

Victime et martyr! Héroïne?

La Figure Féminine dans le roman de la victime (1875-1914)

Ellen Constans
Université de Limoges

A travers ses métamorphoses et déclinaisons multiples, la figure héroïque du roman populaire serait toujours marquée au fer rouge par la souffrance. Il est vrai que le héros traverse des épreuves terribles, se voit contraint d'accomplir des travaux qui dépassent en difficulté et en danger ceux d'Hercule, est amené à accumuler prouesses et exploits au péril de sa vie. Epreuves, travaux, exploits, souffrance maîtrisée manifestent sa grandeur et sa puissance et font de lui le surhomme qui mérite le triomphe au terme du récit, qu'il agisse pour la Justice, la Vengeance, le Bien ou le Mal.

* * *

Les études sur le roman populaire français, qui ont, me semble-t-il, souvent privilégié le premier âge d'or du feuilleton, (la période 1840-1865) ont dressé le portrait en gloire de cette figure épique du héros. On a retrouvé sa descendance parmi les explorateurs et aventuriers, les policiers et détectives et aussi parmi les criminels hors pair du roman populaire de la Belle Epoque. Dans un ensemble d'essais Umberto Eco a prolongé l'arbre généalogique de ce héros puisque son étude va de l'ancêtre, Rodolphe de Gérolstein, premier de la lignée des surhommes, jusqu'à Superman; à noter que sa conclusion (datée de 1993) est une sorte d'article nécrologique constatant l'extinction de la race¹. En 1978 Eco définissait «le héros charismatique du roman populaire» comme «quelqu'un qui (...) possède un

¹ Eco Umberto, de *Superman au surhomme*, Paris, Grasset, 1993 (pour la traduction française). La première édition italienne date de 1973 et portait pour titre *Il Superuomo di massa*. L'ouvrage rassemble des essais et articles écrits de 1962 à 1984.

pouvoir que le lecteur n'a pas», et précise en se référant aux écrits de Gramsci sur la littérature populaire:

«(C'est) un personnage aux qualités exceptionnelles qui dévoile les injustices du monde et tente de les réparer par des actes de justice privée».2

Rappelons que Jean-Claude Vareille voit dans le Justicier du roman populaire un héros archétypal, le détective et le criminel-gentilhomme en étant des avatars ultérieurs³. Daniel Couégnas insiste, lui aussi, sur «l'hypertrophie», «la démesure» du protagoniste qui apparaît et réparaît sous les espèces du Vengeur, «le bon, le policier, le héros» dont la mission est de faire cesser «le scandale» et de rétablir «l'ordre»; il attribue, précisons-le, les mêmes qualifications de démesure et d'hypertrophie à la figure de la Victime, qui pâtit du scandale suscité par le troisième personnage d'un triangle archétypal: le Méchant⁴.

Le surhomme est donc identifié par sa grandeur, sa supériorité et son exceptionnalité; il est doté de pouvoir, de vouloir et de savoir, modalités qui assurent la réussite de son action, lui permettent de vaincre ses adversaires même si souffrances et épreuves ne lui sont pas épargnées; le triomphe final n'en est que plus grand et plus mérité aux yeux admiratifs des lecteurs.

On sait assez que la prééminence de cette figure du héros situe le roman populaire moderne dans le sillage du large courant révolutionnaire et romantique qui voit l'émergence du sujet, de l'individu qui se détache des groupes et institutions sociales dans lesquelles il était confondu (ordres et états, corporations, communautés de croyants). Mais, on le sait aussi, ce mouvement n'a pas ou guère touché la femme et sa condition.

Pour aller vite disons que les personnages féminins ont peu de chances de devenir des héroïnes dans le roman-feuilleton épique; de fait ils occupent le plus souvent des seconds rôles et/ou une fonction d'opposant à connotation négative. Nous y reviendrons, soulignons dès maintenant la forte asymétrie sexuelle dans le personnel du roman populaire de la première période, asymétrie qui renvoie, en dernière instance, bien entendu, à l'inégalité des sexes, à l'incapacité de la femme dans une société patriarcale, malgré ses mutations récentes.

² Eco Umberto, *op. cit.*, pp. 22 et 121.

³ Vareille Jean-Claude, *L'homme masqué, le Justicier et le Détective*; Lyon, Presses Universitaires, 1989; et le Roman populaire français, Limoges, PULIM et Québec, Nuit blanches, 1994.

⁴ Couégnas Daniel, *Introduction à la paralittérature*; Paris, Le Seuil, 1992. A titre de méchant il cite Dracula, Fantômes, le Docteur Cornélius, Fu Manchu.

On peut se demander si la prédominance du héros – surhomme et du schéma narratif que sa présence implique, sa nombreuse descendance et ses avatars, son succès prolongé auprès de générations de lecteurs n'ont pas influencé et orienté les travaux des chercheurs; le modèle les a en quelque sorte fascinés eux aussi.

C'est par rapport au récit populaire épique que l'on situe plus ou moins nettement les genres qui s'en écartent ou construisent d'autres modèles, ainsi que les évolutions ultérieures. De là peut-être un moindre intérêt pour les variétés romanesques qui se rattachent au roman de mœurs, alors que ce genre monte en puissance au XIX^e siècle, en littérature reconnue comme dans le domaine populaire et que, dans ce dernier et pour la période qui nous intéresse ici, il est sans doute le premier pour le nombre de titres publiés dans les journaux et en volume.

