Marjorie ROUSSEAU

Mémoire de maîtrise de Lettres Modernes
sous la direction de Ph. Chardin

Le personnage de la prostituée dans *Crime et châtiment*, *La Fille Elisa*, et *La desheredada*

Université François Rabelais, Tours.

2003-2004

Le personnage de la prostituée dans *Crime et châtiment* de Fiodor Dostoïevski, *La Fille Elisa* d'Edmond de Goncourt, et *La desheredada* de Benito Pérez Galdós

Sommaire

Introduction

I. La prostituée, un personnage typologiquement marqué

A. Un personnage ancien dans la littérature occidentale

B. Le prédicat fondamental du déterminisme

C. Le caractère stéréotypé de la prostituée

II. La prostituée, une figure de l'aliénation

A. Le renoncement au monde extérieur

B. Le renoncement à soi-même

C. Une condamnation à la dualité

III. Un rapport différent à la réalité

A. Quelques traits communs

B. La tentation de l'imagination

C. La tentation poétique

D. La tentation religieuse

Conclusion

Introduction

Par l'intermédiaire des courants réaliste, puis naturaliste, « le misérable entre en littérature »[1], référence notamment au roman hugolien qui constitue un exemple probant de cette esthétique romanesque où les personnages, du bagnard à la prostituée, tous produits de la misère sociale du moment, ont une place d'honneur. C'est au personnage de la prostituée que nous nous intéresserons plus particulièrement dans ce mémoire et ce, à travers les trois romans que sont *Crime et Châtiment* de Dostoïevski, *La Fille Elisa* d'Edmond de Goncourt et enfin *La desheredada* de Benito Pérez Galdós. Loin de naître au XIXe siècle, ce personnage existe dès l'Antiquité, dans les comédies grecques et latines surtout, mais prend un nouvel essor remarquable dans la littérature européenne du XIXe siècle. Nous étudierons donc la représentation et l'utilisation de ce personnage dans les trois romans cités.

Le regain d'intérêt pour ce personnage est directement lié à la réalité sociale qui entoure les écrivains de ce siècle. En effet, durant la seconde moitié du XIXe siècle, Alain Corbin le met bien en évidence, « l'impression de déferlement des filles dans la rue »[2] marque les esprits. Ce phénomène, qui trouve son reflet dans la littérature, est à souligner. Nous nous permettrons donc une parenthèse historique pour mieux situer notre sujet. Cette réalité traduit « l'échec de la tentative d'enfermement de la prostituée »[3] commencée au début du siècle. La prostitution, considérée comme un mal nécessaire, n'est pas interdite, néanmoins on souhaite l'endiguer en la contrôlant et en luttant sévèrement contre la prostitution clandestine : celle-ci poursuivie, les filles sont traquées et obligées de se déclarer auprès de la police. Elles deviennent alors des " filles en carte ", soigneusement dénombrées, surveillées, par le corps médical et administratif. De par la politique hygiéniste du moment, l'autre pan de la prostitution, non-clandestine, déclarée, est constitué par les " filles à numéro ", travaillant dans des maisons closes, sous le joug de la patronne, de la police et du médecin. Michel Foucault s'est intéressé à cette volonté de surveillance et d'enfermement qu'il remarque particulièrement depuis le XVIIe siècle jusqu'au

---

[1] DUFOUR, Philippe, *Le réalisme*, Paris, P.U.F., 1998, p. 32.
[2] CORBIN, Alain, *Les filles de noces*, Paris, Aubier Montaigne, collection historique, 1978, p. 275.
[3] *Ibid.*, p. 275.

XIXe siècle. Il écrit : « la discipline exige parfois la *clôture*, la spécification d'un lieu hétérogène à tous les autres et fermé sur lui-même.(...) Il y a eu le grand "renfermement" des vagabonds et misérables ; il y en a eu d'autres plus discrets, mais insidieux et efficaces. »[4] S'il se contente de citer les collèges, internats et casernes, les maisons closes sont cependant un magnifique exemple de la mise en œuvre de cette logique vis-à-vis des prostituées. En effet, la prostituée « encombre la voirie, elle pourrit les corps, elle pue »[5]. Alain Corbin souligne avec raison le parallèle entre la réglementation de la prostitution d'une part, et la volonté de rationalisation, par exemple, du réseau d'eau potable ou d'électricité d'autre part qui se fait jour à Paris à la même époque. Cela fait partie d'une même politique de gestion urbaine. Cette politique réglementariste mise au point en France, au début du XIXe siècle, sous l'égide en particulier de Parent-Duchâtelet, a eu des échos au niveau européen. Les pays qui nous intéressent, la Russie et l'Espagne, s'en sont inspirés et l'ont, certes dans une moindre mesure, également appliquée. Ainsi, en Espagne, cette politique d'enfermement n'a pas été mise en œuvre de manière nationale et uniforme. Cependant, « l'influence française, [était] largement présente dans toute l'organisation administrative de la première moitié du XIXe siècle »[6], mais au niveau « de la réglementation provinciale et locale.»[7], assure Jean-Louis Guereña. La même impression d'envahissement de la rue par les prostituées a touché les écrivains espagnols du dernier quart de siècle : comme l'écrit María del Carmen Simón Palmer, « su interés por el tema de la prostitución es una respuesta a lo que ven a su alrededor. »[8]. Ce « déferlement » analysé par Alain Corbin, provient de divers facteurs. L'exode rural déverse tout d'abord de nombreuses familles pauvres dans les capitales. Dès lors, la prostitution ne concerne plus seulement la femme célibataire, mais également la mère de famille qui parallèlement à son métier de fleuriste, lessiveuse... y a de plus en plus recours en complément. Ces métiers sont d'ailleurs très souvent, en peinture comme en littérature à l'époque, liée à une prostitution sous-jacente. De plus, cet enfermement de la prostituée est de moins en moins bien perçu par l'opinion tout au long du siècle. Tandis que les bordels, souvent comparés à des poulaillers, dégoûtent de plus en plus, la clandestine attire davantage. Celle-ci devient l'objet de fantasmes de nombreux hommes.

