
- BARON Philippe, WOOD Denis et PERKINS Wendy, *Femmes et littérature : colloque des universités de Birmingham et de Besançon*, Besançon, Presses Universitaires franc-comtoise, 2003.
- BEAUVOIR Simone de, *Le deuxième sexe. Tome II : L'expérience vécue*, Paris, Gallimard, 1976.
- FRAISSE Geneviève et PERROT Michelle, *Histoire des femmes en Occident IV. Le XIX^e siècle*, Paris, Plon, 1991.

- FROIDEVEAUX-METTERIE Camille, *La révolution du féminin*, Paris, Gallimard, 2015.
- GAUDEMET Jean, *Le mariage en Occident. Les mœurs et le droit*, Paris, CERF, 1987 (CERF-Histoire).
- GUBIN Éliane, JACQUES Catherine, ROCHEFORT Florence, STUDER Brigitte, THÉBAUT Françoise et ZANCARINI-FOURNEL Michelle (dir.), *Le siècle des féminismes*, Paris, Édition de l'Atelier, 2004.
- MICHEL Andrée, *Le féminisme*, Paris, Presses Universitaires de France, 1993 (collection « Que sais-je ? » n° 1752).
- VALICI-BOSIO Sabine et ZANCARINI-FOURNEL Michelle, *Femmes et frères de l'être. Un siècle d'émancipation féminine*, Paris, Larousse, 2001.
- VON FRANZ Marie-Louise, *La femme dans les contes de fées*, Paris, Albin Michel, 2015 (collection Espaces libres).

ARTICLES SUR LE FÉMINISME ET/OU LA FEMME

- EVANS Richard, « The Concept of Feminism. Notes for Practicing Historians » in JOERES Ruth-Ellen B. et MAYNES Mary Jo (eds), *German Women in the Eighteenth and Nineteenth Centuries: A social and Literary History*, Bloomington, Indiana University Press, 1986.
- JACQUES Catherine, « Le féminisme en Belgique de la fin du 19^e siècle aux années 1970 », *Courrier hebdomadaire du CRISP* 2009/7, n° 2012-2013, pp. 5-54.
- MOREAU Marie-Louise et DISTER Anne, *Mettre au féminin. Guide de féminisation des noms de métiers, fonction, grade ou titre*, Bruxelles, Fédération Wallonie-Bruxelles Culture, 2014.
URL : http://www.egalite.cfwb.be/index.php?id=12076&no_cache=1 (page consultée le 4 avril 2018).

MÉMOIRES DE MASTER

- CLOTUCHE Thérèse, *Les attentes de Camille Lemonnier sur l'évolution de la société au travers de « L'homme en amour »*, sous la direction de Ginette Michaux, Louvain-la-Neuve, UCL, 2001.
- GHIGNY Serge, *La femme, l'ouvrier et l'Église : trois thèmes fondateurs et leurs univers mythiques dans les évangiles de Zola*, sous la direction de Georges Jacques, Louvain-la-Neuve, UCL, 2002.
- RICHARD Aurélie, *L'unité de l'œuvre romanesque de Camille Lemonnier : de l'opposition nature/culture au « malaise dans la civilisation »*, sous la direction de Pierre Piret, Louvain-la-Neuve, UCL, 2006.

COURS UNIVERSITAIRES

- KUNZ WESTERHOFF Dominique, « Le journal intime », *Méthodes et problèmes*, Département de français moderne, Genève, 2005.
URL : <https://www.unige.ch/lettres/framo/enseignements/methodes/journal/index.html> (page consultée le 2 février 2018).
- MAEDER Costantino, *Cours LROM1541 L'âge d'or de la littérature italienne : de Dante à Tasso et Metastasio*, Faculté de Philosophie, Arts et Lettres, Louvain-la-Neuve, 2016.
- PIRET Pierre, *Cours LROM 1523 Littérature francophone de Belgique*, Faculté de Philosophie, Arts et Lettres, Louvain-la-Neuve, 2016.
- REYNIERS Alain, *Cours LPOLS 1225 Anthropologie sociale et culturelle*, Faculté des sciences économiques, sociales, politiques et de communication, Louvain-la-Neuve, 2015.

OUVRAGES GÉNÉRAUX

- BELFIORE Jean-Claude, *Dictionnaire de la mythologie grecque et romaine*, Paris, Larousse, 2010.
- BERTHAUT Henri *et al.*, *Dictionnaire français/grec*, Paris, Hatier, 1956.
- CAZENAVE Michel, *Encyclopédie des Symboles*, traduit de l'allemand par PÉRIGAUT Françoise, MARIE Gisèle et TONDAT Alexandra, Paris, Le Livre de Poche, 2013.
-
- GAFFIOT Félix, *Gaffiot de poche. Dictionnaire Latin-Français*, Paris, Hachette, 2007.
- REY-DEBOVE Josette et REY Alain, *Le Petit Robert*, Paris, *Petit Robert*, 2014.

SITE GÉNÉRAL

- Portail lexical du Centre National de Ressources Textuelles et Lexicales.
URL : <http://www.cnrtl.fr/portail/> (page consultée le 1^{er} avril 2018).

AUTRES

- CHIDIAC Nayla et CROCQ Louis, « Le psychotrauma II. La réaction immédiate et la période post-immédiate », *Annales Médico-Psychologiques*, Elsevier Masson, 2010, n° 168 (8), pp. 639-644.
- FONTANIER, Jean-Michel (dir.), *Amor Romanus – Amours romaines : Études et anthologie*, Rennes, Presses universitaires de Rennes, 2008.

- JUVÉNAL, *Satires*, traduit du latin par FABRE DE NARBONNE V., T. 2, Paris, Théophile Berquet, 1825.
- MONMARTRE Jean de, article sans titre, *Le Radical*, Paris, n° 73, le 14 mars 1895.
- MONNET François P., SOUSSY Annie et DIAMANT-BERGER Odile, « Approche psychopathologique de victimes de violences sexuelles à partir de l'expérience du service médico-judiciaire de l'Hôtel-Dieu à Paris », *Déviance et société*, 1989, vol. 13, n° 4, pp. 339-351.
- ZOLA Émile, *Thérèse Raquin*, Paris, Le Livre de Poche, 1976.

Place Blaise Pascal, 1 bte L3.03.11, 1348 Louvain-la-Neuve, Belgique www.uclouvain.be/fial