Il importe d'autant plus de rappeler les ouvrages, chapitres ou articles d'Yves Olivier–Martin, Michel Nathan, Lise Queffélec–Dumasy, Anne–Marie Thiesse, sans compter les dossiers présentés par l'ancien Bulletin des Amis du Roman Populaire⁵. Leurs études soulignent, entre autres, l'expansion du «larmoyant», du «mélodramatique», du «sentimental» dans le récit; à propos du roman de mœurs contemporaines ou roman social, Lise Queffélec écrit précisément:

«(Il) n'est plus centré sur le héros qui mène l'action, mais sur la victime qui la subit; il s'agit le plus souvent d'une femme et presque toujours d'une mère.»⁶

Notre communication développera cette rapide description. Auparavant nous voudrions encore rappeler que l'évolution du roman populaire au tournant des XIX^e–XX^e siècles est souvent vue comme une «dégradation» (U. Eco), qui passe notamment par une déqualification du protagoniste: le héros est désormais «un surhomme par défaut» qui dégènera dans la seconde moitié du XX^e siècle en une sorte d'«idiot de village», tels les inspecteurs Derrick et Columbo.

«En guise de Superman (écrit Eco) (la télévision) a élu l'Everyman, c'est-à-dire qu'elle a offert comme modèle d'homme exceptionnel l'homme de tous les jours, celui auquel n'importe qui peut s'identifier.»⁷

⁵ Voir Olivier–Martin Yves, *Histoire du roman populaire en France (1840–1980)*; Paris, Albin Michel, 1980; Nathan Michel, postface de *l'Anthologie du roman populaire (1836–1936)*; Paris, U.G.E 10/18, 1985 et *Splendeurs et misères du roman populaire*; Lyon, Presses Universitaires, 1990; Queffélec Lise, *Le Roman-feuilleton français au XIX^e siècle*; Paris, P.U.F, 1989 et divers articles; Thiesse Anne-Marie, *Le Roman du quotidien*; Paris, Le Chemin Vert, 1984.

⁶ Queffélec Lise, *op. cit.*, p. 89.

⁷ Eco Umberto, *op. cit.*, pp. 241 à 245 passim.

Cette évolution rapprocherait-elle la figure héroïque masculine de celle des protagonistes féminins? Ce n'est pas certain et il est significatif que les analyses d'Eco ne prennent appui que sur des personnages masculins. Si l'on observe la montée en nombre des héroïnes dans le roman populaire de mœurs à partir de 1875, la perspective change, la galerie de figures héroïques s'enrichit et se diversifie, l'analyse doit prendre en compte d'autres données.⁸

Pour notre part, nous partirons d'un questionnement qui croise l'opposition héros du roman populaire épique et protagoniste féminin du roman de la victime: peut-on dire qu'elle est le pendant féminin du surhomme? une surfemme? Qu'est-ce que l'héroïsme féminin dans ce genre romanesque? quels en sont la signification et les effets idéologiques?

La montée en puissance de la figure féminine dans la période 1875-1914 est marquée, on l'a constaté, par une véritable inflation de titres constitués de noms féminins ou renvoyant à l'univers des femmes. Ces choix font partie d'une stratégie auctoriale et éditoriale de la part de certains auteurs, de ceux précisément qui ont fait du roman de la victime une de leurs spécialités, d'autant qu'il faut souligner les croisements qu'ils opèrent entre trois aires sémantiques: celle de la femme amante ou mère, celle de la souffrance, celle enfin de la faute, de l'expiation et de la rédemption.

Quelques exemples parmi bien d'autres:

Emile Richebourg (1833-1898): *La fille maudite* (1876); *Andréa-la-Charmeuse*: I- *Les victimes* (1878); *L'Idiot*: I- *La chute*, II- *L'ennemi*, III- *Rédemption* (1881); *La Comtesse Paule... III- Expiation* (1888).

Charles Mérouvel (1832-1920): *Le Péché de la Générale* (1879); *Abandonnée!* (1888), *Un Lys au ruisseau* (1889), *Chaste et Flétrie* (1889); *Haine et amour* (1891), *Mortel amour* (1892), *Damnée!* (1898), *Vierge et déshonorée* (1898).

Adolphe d'Ennery (1811-1899): *Martyre!* (1886).

Pierre Decourcelle (1856-1926): *La Buveuse de larmes* (1895) suivi de *Crime de femme* (1898?); *Le Droit de la mère (...)*; *Seule au monde (...)*; *Gigolette*: I- *Amour de vierge*, II- *Amour de fille (...)*.

⁸ Rappelons pour mémoire la polysémie du terme «héros» et les ambiguïtés qu'elle suscite. Voir à ce propos *Texte et Idéologie* de Philippe Hamon (Paris, P.U.F, 1984) et, plus particulièrement, le chapitre 2 « Héros, héraut, hiérarchies ». Hamon insiste aussi sur la variabilité du concept et sur la difficulté à le construire.

Jules Mary (1851-1927): *Amour défendu* (1890), *Blessée au cœur* (1893), *Tragique amour* (1894), *La Pocharde*: I- *La mère aux sept douleurs*, II- *Celui qui venge* (1897); *La Vierge en danger* (...)

Georges Maldague (1867-1938): *Chaîne mortelle* (...), *Tragique amour* (...), *La Délaissée* (...).

Pierre Sales (1854-1914): *Abandonnées* (1884), *L'Honneur du mari* suivi de *Le Rachat de la femme* (1899), *Les Larmes de l'amour* (1904); *Les Péchés des autres* (1905).