---

[4] FOUCAULT Michel, *Surveillet et punir*, Paris, Gallimard, 1975, p. 166.
[5] CORBIN, Alain, *Le temps, le désir et l'horreur*, Paris, Aubier Montaigne, collection historique, 1991, p. 43.
[6] GUEREÑA, Jean-Louis ,« La réglementation de la prostitution en Espagne aux XIXe-XXe siècles : répression et réglementarisme » pp. 229-257, in *La prostitution en Espagne de l'époque des rois catholiques a la IIe République*, études réunies et présentées par Raphaël CARRASCO, Paris, Les Belles Lettres, 1994, p. 238.
[7] *Ibid.*, p. 237.
[8] **Leur intérêt pour le thème de la prostitution est une réponse à ce qu'ils voient autour d'eux.**
« La prostitución en la novela madrileña del siglo XIX » de María del Carmen SIMON PALMER, pp. 359-371, in *La prostitution en Espagne de l'époque des rois catholiques a la IIe République*, études réunies et présentées par Raphaël CARRASCO, Paris, Les Belles Lettres, 1994, p. 359.

Cette nouvelle demande masculine s'explique tout particulièrement par deux évolutions sociales. Elle « résulte tout d'abord *de la croissance numérique et surtout de l'enrichissement des catégories sociales qui appartiennent à la classe bourgeoise* »[9] . De plus, « la multiplication des ghettos » et « la croissance du nombre de célibataires petits bourgeois »[10] ont favorisé cette demande grandissante dans le domaine prostitutionnel. Les raisons propres à l'Espagne et à la Russie restent jusque-là moins bien analysées, mais l'on peut supposer que des phénomènes similaires, ajoutés à celui de la misère sociale ont pu également exister dans ces deux pays,.

On a jusque-là beaucoup parlé de prostituées, de prostitution qu'elle soit clandestine ou non, comme si le terme même de prostitution allait de soi et ne posait pas de problèmes. Mais avant d'aller plus avant dans notre étude, de présenter plus précisément les personnages que nous étudierons en tant que prostituées, il convient de s'entendre sur la définition de ces termes. En apparence, cela paraît simple. Cependant, nombreuses sont les tentatives de définition de la prostitution. Prenons pour point de départ celle du *Petit Robert*[11], qui reprend elle-même celle du *Dictionnaire de droit* de Dalloz : « le fait de "livrer son corps aux plaisirs sexuels d'autrui, pour de l'argent"(Dalloz) et d'en faire son métier ». En ne comprenant que les prostituées de « métier », cette définition restreint le fait prostitutionnel. Comme le fait remarquer Michel Field dans son article sur la réalité et la diversité de la prostitution, il s'agit d'une « définition juridique, rassurante pour l'ordre social et moral, mais inexacte à plus d'un titre. »[12]. L'historien sociologue a également trop souvent ce regard restreint sur la prostitution, cette fois pour des commodités d'analyse et d'appréhension, lorsqu'il distingue d'une part la prostitution clandestine, et d'autre part la prostitution non-clandestine (dans les maisons closes et maisons de rendez-vous notamment). La réalité se révèle vite plus complexe et diffuse. Pour s'en rendre compte, il suffit de confronter cette première définition de la prostitution à nos trois oeuvres. En fonction de cette définition, Sonia dans *Crime et Châtiment* et Elisa dans *La Fille Elisa* sont, à n'en pas douter, des prostituées : la première, nous rapporte son père au début du roman, est allée se mettre en carte auprès de la police, tandis que la seconde travaille durant toute la première partie du roman, dans des maisons closes. Les deux femmes appartiennent à la prostitution officielle, non-clandestine. Tandis que l'une est à son compte et travaille individuellement, l'autre dépend d'une tenancière. Elles représentent donc deux sortes de prostitution différente. Par contre, si l'on suit cette définition, le personnage d'Isidora dans *La desheredada* n'appartient

---

[9] CORBIN, Alain, *Les filles de noces*, p. 285.
[10] *Ibid.*, p. 285.
[11] *Le Petit Robert*, sous la direction de Josette Rey-Debove et Alain Rey, Paris, Dictionnaires Le Robert, 2000, p. 1806.
[12] FIELD, Michel, « De la prostitution », Revue *Autrement*, série Mutations, n°132, Editions Autrement, Paris, octobre 1992, p. 40.

pas à la catégorie des prostituées, ou du moins, uniquement à l'extrême fin du roman qui nous fait part de la décision désespérée d'une Isidora vêtue et parée pour le trottoir, s'évanouissant dans les ténèbres du Madrid nocturne. Cependant, Isidora ne se prostitue-t-elle véritablement qu'à la dernière page du roman ? De toute sa vie, elle n'a jamais travaillé et elle se singularise des autres femmes (non nobles du moins) du roman par cet aspect là notamment. Pendant toute la deuxième partie du roman, Isidora passe d'homme en homme, chaque fois situé à un échelon plus bas de l'échelle sociale. Depuis son départ avec Joaquín Pez qu'elle aime sincèrement, et son abandon par celui-ci, elle se fait donc à proprement parler entretenir par Botín, le fils de Don José, Bou et enfin Gaitica. Elle hait tous ceux-là et n'est avec eux que pour l'argent qu'ils lui fournissent. Bien que le terme de prostituée ne soit jamais employé pour la qualifier, elle s'adonne bel et bien à une forme de prostitution, même si elle n'en est pas consciente et si elle n'en fait pas à proprement parler « son métier ». Il s'agit ici, et nous empruntons l'expression à Michel Field, de la « dimension prostitutionnelle de la relation (para-)conjugale, [qui] tend à brouiller les limites. »[13]. Elle ne vit en couple, avec eux et chez eux, que par besoin ou parce qu'elle n'a nulle part où aller. On est donc amené à revoir le terme de « prostitution » qui est moins à comprendre comme un secteur d'activité bien délimité, que comme une dimension spécifique des rapports humains, rapports complexes de dépendance, au niveau financier surtout mais pas uniquement. Cela revient à ouvrir considérablement la définition et à en brouiller grandement les contours, ce qui explique notamment l'utilisation que fait Flaubert du nom « prostitution », devenu chez lui l'équivalent de « publication », sur un plan tout métaphorique cette fois.

Notre étude portera sur les trois personnages de prostituées que sont Sonia, Elisa et Isidora, riches en différences. Elles représentent, on l'a vu, chacune des formes particulières de prostitution : la fille en carte, la fille à numéro, la femme entretenue et la clandestine. Leur évolution et leur caractère sont également fort éloignés. Si *La Fille Elisa* et *La desheredada* retracent certes deux descentes aux enfers, elles n'aboutissent cependant pas au même enfer : celle-ci finit dans les ténèbres de la prostitution clandestine uniquement à la dernière page du roman ; l'autre, que l'on voit s'engager volontairement dans une maison close de province au début du roman, finit sa vie, au terme d'une lente dégradation minutieusement décrite, en prison, complètement folle. Seul le personnage de Sonia suit un itinéraire ascendant, caractéristique des romans de Dostoïevski, parvient à s'émanciper de son métier de prostituée et à commencer une nouvelle vie. Nous verrons que par bien d'autres points, le personnage de Sonia se distingue des

[13] FIELD, Michel., *op. cit*., p. 47.

deux autres. Distinction que vient confirmer leur différence de statut, au sein du récit : Elisa et Isidora, personnage principal voire éponyme de roman, et Sonia, personnage secondaire de *Crime et Châtiment*.

Pourquoi alors confronter ces trois personnages ? On peut remarquer qu'aucun de ces auteurs n'a voulu spécifiquement, à travers son roman, faire une étude de la prostituée. Intéressons-nous tout d'abord à Dostoïevski. Il résume ainsi son récit à Kathov dans une lettre datée de septembre 1865 : « C'est...le compte-rendu d'un crime »[14]. Et en effet, l'auteur entend traiter d'une question d'actualité, l'augmentation de la criminalité dans les milieux favorisés en Russie. De son côté, Edmond de Goncourt se défend vigoureusement, dans sa préface de *La Fille Elisa*, d'avoir écrit un roman de la prostituée : « Mais la prostitution et la prostituée, ce n'est qu'en épisode, la prison et la prisonnière : voilà l'intérêt de mon livre »[15]. Enfin, Galdós, dans sa dédicace, adresse son roman aux maîtres d'école :

> « Saliendo a relucir aquí, (...) algunas dolencias sociales nacidas de la falta de nutrición y del poco de uso que se viene haciendo de los beneficios reconstituyentes llamados *Aritmética*, *Lógica*, *Moral* y *Sentido* común, convencendría dedicar estas páginas..., ¿ a quién ? (...) las dedico a los que son o deben ser sus verdaderos médicos : a los maestros de escuela. »[16].