Femme ... éternelle victime,⁹ telle est bien la conclusion à laquelle ces titres et les textes qu'ils laissent prévoir conduisaient des dizaines de milliers de lectrices. *Les Drames du mariage*¹⁰ fournissent bien souvent la base de départ des intrigues. Cependant, il serait erroné de les assimiler à ces «romans de l'alcôve» ou de «l'adultère», dont la critique du temps se dit lassée et écœurée. Le roman de la victime s'oppose aussi bien au roman populaire leste, libertin et érotique¹¹ qu'au roman moyen qui exploite les liaisons extra-conjugales.¹²

Ici les relations entre les sexes ne se cantonnent pas à l'adultère réel (celui du mari le plus souvent) ou soupçonné (celui de l'épouse faussement accusée); on s'attarde peu sur les scènes d'alcôve ou de boudoir. Les auteurs préfèrent en évoquer les formes marquées de violence sociale ou privée: du mariage, auquel la jeune fille est contrainte par sa famille, au viol (*Martyre!* de d'Ennery; *Chaste et Flétrie*, *Mortes et Vivantes* de Mérouvel, *Gigolette*, I- *Amour de vierge* de Decourcelle), ou les formes, irrégulières au regard de la loi et de la morale dominante, où se manifeste la force du sentiment amoureux: soit l'amour hors mariage, la «chute» d'une jeune fille avec ses conséquences inévitables, le déshonneur et la naissance d'un enfant illégitime. Par ailleurs, la cause de la victimisation peut se situer dans de tout autres domaines, les malheurs de Jeanne Fortier ont une double origine: une

⁹ C'est le titre d'un roman de Marcel Priollet (1884-1960), auteur prolifique qui, sous divers pseudonymes, a produit aussi bien des récits d'aventures que des romans de la victime entre les deux guerres.

¹⁰ Sur-titre d'un roman en 2 parties de X. de Montépin: *Les Maris de Valentine* et *La Veuve du caissier*, publié en 1878 chez Dentu.

¹¹ Dans cette veine on trouve des spécialistes: Alexis Bouvier (1836-1892), Jean Bruno (1821-1899), Jean-Louis Dubut de la Forêt (1853-1902), Alfred Sirven (1830-1904).

¹² Le roman moyen est bien représenté par Hector Malot (1830-1907) ou Georges Ohnet (1847-1918). Le premier ensemble romanesque publié par Hector Malot a pour titre *Les Victimes d'amour* (Paris, Michel Lévy, 1866); il comprend trois parties: *Les Amants* (1859), *Les Epoux* (1865), *Les Enfants* (1866) d'abord publiés séparément.

faute professionnelle et son refus d'agréer les avances du contremaître Jacques Garaud (*La Porteuse de pain*); ceux de Charlotte Lamarche les crises provoquées par l'intoxication au gaz carbonique, qui la font passer pour une alcoolique; elle est violée au cours d'une de ces crises alors qu'elle est *inconsciente* (*La Pocharde*). Statistiquement, cependant, ce sont des questions qui touchent aux rapports entre les sexes qui fournissent le gros contingent des causes des malheurs de la victime; ce qui explique aussi que celle-ci soit le plus souvent une femme.

En règle générale le point de vue adopté dans la narration est celui de la protagoniste, dont les épreuves et les souffrances sont suivies avec compassion et à laquelle le discours commentatif est toujours favorable (Ce qui ne veut pas dire que le genre soit *ipso facto* porteur de féminisme. Nous y reviendrons).

Si le roman de la victime exploite des aspects dramatiques réels de la condition féminine de l'époque —il se présente souvent comme «roman de mœurs contemporaines»— on ne saurait pour autant lui accorder un brevet de réalisme (au sens où on l'entend dans la seconde moitié du XIX ème siècle). La fiction reconstruit et fantasme des pans de la vie privée et sociale réelle: violence et inégalité dans les rapports de sexe, chute de la femme dans la prostitution du fait de la misère, nombreuses naissances illégitimes, abandons d'enfants etc...; les choix thématiques traduisent pour une bonne part les peurs, les hantises, les obsessions d'une société bourgeoise et patriarcale. Mais ce genre noie les interrogations dans le mélodrame, ne les problématise presque jamais et y répond toujours par des références à la Fatalité, des appels à la Providence, le recours au hasard et par la fin heureuse conventionnelle. Il naturalise douleur et souffrance, sacrifice et calvaire, faute, expiation en les inscrivant dans le destin des femmes, comme dans l'itinéraire terrestre du Christ.

* * *

On rappellera pour mémoire le schéma narratif du roman de la victime qui se construit sur un scénario à trois motifs obligatoires:¹³ un procès initial de victimisation, une phase de souffrances et d'épreuves ou les malheurs de la victime, le rétablissement de l'ordre, de la vérité et de la justice soit sa réhabilitation.

La seconde phase est, bien entendu, celle qui occupe le volume le plus grand du texte, puisque c'est elle qui met en lumière et en valeur la figure du

¹³ Nous adoptons le schéma proposé par A. M. Thiesse dans *Le Roman du quotidien*, p. 150, en le précisant sur certains points.

protagoniste et suscite les effets de pathétique les plus forts; c'est elle qui suscite la procédure d'héroïsation du personnage principal.

On peut rapprocher, à certains égards, le motif obligatoire central des malheurs de la victime des travaux du héros du roman populaire épique. Un roman tel que *Le Comte de Monte-Cristo* se prête d'autant mieux à ce rapprochement qu'Edmond Dantès est, lui aussi, une victime; mais une victime qui acquiert le pouvoir de *se faire justice lui même*. Partant de cet exemple et d'autres œuvres (*Le Fils du Diable* et *Le Bossu* de Paul Féval, *Le Trompette de la Bérézina* de Ponson du Terrail), Jean-Claude Vareille croit pouvoir rattacher le roman de la victime à un des trois «schémas narratifs nucléaires» qu'il établit: celui du Méfait réparé (ou de la Justice/Vengeance différée) comporte trois motifs obligatoires: méfait initial, triomphe provisoire de l'agresseur, rétablissement de l'agressé dans ses droits. Vareille écrit

«Ce schéma est fantasmatiquement et narrativement très porteur en ce qu'il implique les grandes figures du Traître et du Justicier/Vengeur/Redresseur de torts. Il entre donc en relation avec la rêverie populaire immémoriale de l'Injustice subie et de la Justice idéale».¹⁴

Selon nous une différence essentielle sépare le roman de la Victime de celui du Justicier: dans celui-ci le héros avance vers le rétablissement de la Justice par son action, à travers des épreuves qu'il affronte volontairement; la victime, elle, subit ses malheurs sans pouvoir y faire face. Autrement dit, le héros est un sujet doté de vouloir, de pouvoir et (le plus souvent) de savoir, une force agissante qui crée les conditions de son triomphe, tandis que la victime est un objet dépourvu ou presque de ces modalités; c'est un agent extérieur à elle, Providence ou Hasard (nous l'avons dit), qui est chargé d'assurer la réhabilitation et le retour à l'ordre.¹⁵ Cela dit, les mixages entre éléments compatibles de schémas narratifs divers sont nombreux dans le domaine de la fiction populaire: les auteurs puisent dans un fonds commun de recettes éprouvées et les mélangent selon des proportions et «accentuations» diverses.¹⁶

* * *

¹⁴ Vareille Jean-Claude, *Le Roman populaire*, p. 211.

¹⁵ *Le Bossu*, précisément, opère bien la distinction des fonctions et des rôles de la Victime et du Justicier: le héros c'est Lagardère, qui s'assigne comme mission la vengeance justicière contre Gonzague le traître, la victime c'est Aurore de Nevers, qui dépend entièrement de Lagardère. Le titre désigne explicitement le héros (sous son avatar le plus inattendu).

¹⁶ J. Cl. Vareille le signale d'ailleurs après l'analyse à laquelle nous nous sommes référée.

La victime est un être faible *par nature* (selon la *doxa*, bien sûr) ou mise lors de et par le procès de victimisation dans un état de faiblesse et d'infériorité qui perdurera jusqu'au dénouement.

La femme est donc une victime idéale, l'enfant aussi.¹⁷ Isolement et solitude aggravent la faiblesse par rapport à autrui et à la société, d'autant que la protagoniste est presque toujours contrainte au silence et au secret sur les événements qui sont à l'origine de sa situation: un viol dont elle porte le déshonneur (*Chaste et Flétrie*), une relation amoureuse irrégulière, même s'il ne s'agit pas d'un adultère (*Mortes et Vivantes*), une condamnation pénale, même s'il s'agit d'une erreur judiciaire (*La Porteuse de pain*), une imprudence charitable qui la fait soupçonner injustement d'une faute (*Les deux gosses*). Même absolument innocente, elle se sent presque toujours coupable quelque part¹⁸ et l'est selon les critères d'un discours social dont elle partage les principes explicites ou implicites: il en va ainsi de Jeanne Fortier ou de Jeanne Jousset. Elle doit changer d'identité pour cacher honte ou infamie (*La Dame en noir*, *La Porteuse de pain*), s'éloigner de sa famille et de ses protecteurs naturels (*Chaste et Flétrie*); elle est réduite à la misère ou du moins à la pauvreté (*Chaste et Flétrie*, *La Dame en noir*, *Jenny-Tire-l'Aiguille*). Réduite à la passivité, elle doit s'en remettre au hasard ou à l'intervention de la Providence pour qu'éclatent la vérité et son innocence. A. M Thiesse, ayant fait observer elle aussi que la victime est «un être passif», en conclut fort justement que dans ce genre «la fonction héros n'est pas identifiable à une fonction sujet»¹⁹, comme c'est le cas dans le roman populaire héroïque.

Nous irions plus loin: la victime-femme est un objet dans les divers sens du terme. Elle l'est d'un point de vue social dans la fiction comme dans la réalité des mœurs contemporaines; les récits y insistent. Jeune fille de l'aristocratie ou de la bourgeoisie ses parents disposent d'elle selon leurs intérêts et leurs ambitions; en témoigne le nombre de mariages de convenance, mariages contraints, qui sont à l'origine de la victimisation (*Mortes et Vivantes*, *La Dame voilée*, etc...).

Mariée, elle est soumise à l'autorité c'est à dire dans les romans au vouloir arbitraire de son époux. Elle peut être répudiée sur des soupçons

¹⁷ Les romans de la victime à protagoniste masculin sont nettement moins nombreux... Citons *Roger -la- Honte* de J. Mary ou *L'Honneur du mari* de P. Sales; dans les deux cas, les héros sont mis dans un état d'infériorité: Roger Laroque par sa propre faute (il n'a pas su rompre à temps une liaison amoureuse antérieure à son mariage), M. de Lucigny du fait d'une faillite dont la prodigalité de son épouse et de son beau-père est la cause.

¹⁸ C'est ce que fait aussi remarquer A. M. Thiesse.

¹⁹ A. M. Thiesse, *op. cit.*, p. 143.

injustifiés (Hélène de Penhoët dans *Les deux gosses*; Laurence de Moray dans *Martyre!*). Elle est encore l'objet du désir masculin omniprésent (*Chaste et Flétrie, La Porteuse de pain, La Pocharde*). Souvent, les diverses formes de réification se cumulent ou s'accumulent dans le même roman. Partout et avec insistance, les textes disent l'incapacité juridique et sociale de la femme et usent abondamment des possibles narratifs que cette incapacité leur offre.