Pour lui, Isidora, loin de représenter la prostituée, incarne avant toute chose les maux tant sociaux et politiques, l'instabilité et les contradictions historiques du moment, période de guerres civiles et de bouleversements politiques (l'Espagne des années 1860-1875). Toutefois, quoiqu'ils en disent, leur dessein n'est pas toujours aussi clair qu'ils ne veulent le faire paraître. Et malgré leurs dires, force est de constater que le personnage de la prostituée n'est pas anodin et joue un rôle important dans leur roman respectif. On le constatera en reprenant un à un nos trois auteurs. Il faut tout d'abord rappeler que le projet initial de Dostoïevski n'est pas aussi simple. *Crime et Châtiment* est en effet le résultat de la fusion de deux idées de roman. Le 8 juin 1865, soit moins d'un an avant la publication de *Crime et Châtiment*, Dostoïevski écrivait : « Mon roman s'intitule *Les Poivrots* et sera lié au problème de l'ivrognerie. Le problème n'est pas simplement évoqué, ses moindres ramifications sont présentées, principalement des tableaux de famille,

---

[14] DOSTOIEVSKI, Fiodor, *Correspondance*, t.2 (1865-1873), présenté et annoté par Jacques CATTEAU, édition Bartillat, 2000, p. 114.

[15] GONCOURT, Edmond (de), *La Fille Elisa*, présenté et annoté par Gérard Delaisement, Paris, La Boîte à Documents, 1990 (1re éd. : 1877), p. 30.

[16] **Comme sont mis en évidence ici, (...) quelques maux sociaux, nés du manque d'alimentation et du peu d'usage que l'on fait des bienfaits reconstituants appelés Arithmétique, Logique, Morale et Bon sens, il conviendrait de dédier ces pages...à qui ? (...) je les dédie à ceux qui sont ou doivent être les véritables médecins : aux maîtres d'école.**

l'éducation des enfants dans cette situation ».[17] La famille Marmeladov, c'est-à-dire celle de Sonia, aurait alors constitué le cœur même du roman et ne doutons pas que parmi ces « ramifications » de l'ivrognerie, Dostoïevski comptait, et non parmi les moindres, celui de la prostitution des enfants. La condition de la prostituée aurait sans doute alors été décrite de manière plus précise, plus réaliste. L'idée est toujours présente dans la version définitive de *Crime et Châtiment*, mais elle en constitue seulement l'arrière-plan. Dostoïevski a dû réfléchir longuement à ce problème social, ce qui ne peut pas manquer de transparaître notamment au travers du personnage de Sonia. Quant au projet d'Edmond, il semble s'être également infléchi depuis sa conception initiale. Si sa rédaction est due uniquement à Edmond, sa naissance fut par contre bicéphale. Dès les années 1860, les deux frères s'informent sur la prostitution au moyen de lectures comme celle de Parent-Duchâtelet, ou bien en s'efforçant de rassembler de vivants témoignages sur le sujet. Le 25 novembre 1871, on peut lire sous la plume de Jules qu'il envisage de « peindre, dans [s]on roman sur la prostitution, la grandeur macabre qu'ont rendue les crayons de Rops et de Guys. »[18]. Alors que *Germinie Lacerteux* est déjà publié, le projet paraît vraisemblablement s'appliquer à *La Fille Elisa*. Même si l'œuvre se revendique ouvertement comme un roman à thèse, dénonçant le système pénitentiaire Auburn qui impose le silence continu aux prisonnières, l'aspect naturaliste et l'étude de la prostituée sont indéniables dans ce roman. Galdós, lui, n'a jamais prétendu rédiger un livre sur la prostitution. Cependant, la réaction de Clarín, lors de la publication de *La desheredada*, est très certainement significative de ce que représentait ce roman à sa sortie, en 1881. Claire-Nicolle Robin rapporte et traduit cette réaction : « Galdós s'est jeté à l'eau, il a publié son programme de littérature incendiaire, son programme de naturaliste, il a écrit en cinq cent sept pages l'histoire d'une prostituée ! »[19]. Intervenant quatre ans après la publication par Zola de *L'Assommoir* et un peu plus d'un an après celle de *Nana*, on comprend que ce roman de Galdós, par l'audace de son sujet, soit vu à l'époque, et c'est encore le cas pour certains critiques actuels, comme une réponse, un pendant espagnol donné à ces deux romans français qui marquent l'actualité littéraire de l'époque. Cette réduction du personnage d'Isidora à une prostituée gêne aujourd'hui les critiques. L'on sait que Gilman, important critique de Galdós, « confiese haberse quedado perplejo al leer la interpretación del personaje hecha por

---

PEREZ GALDOS, Benito, *La desheredada*, Madrid, présenté et annoté par Germán Gullón, ediciones Cátedra, Letras Hispánicas, 2003, p. 63.