La victime-femme est donc en quelque sorte un objet *par nature et par destination* et le schéma narratif est cohérent avec la représentation et le système des personnages en faisant d'elle un objet sans pouvoir, manipulé par des forces agissantes extérieures. Son impuissance est souvent aggravée parce qu'elle ne connaît pas les sources ni les causes de ses malheurs; dépourvue de pouvoir elle l'est encore de savoir. Charlotte -la-Pocharde ignore tout de la nature de ses malaises (le docteur ne s'en doute pas non plus d'ailleurs); Hélène de Penhoët ne sait pas que son mari a découvert et lu la correspondance échangée naguère entre sa belle-sœur et son amant et qu'elle a accepté de garder; elle ne peut donc se disculper sans accuser une proche. Lorsque la victime possède ce savoir, elle ne peut ni le communiquer ni l'utiliser à son bénéfice: Laurence de Moray ne pourrait se justifier des accusations d'adultère qui autorisent son mari à demander le divorce qu'en livrant le secret d'une ancienne liaison de sa mère; elle se tait et porte sur ses épaules sa croix et celle de sa mère; elle ne peut ni se délivrer ni délivrer ceux qu'elle aime du malheur; elle assume la culpabilité d'autrui comme le Christ assume celle de toute l'humanité. *Martyre!*

Quant au *vouloir*, il faut noter que la passivité de la victime n'est pas une donnée absolue du genre ni une donnée constitutive de son être de papier. Certaines cherchent à échapper au malheur, à le réparer, à échapper à la torture de la souffrance. Une fois sa peine purgée, Jeanne Fortier part à la recherche de ses enfants. Malgré les dangers, Hélène de Penhoët parcourt les bas-fonds parisiens pour y chercher le fils que son mari a donné à un bandit, puis s'occupe d'une colonie pénitentiaire dans l'espoir de le retrouver.²⁰ En règle générale les mères-victimes investissent leur volonté et leur temps à la recherche de leurs enfants disparus (ils sont légion!). Mais la Fatalité réduit à néant ces manifestations de leur *vouloir* et de leur *pouvoir*: au moment où la quête va aboutir ou franchir une étape décisive, un incident, une péripétie annulent l'avancée et replongent la victime dans les profondeurs du tourment. Elle est décidément un jouet.

La répétition des échecs, la prolongation de la souffrance permettent au narrateur d'orchestre le motif de l'acharnement de la Fatalité —vieux *topos* s'il en est— et de faire de la victime une martyre. Hélène de Penhoët est sur

²⁰ On reconnaît l'influence des *Mystères de Paris*.

le point de retrouver Fanfan: il disparaît au cours d'un incendie; «raffinement de cruauté de la destinée».²¹ Récapitulant toute la chaîne de ses malheurs elle accuse «l'horrible fatalité dont elle a été victime», une «impitoyable et atroce persécution du destin», «une implacable fatalité».²²

Victimes, mieux (ou pis) martyres. Les romans se déroulent selon le schéma d'une passion christique; le discours est porteur des valeurs de la morale chrétienne tirée vers un dolorisme exacerbé, paroxystique parfois, lorsque sont exploités les motifs du calvaire et du martyr.

On n'a pas assez remarqué que *Chaste et Flétrie* présente deux victimes: Jeanne Jousset, bien sûr, et aussi Gabrielle de Montrevers qui a dû épouser le marquis de Chazey alors qu'elle connaît sa réputation de viveur et qu'elle aime un jeune médecin; elle est atteinte de phthisie et sait que son mari l'empoisonne pour accélérer sa mort. Voici d'elle un portrait, pris quelque temps avant sa fin:

«Presque diaphane, avec ses yeux d'un bleu de saphir, languissants et doux, sa blancheur de marbre, elle éveillait l'idée de ces martyres angéliques, résignées à la mort et qui allaient au-devant d'elle en souriant.»²³

Elle meurt en sainte en disant à son époux qui lui verse une dose de potion mortifère:

«... si c'est la mort que vous me versez, que Dieu vous pardonne [...] ... je vous pardonne le mal que vous me faites.»²⁴

La progression vers le martyr est plus marquée encore dans *Les deux gosses* et *Fanfan et Claudinet*. La narration qualifie tout d'abord Hélène de Penhoët de «malheureuse femme» et d'«infortunée»; plus loin le terme «martyr» devient la qualification récurrente; on répète aussi qu'elle est «innocente et pure»; enfin elle est une «sainte», «une pauvre chère sainte martyr».²⁵ Quant au titre du roman de d'Ennery, *Martyre!* on peut l'entendre dans les deux sens du terme. Laurence est, selon le narrateur, une «pure et sainte MARTYRE»²⁶ (les majuscules hyperbolisent l'état) qui se sacrifie pour sauvegarder l'honneur de sa mère et la sérénité confiante de son père, pour sauver aussi l'amour de sa fille.

²¹ Decourcelle Pierre, *Fanfan et Claudinet*, p. 97; Paris, Fayard, Le Livre populaire, 1948.

²² *id.*, *Ibid.*, pp. 206, 207, 311.

²³ Mérouvel Charles, *Chaste et Flétrie*, p. 225; Paris, Fayard Le Livre populaire, 1950.

²⁴ *id.*, *Ibid.*, p. 265.

²⁵ Decourcelle Pierre, voir *Les deux gosses*, pp. 98, 100, 113, 158, 239 et *Fanfan et Claudinet*, pp. 58, 113, 114, 117, 199, 206 etc...

²⁶ Ennery Adolphe *Martyre!*, p. 466; Paris, Rouff, s.d.

Par ailleurs Laurence et Paulette (sa fille) constituent «un couple de martyres»,²⁷ victimes de, la faiblesse de leur mari et père et des manigances d'un couple de jeunes escrocs qui se sont infiltrés dans la famille. Victimes consentantes et résignées. La jeune fille à sa mère:

«...c'est notre sort à toutes deux de souffrir,
bien que nous n'ayons l'une et l'autre rien à nous
reprocher»;

et le narrateur de commenter:

«L'infortunée victime (c'est Laurence, E. C.) qui s'était déjà tant désespérée, qui avait depuis si longtemps passé par tous les supplices moraux qui se peuvent imaginer, éprouvait en ce moment comme une sensation de bonheur à se sentir désormais unie à sa fille par une communauté de malheur.»²⁸.

Les références chrétiennes sont fortement appuyées: Laurence évoque le chemin du «calvaire», «la croix» que sa fille porte sur ses épaules, mais aussi la récompense attend les saints dans l'au-delà:

« nous nous retrouverons (...), toi la martyre et moi la sacrifiée
(écrit Paulette à sa mère), dans les sphères lumineuses réservées
à ceux qui quittent la terre avec la conscience pure.»²⁹.

Le roman de la victime fait plus que côtoyer la littérature hagiographique et les manuels d'édification, il les prolonge et apporte sa pierre à la maintenance de la morale chrétienne dans la société, même s'il ne fait que ressasser des lieux-communs de cette morale. Car ces victimes, ces martyres sont des exemples sublimes par leur résignation et leur courage à porter leur croix.

De fait les tentatives, les tentations de révolte sont rares. Seule parmi nos personnages, Hélène de Penhoët est en proie au doute à une heure particulièrement sombre; elle demande «à Dieu pourquoi, innocente, elle (est) ainsi flagellée toujours et sans trêve»,³⁰ mais le Christ au Mont des Oliviers a traversé la même crise. Comme lui, elle garde sa foi dans la justice divine en se donnant la réponse bien connue: «Les desseins de Dieu sont impénétrables.»³¹.

«Ah! Dieu est bon», comme on le sait depuis la phrase finale de *La Porteuse de pain*. La séquence du dénouement heureux comportera donc une

²⁷ *id.*, *ibid.*, p. 736.

²⁸ *id.*, *ibid.*, p. 738.

²⁹ *id.*, *ibid.*, p. 1146.

³⁰ Decourcelle Pierre, *Fanfan et Claudinet*, p. 100.

³¹ *id.*, *ibid.*, p. 210.

action de grâce pour remercier le Seigneur qui a veillé à ce que justice soit faite et à ce que la sainte martyre soit récompensée dès sa vie terrestre et fictionnelle. Jeanne Fortier: «J'ai bien souffert (..) Mais aujourd'hui c'est le paradis.»; le narrateur reprend en écho: «Il y a une justice au ciel».³²

Hélène de Penhoët retrouve son fils et l'amour de son mari. «Dieu est bon, voyez-vous, mon ami» lui dit-elle; encore une fois le narrateur enfonce le clou de la morale de l'histoire:

«La pauvre créature ne songeait plus aux épreuves traversées, aux tortures subies, aux mille supplices par lesquels Dieu l'avait fait passer.(...) tous les maux subis disparaissaient. Elle remerciait le ciel, elle le bénissait.»³³

Voici encore Charlotte-la-Pocharde, enfin guérie et innocentée qui a retrouvé ses filles et un mari:

«On vit Charlotte..., le visage rosé par l'émotion.
... la sérénité de son cœur si droit et si pur se lisait sur son front. Le passé n'existait plus.

Celle que l'on avait condamnée pardonnait à ceux qui l'avaient fait souffrir et ne se souvenait plus de ses souffrances.»³⁴

La litanie fait entendre son écho d'un roman à l'autre: ces victimes sont des martyres et des saintes. Mères, elles sont les descendantes de la *mater dolorosa*; épouses, elles sont des «anges» d'amour malgré tout et des modèles de fidélité. Elles sont sublimes.

Leur grandeur naît de leur faiblesse même; elle est en quelque sorte proportionnelle à leur capacité à souffrir, à se résigner sans désespérer, et comme la narration accumule épreuves, malheurs et souffrances, la victime accède à l'héroïsme du martyr et de la sainteté. Elle possède sur l'humanité moyenne du lectorat une supériorité qui répond à celle du héros-surhomme.

Figures de même stature, mais de signes opposés, si l'on peut dire. L'héroïsme de la victime est une grandeur en creux, de signe négatif pour ce qui concerne les structures actancielles en raison de son dénuement, de son incapacité: elle n'a, répétons-le, aucun pouvoir d'action sur les Autres ni sur la société; elle est un objet soumis aux manipulations de la société, des hommes et de la puissance divine. Jamais elle ne sera une surfemme. Le héros lui, se dresse en figure de signe positif: il veut, il peut, il sait agir et

³² Montépin, Xavier de, *La Porteuse de pain*, p. 509; Paris, Presses de la cité, omnibus, 1992.

³³ Decourcelle Pierre, *Fanfan et Claudinet*, p. 314.

³⁴ Mary Jules, *Les Filles de la Pocharde*, p. 222; Paris, Tallandier, 1956.

agit; il est un sujet et le sujet de l'action romanesque; il possède des attributs essentiels de la divinité, il est un dieu, en tout cas un surhomme. Dans cette opposition des signes on reconnaît l'asymétrie que nous avons déjà signalée; le récit confirme, dans le régime romanesque, l'inégalité des sexes.