[17] DOSTOÏEVSKI, Fiodor, *op. cit.*, p. 101.

[18] GONCOURT, Edmond et Jules (de), *Journal*, texte établi et annoté par Robert Ricatte, Paris, Robert Laffont, Collection Bouquin, 1989, T2, p. 475.

[19] CLARIN, Leopoldo Alas, dans *Los Lunes del Imparcial*, paru le 24 octobre 1881 (deuxième article sur *La desheredada*), cité par Claire-Nicolle ROBIN, *Le naturalisme dans* La desheredada *de Pérez Galdós*, Paris, Les Belles Lettres, 1976, p. 18.

Clarín, quien reduce a Isidora a una prostituta »[20]. C'est donc en connaissance de cause que nous étudierons notre corpus. Nous ne prétendons pas épuiser le sens de ces trois personnages, car ce serait les réduire tous autant qu'ils sont, mais plutôt les étudier sous un aspect précis, en tant que personnage de prostituée. Leurs autres dimensions ne seront cependant pas à exclure et nous verrons comment elles pourront souvent venir enrichir et compléter notre étude. Ces trois personnages de prostituée ont fait scandale à leur époque . Ils ont étonné et donc apporté une nouveauté : Sonia, de par son originalité et son caractère oxymorique de sainte prostituée, a soulevé bien des débats ; Elisa de par sa profession, fille de maison close, a donné bien du souci à son créateur hanté par la peur de la censure. Il dessinait ici, non plus la prostituée clandestine souvent mise en scène, « gracié[e] et pardonné[e] dans une prose galante et parfois polissonne », mais bien « une sévère monographie de la prostituée *non clandestine* », d'où le caractère osé de l'entreprise et le risque d'accusation d' « immoralité de l'auteur (...) en raison de l'abaissement du tarif du vice »[21]. Quant à *La desheredada*, on l'a vu, il s'agit également d'une date importante dans la littérature espagnole : roman charnière dans la carrière de l'auteur puisque ce dernier inaugure avec celui-ci sa période naturaliste, et premier véritable roman espagnol de la prostituée fait dans la veine réaliste et naturaliste, qui ouvrira la voie à bien des auteurs, à Eduardo Lopez Bago par exemple, avec *La prostituta. Novela médico-social*, paru en 1884.

La prostituée est une figure littéraire essentielle, particulièrement dans la littérature française du XIXe siècle, dont elle devient presque un topos. Que peut venir apporter cette nouvelle étude sur le personnage de la prostituée dans la seconde moitié du XIXe siècle ? Ce mémoire aborde donc le personnage de la prostituée à travers deux aspects jusque-là peu étudiés. D'une part, le personnage est traité de manière comparatiste. Les auteurs étant de nationalité différente, il est donc traité sur une ère culturelle beaucoup plus étendue. D'autre part, contrairement au point de vue jusque-là souvent envisagé sur la prostituée en littérature, nous ne nous contenterons pas de mettre en évidence l'image de la prostituée dans ces trois oeuvres, mais nous essaierons également de dégager le fonctionnement de cette figure en tant que personnage de roman, avec tout l'aspect notamment actantiel que suppose un tel angle d'étude. C'est pour cette raison que nous n'étudierons dans chacun de ces romans que le personnage principal de la prostituée : les autres personnages de prostituée pouvant entourer Sonia, Elisa, et Isidora seront certes évoqués, ils pourront à l'occasion servir de point de comparaison ou venir compléter notre dire, mais ne seront pas étudiés en profondeur.

---

[20] **Il avoue être demeuré perplexe à la lecture de l'interprétation du personnage faite par Clarín, qui réduit Isidora à une prostituée**
LOPEZ, Ignacio-Javier, *Realismo y ficción* La desheredada *de Galdós y la novela de su tiempo*, Barcelona, Promociones y Publicaciones Universitarias, 1989, p. 141.