* * *

L'héroïne du roman de la victime répond à l'être de la femme tel qu'il a été érigé en modèle par des siècles de rapports de type patriarcal et tel qu'il est porté dans la société française du XIX^e siècle par l'idéologie et la morale dominantes. Le récit des malheurs de la victime ressasse les mêmes images de la femme et le même discours sur la femme que les ouvrages d'éducation à l'usage des demoiselles, les cours de morale des manuels scolaires, les prêches des prêtres et leurs conférences à destination des jeunes filles ou des dames, sans compter les considérants du prix Monthyon et des couronnements de rosières. On sait assez que le mélodrame dès l'Empire, puis le feuilleton ont déjà largement utilisé ce fonds.³⁵

Le modèle est d'autant plus prégnant et plus efficace qu'il dit que l'héroïsme peut se manifester dans la médiocrité et la banalité sociales, surgir de la vie quotidienne, comme le fait-divers dont les romanciers se réclament souvent. Du point de vue de la représentation, le roman de la victime est un genre transclasse ou interclassiste, alors que le roman populaire épique se réfère volontiers à l'aristocratie. Les héroïnes se répartissent entre toutes les classes sociales: aristocrates comme Hélène de Penhoët, les trois générations de *Martyre!*, Blanche de Charnay de *Mortes et Vivantes*, bourgeoises comme Blanche Brisset (*Gigolette*), ou filles et femmes des couches populaires: Jeanne Jousset appartient à une famille de paysans aisés, Marie Sorel (*La Dame en noir*) et Jenny-Tire-l'aiguille sont couturières, Jeanne Fortier est concierge d'usine puis porteuse de pain.³⁶

Or par delà la différence de leurs positions sociales, les mêmes dangers et malheurs les guettent, les mêmes souffrances les attendent; autrement dit, toutes les femmes sont en situation de victimes potentielles, parce qu'elles sont femmes. L'identification du lectorat, en grande majorité féminin, s'opère d'autant plus aisément. La pitié des lectrices pour ces «pauvres femmes» se

³⁵ Rappelons la recette qu'un directeur de journal transmet à un apprenti-feuilletoniste: « Vous prenez (...) une jeune femme malheureuse et persécutée. Vous lui adjoignez un tyran sanguinaire et brutal, un page sensible et vertueux, un confident sournois et perfide. Quand vous tenez en main tous ces personnages, vous les mêlez ensemble, vivement, en deux, trois, quatre cents feuilletons et vous servez chaud.» (Reybaud Louis, *Jérôme Paturot à la recherche d'une position sociale*, p. 60; Paris, Calmann-Lévy, 1879. La première édition date de 1843.)

³⁶ Le roman de la victime fait apparaître une montée en puissance de la représentation romanesque des classes populaires; on la retrouve dans l'ensemble du roman de mœurs populaire de la même époque.

mêle à la commisération sur «nous, pauvres femmes» et à l'admiration pour le courage de ces martyres qui sont à la fois des femmes comme les autres, des héroïnes et la Femme.³⁷

* * *

Peut-on, pour autant, lire le roman de la victime comme un genre féministe en suivant l'analyse d'Yves Olivier Martin qui, par ailleurs, en affirme le réalisme? Il est vrai que les mariages contraints, les viols, les naissances illégitimes, les abandons d'enfants et l'adultère faisaient partie des «dramas réels de cette époque»; l'on peut admettre, avec des nuances toutefois, que «le feuilleton reflète les grands débats du temps: mariage légitime, divorce, adultère, avortement, sort des enfants naturels, prostitution, etc...» Mais nous ne suivrons pas Y. Olivier-Martin lorsqu'il écrit: «... le roman feuilleton fut essentiellement d'inspiration féministe puisqu'il combattit pour l'émancipation économique et sexuelle de la femme (...), la libération des sexes.»

Nous ne partageons pas son optimisme quand il affirme:

«Dans une certaine mesure... le feuilleton réussit dans sa tâche ...; à force de représenter la déplorable condition des ouvrières séduites, entraînées dans des bordels, séparées de «l'enfant de la honte», une réaction finit par se produire contre cette profonde dureté de la société bourgeoise.»³⁸

Nous ne sommes pas persuadée du féminisme du roman de la victime et de ses effets positifs sur la situation des femmes. On peut accorder à Olivier-Martin que la mise en scène des «dramas réels» de la condition féminine emporte une certaine problématique de celle-ci; mais, selon nous, la problématisation est désamorcée aussitôt que formulée et représentée, d'une part par la fin heureuse conventionnelle attendue par le lectorat qui connaît la règle du jeu, d'autre part parce que le retour à l'ordre comme la marche de l'action sont réglées, la narration le ressasse, par des forces immanentes, Hasard, Fatalité, Providence auprès desquelles la victime est et n'est qu'un objet; seules ces forces peuvent changer l'ordre des choses; enfin parce que l'exaltation de la souffrance dans une perspective chrétienne entraîne pour le moins à la résignation et à l'immobilisme. Dans son identification fantasmatique à la victime la lectrice se dit: «Que sont mes malheurs et mes souffrances à côté de ceux d'héroïnes qui en subissent de bien plus terribles et les acceptent?» Humilité et résignation, consolation et peut-être espoir;

³⁷ De la bergère ou de la caissière à la princesse et à la star: la même recette est toujours mise en cuisine dans la presse people d'aujourd'hui.

³⁸ Olivier-Martin Yves, «La peinture de la condition féminine», in *Europe* n°542, *Le Roman-feuilleton*, Juin 1974. L'article est fortement marqué, nous semble-t-il, par le climat idéologique du féminisme et des luttes féministes des années 1970.

mais ni révolte ni lutte exemplaire comme celle du héros-surhomme. Le roman de la victime est conservateur et démobilisateur. C'est en d'autres écrits de la période 1875-1914 qu'il faut chercher les appels à l'émancipation des femmes.