Tout d'abord, il est vrai que le rapprochement des oeuvres choisies peut, au premier abord, surprendre. Qui rapprocherait spontanément ces trois auteurs ? Certes, il s'agit d'écrivains de la fin du XIXe siècle, et les trois oeuvres s'étalent sur une quinzaine d'année seulement : *Crime et Châtiment* est publié en 1866, *La Fille Elisa* en 1877 et *La desheredada* en 1881, ce qui nous permet de constituer un corpus à la chronologie relativement homogène. Mais ils ne se sont cependant pas lus entre eux. Certes, l'on sait que Galdós, le plus jeune d'entre eux, connaissait les frères Goncourt, certains articles écrits par lui ou bien par Clarín, dont il était un proche, les mentionnent régulièrement. Quant à Dostoïevski, Galdós le connaissait et en avait sans nul doute entendu parler, mais il n'a pas dû avoir l'occasion de le lire avant 1884-1885, nous disent certains biographes, et ce par l'intermédiaire de traductions françaises. Non, ce qui relie profondément ces écrivains, c'est davantage un fond culturel commun, constitué essentiellement par la littérature française du siècle. Tous trois, et ce comme nombre d'écrivains de l'époque, ont admiré Balzac. Si Dostoïevski l'a traduit, Galdós et les Goncourt l'ont abondamment commenté. Dostoïevski et Galdós ont d'ailleurs plusieurs maîtres communs : Dickens, Hugo et Cervantès entre autres. Mais le rapprochement ne peut aller beaucoup plus loin. Il n'est pas question de démontrer vainement l'influence qu'ont pu avoir les oeuvres les unes sur les autres. Le pari de ce travail réside donc en la comparaison de ces trois auteurs afin de voir si, en dépit de leurs différences, nous retrouvons ou non une image cohérente de la prostituée. Chercher à savoir si un fonctionnement commun peut se dégager de ces trois personnages de prostituées, est l' " expérimentation " en quelque sorte que nous vous proposons de suivre, à travers ce mémoire.

En second lieu, notre étude pose donc le problème du personnage littéraire puisque c'est en tant que tel nous voulons l'étudier, problème que nous ne prétendons en aucun cas élucider. Philippe Hamon et Vincent Jouve, pour ne prendre qu'eux, insistent sur le caractère épineux de la question : tandis que l'un prévient que « ce problème du personnage [est] un problème aussi confus que mal posé »[22], le second évoque « l'impasse des études sur le personnage »[23]. Cette impasse réside surtout dans le piège que représente la confusion permanente entre personne et personnage, piège dangereux sur un sujet tel que la prostituée, doté d'une image littéraire certes, mais aussi d'un discours sociologique se mêlant intimement à la littérature, et d'une imagerie populaire relevant pour beaucoup du fantasme. Pour ce mémoire, nous nous sommes appuyés sur

---

[21] GONCOURT, Edmond (de), préface de *La Fille Elisa*, p. 30.
[22] HAMON, Philippe, « Pour un statut sémiologique de personnage », pp. 115-167, in *Poétique du récit*, Paris, Seuil, 1977, p. 116.
[23] JOUVE, Vincent, *L'effet-personnage dans le roman*, Paris, P.U.F., 1992, p. 9.

une classification de Philippe Hamon où celui-ci relève trois aspects importants du personnage littéraire, aspects pouvant éventuellement se combiner. Il distingue[24] en effet :

- les personnages-référentiels : personnages historiques, mythologiques ou sociaux qui « tous renvoient à un sens plein et fixe, immobilisé par une culture, à des rôles, des programmes, et des emplois stéréotypés ».

- les personnages-anaphores : des « éléments à fonction (...) organisatrice et cohésive ».

- les personnages-embrayeurs : « ils sont les marques de la présence en texte de l'auteur », ce sont des « personnages "porte-parole" ».

A partir de cette intéressante classification, nous avons réussi à repérer trois grandes dimensions à étudier chez un personnage :

- le personnage en ce qu'il appartient à des classes de personnages-types.

- le personnage et son fonctionnement dans le texte, dans sa relation avec les autres personnages, avec soi-même, et avec les fonctions actantielles.

- le personnage en tant que projet esthétique et romanesque de l'auteur.

Cette distinction conduira l'évolution de notre étude. En effet, avant toute chose, il paraît important de situer le personnage de la prostituée dans un contexte, celui de la représentation littéraire et populaire de la prostituée au XIXe siècle et même avant, afin de mieux comprendre la position de nos auteurs vis-à-vis de ces représentations. A partir de là, nous verrons comment ce personnage, enfermé dans un faisceau d'images précis, fonctionne dans le texte même comme une figure de l'aliénation, aliénation que nous verrons finalement dépassée tant par le personnage que par l'auteur lui-même à un second niveau, dans sa représentation du personnage.

[24] HAMON, Philippe, *op. cit.*, pp. 122-123.

1. La prostituée : un personnage typologiquement marqué

Lors de la mise en fiction d'un personnage de prostituée, personnage social, l'écrivain met en oeuvre tout un arrière-plan culturel, nombre d'images ou même de préjugés, qui varient selon les représentations personnelles et nationales. Il en va de même pour le lecteur qui percevra la prostituée selon son système propre de références culturelles. Comme le souligne Vincent Jouve, « le personnage, bien que donné par le texte, est toujours perçu par référence à un au-delà du texte. »[25], un au-delà qui peut être de différentes natures, littéraire ou sociologique, comme nous le verrons dans cette partie.