On peut même s'interroger sur la misogynie du genre: ne véhicule-t-il pas à la fois une peur et une mise en garde contre la sexualité féminine?³⁹ Ici encore dans une perspective morale judéo-chrétienne: la femme, Eve, est la tentatrice et donc responsable du désir masculin et de la faiblesse des hommes. Plus clairement que d'autres protagonistes masculins le marquis de Chazey (*Chaste et Flétrie*) accuse Jeanne d'avoir suscité son désir et provoqué le viol par sa beauté; il est obsédé par son image, possédé par sa passion; ne serait-il pas aussi une victime? E conduit par Jeanne Fortier, le mécanicien Jacques Garaud se venge d'elle en mettant le feu à l'usine; il sait qu'elle en sera accusée.⁴⁰ Le désir amoureux entraîne les protagonistes masculins vers l'infamie et le crime, parfois irrémédiablement; les meilleurs ne se ressaisissent que tardivement. Les fantasmes de la sexualité circulent, tantôt expressément, tantôt camouflés, presque sous le manteau, dans le roman de la victime où l'on trouve abondance de viveurs, de vieux débauchés amateurs de chair fraîche et de... brutes primaires, personnages fortement codifiés bien entendu et campés selon la décence.

Symétriquement, la misogynie se manifeste dans un autre thème du discours social, repris de façon récurrente: celui de la «faiblesse» des femmes devant l'amour: elles ne savent pas résister et finissent toujours par céder à l'homme qu'elles aiment dans l'oubli de leur honneur et de leur devoir (si elles sont mariées). Victimes de leur cœur, elles sont coupables de leur faute et doivent venir racheter par la souffrance; leur martyre est le prix à payer pour la rédemption. *Martyre!* explicite cette thématique à propos de la mère de l'héroïne: toute sa vie de femme a été consacrée à racheter par l'austérité et le dévouement la faute commise dans sa jeunesse: elle a eu une liaison passionnée avec un officier, alors que son mari, amiral, naviguait au loin; de cette liaison est né un fils qu'elle a dû abandonner. On retrouve les mêmes motifs dans *La Dame voilée*, *Mortes et vivantes* et bien d'autres textes.

A l'arrière-plan de cette misogynie se dresse peut-être le fantasme d'une guerre des sexes, dont découlerait, à l'autre extrémité de la chaîne, la nécessité d'un contrôle social et moral des femmes. Féministe alors, le roman de la victime? Sans aller jusqu'à le soupçonner d'être un maillon idéologique

³⁹ Sur ces questions voir notamment: Mireille Dottin-Orsini, *Cette femme qu'ils disent fatale*, Paris, Grasset, 1993; Annelise Mauge, *L'Identité masculine en crise*, Paris, Rivages, 1987. Pour l'époque romantique voir Gabrielle Houbre *La Discipline de l'amour*, Paris, Plan, 1997.

⁴⁰ En même temps, il profite de l'incendie pour voler à son patron les plans d'une nouvelle machine qu'il fabriquera et fera breveter à son profit.

de ce contrôle, on doit au moins souligner l'ambiguïté du genre dans la représentation de la figure féminine et sa préférence pour la femme faible, prête et résignée aux sacrifices et à la souffrance.

De toute façon, les romanciers ne se souciaient guère de lancer un message: ils voulaient faire pleurer Margot; Margot a pleuré, elle pleure toujours.

* * *

Il conviendrait de poursuivre l'analyse de l'asymétrie dans les figures héroïques selon le sexe, dont nous n'avons noté que quelques aspects; peu ou prou aujourd'hui encore cette asymétrie dans les rôles et les fonctions existe toujours: il suffit de suivre une série à la TV ou de regarder des BD pour enfants. Et pour cause! dirons-nous.

Il est significatif que la montée en puissance de la protagoniste et son héroïsation correspondent à un recul et à une «dégradation» (U. Eco) de la narration fictionnelle populaire. Philippe Hamon constate lui aussi une «médiocrisation», une «déqualification», une «banalisation» de la figure héroïque dans le roman littéraire du dernier tiers du XIX^e siècle, qui coïncident avec la progression du réalisme et du naturalisme.⁴¹ L'héroïsme en creux de la protagoniste du roman de la victime participe de cette évolution. Peut-on l'appeler héroïsme d'ailleurs? Avec le retour de l'ordre final, la sérénité et le bonheur retrouvés, il s'évanouit; la protagoniste retourne à son foyer, à son mari, à ses enfants, à la banalité du quotidien. Ces malheurs, ces souffrances, ce calvaire, ce martyre, ce n'était que du roman.

Corpus des œuvres romanesques utilisées

- Decourcelle Pierre: *Gigolette*: I- *Amour de vierge*, II- *Amour de fille*.
Les deux gosses.
Fanfan et Claudinet (suite et fin du titre précédent).
- Ennery Adolphe d': *Martyre!*
- Mary Jules: *Roger-la-Honte*.
La Pocharde: I- *La Mère aux sept douleurs*. II- *Les Filles de la Pocharde (ou Celui qui venge)*.
Jenny-tire-l'aiguille.
- Mérouvel Charles: *Chaste et Flétrie*.

⁴¹ Hamon Philippe, *Texte et idéologie*, pp. 70 et circa.

Mortel Amour.

Mortes et Vivantes.

Montépin Xavier de: *La Porteuse de pain.*

Sa Majesté l'Argent.

Les Filles du saltimbanque.

Richebourg Emile: *La Dame en noir.*

La Dame voilée.

La petite Mionne.

L'enfant du faubourg.

Jean-Louis.

Sales Pierre: *Le Ruban rouge: I- L'honneur du mari. II- Le rachat de la femme.*