A. Un personnage ancien dans la littérature

Si la prostituée fait un retour en force dans la littérature du XIXe siècle, elle n'en reste pas moins un personnage ancien que l'on trouve déjà représenté dans les écrits antiques, époque où commence à se forger certaines images qui subsistent encore aujourd'hui. C'est pourquoi il nous semble intéressant de remonter aussi loin dans la littérature, même brièvement, pour obtenir une meilleure vue d'ensemble sur le personnage et son évolution. Sans prétendre aucunement

[25] JOUVE, Vincent, *op. cit.*, p. 10.

envelopper l'ensemble de la littérature où fut représentée la prostituée, nous nous arrêterons seulement à certains genres littéraires qui nous semblent autant de temps forts dans l'histoire littéraire de ce personnage.

a) Un personnage propice à la caricature

L'image première de la prostituée, du moins dans le monde occidental, remonte aux littératures grecque et latine, et plus précisément à leur théâtre, qui n'hésitait pas à représenter des personnes de tout niveau social. Nous nous appuierons surtout sur deux auteurs latins de référence en matière théâtrale, Plaute et Térence, auteurs des IIIe et IIe siècles avant J.-C. Chez les latins, la prostituée est présentée comme un personnage en marge de la société, ce qui est symbolisé par son vêtement notamment puisqu'elle ne porte pas la *stola*, c'est-à-dire l'habit de la matrone, mais la *toga*, habit de l'homme romain. Plaute la met en scène dans différentes pièces, et notamment dans son *Truculentus, le rustre*. Dans cette pièce, trois hommes Diniarque, Strabax et Stratophane, sont en concurrence autour d'une courtisane nommée Phronésie – son nom même est un indice de par l'effet de paronomase avec un autre nom latin qu'est "phrenesis", et qui signifie "frénésie, délire". Plaute, on le sait, peut avoir le trait acerbe, et il ne s'en prive pas à l'égard de Phronésie. Celle-ci s'amuse à soutirer de grosses sommes d'argent à ses trois prétendants, sans en aimer un seul et va même jusqu'à inventer une grossesse et un enfant pour se faire payer les mois de la nourrice. Hypocrisie, mensonge, duplicité, insensibilité et amour de l'argent sont autant d'attributs et de topoï, on le voit, qui entourent le personnage de la courtisane latine. Dans cet exemple très représentatif, la prostituée est victime de la raillerie des écrivains qui poussent facilement le trait jusqu'à l'exagération. Seul Térence va nuancer cette image dans son théâtre. Dans *L'Hécyre*, Pamphile, récemment marié à Philomène reste profondément épris de la courtisane Bacchis, qui elle aussi lui est attachée. Cependant, cette dernière se sacrifie et accepte de mettre fin à sa liaison avec Pamphile pour le bonheur du nouveau couple. Dans cette pièce, Bacchis est empreinte d'humanité et de douceur. Il s'agit d'une révolution chez les latins : les courtisanes, avec Térence, accèdent à la dignité humaine, en littérature tout au moins. On peut donc considérer que c'est avec Térence que naît le topos de la prostituée au grand cœur, topos toujours d'actualité. Mais Térence est une exception dans la littérature latine, et l'image de la prostituée reste à l'époque négative et caricaturée.

Le théâtre espagnol du XVIe siècle se situe dans cette tradition littéraire. En effet, le personnage de la prostituée connaît trois moments forts dans la littérature espagnole, comme le

fait remarquer José Luis Buendía Lopez dans son article : « Nosotros hemos eligido tres momentos distintos que pueden ser sintomáticos de cómo han sido tratados los distintos aspectos que tienen la prostituta como centro de las inquietudes literarias en los diferentes autores y con un marco social de referencia tan distinto como puede ser el siglo XVI (...), el XIX (...) y las primeras décadas del siglo XX »[26]. La *Comedia de Calixto y Melibea*, plus couramment appelée *La Célestine* est un sommet de ce théâtre du XVIe siècle. La société est dessinée de manière crue et dénoncée comme étant complètement corrompue. Le personnage éponyme est une vieille entremetteuse, chaperonnant plusieurs filles de mauvaise vie. Le personnage de la Célestine doit beaucoup à l'image antique et comique de la prostituée. En effet, celle-ci est dotée de tous les vices de Phronésie. Hypocrite et intéressée, la Célestine apparaît comme le mal incarné. Cependant, son image est beaucoup plus démoniaque, cette « vieille barbue qui se fait appeler Célestine : c'est une rusée sorcière, habile à toute espèce de méchanceté... »[27] est présentée comme étant « entremetteuse et un peu sorcière »[28], Il s'agit certes ici d'une entremetteuse et non plus exactement d'une prostituée, mais toutes deux évoluent dans le même milieu et sont gratifiées de caractéristiques semblables : le vice est leur point commun. Les deux prostituées du roman Elicia et Areusa le montrent : si Elicia est avant tout paresseuse, Areusa, comme la Célestine, sait manipuler les hommes à force de mensonges et de flatteries.

L'on se rend donc compte que la prostituée depuis longtemps est un personnage codifié, marqué par l'extrême et la caricature. Erich Auerbach, dans *Mimesis* explique très bien ce phénomène en soulignant que dans l'antiquité grecque et romaine « tout ce qui est vulgairement réaliste, le quotidien tout entier, ne supporte qu'une représentation comique »[29]. Cette règle classique dite aujourd'hui des niveaux stylistiques, va prévaloir, avec un assouplissement certain pendant le moyen âge et la Renaissance, jusqu'au XIXe siècle où romantiques et réalistes franchiront les barrières classiques en prenant « des individus quelconques de la vie quotidienne, saisis dans la contingence des événements historiques, pour en faire les objets d'une représentation sérieuse, problématique et même tragique »[30]. L'on comprend alors pourquoi le XIXe siècle va voir se développer d'autres représentations du

---

[26] **Nous avons choisi trois époques distinctes qui peuvent être symptomatiques de la représentation des différents aspects que possède la prostituée en tant que centre des inquiétudes littéraires chez différents auteurs, et avec un cadre social de référence aussi précis que peuvent l'avoir le XVIe (...), le XIXe (...) et les premières décennies du XXe siècle.**

BUENDIA LOPEZ, José Luis, « La prostitución a travéz de la litteratura española : de Francisco Delicado a los años 1920 », pp. 373-387, in *La prostitution en Espagne de l'époque des rois catholiques a la IIe République*, p. 373.

[27] *La Célestine, tragi-comédie de Calixte et Mélibée*, Paris, La Renaissance du livre, [192- ?], p. 74.

[28] *Ibid.*, p. 78.

[29] AUERBACH Erich, *Mimesis*, Paris, Gallimard, 1968, p. 42.

[30] *Ibid.*, p. 549.

personnage de la prostituée, entre autres, mais on verra qu'elles seront toujours autant caricaturées, du moins dans un certain type de littérature, construit autour de personnages figés.

b) Le type romanesque de la prostituée au XIXe siècle

En effet , au XIXe siècle, c'est surtout le roman-feuilleton, contre lequel se construiront les grands romanciers, qui s'empare à nouveau du personnage de la prostituée. Comme le fait remarquer Yves Olivier-Martin, « s'il condamne les riches, le roman-feuilleton ne peut que constater la permanence du fléau de la prostitution. »[31]. Le personnage de la prostituée y est donc souvent mis en scène, notamment sous la forme de la prostituée vertueuse : image propice au mélodrame car déchirante et pathétique. « La *prostituée vertueuse* manifeste la même intolérable contradiction entre une nature chaste et tendre et l'infamie d'une condition dont elle ne peut s'affranchir. (...) Ce type romanesque (...) incarne un "impensable" moral, puisqu'on ne peut ni condamner ni affranchir réellement l'héroïne de sa condition »[32], ce qui explique son extraordinaire succès littéraire parmi les écrivains romantiques tout particulièrement. Du côté français, deux grands romans sont à mentionner car ils reprennent tous deux ce personnage de la prostituée au grand cœur, type même de la courtisane romantique : *Splendeurs et misères des courtisanes* de Balzac, à travers le personnage d'Esther Gobseck, et *Les Misérables* à travers Fantine. Le premier est un pilier important dans l'image de la prostituée, surtout pour nos trois auteurs, admirateurs de Balzac. Son titre pourrait s'appliquer à chacun des trois romans, de manière différente, et certes avec plus ou moins d'ironie. Le second a également marqué les auteurs étudiés mais a cependant suscité chez eux des réactions fort différentes. Tandis que Dostoïevski, avant d'écrire *Crime et Châtiment*, « venait d'admirer *Les Misérables* »[33], l'idée venait aux frères Goncourt de concurrencer Hugo. On peut lire dans leur *Journal* que ce roman fut « une grande déception »[34]. Le titre en est « injustifié : point la misère, pas d'hôpital, prostituée effleurée », note Jules. Alors que Hugo n'a fait qu'imaginer la prostituée, eux veulent en peindre toute la réalité. Les frères Goncourt s'opposent donc à cette image littéraire et stéréotypée de la prostituée, trop éloignée de la réalité. Même si à un premier niveau, au moment où elle pense trouver l'amour idéal avec un homme timide et mystique qui se révèle lui aussi

---

[31] OLIVIER-MARTIN, Yves, « La peinture de la condition féminine », *Europe, Le roman feuilleton,* n° 542, Paris, juin 1974, pp. 86-93, p. 90.
[32] *Le roman populaire, recherches en paralittérature,* dirigé par Marc ANGENOT, Montréal, P.U. du Québec, 1975, p. 79.
[33] PASCAL, Pierre, dans la préface de *Crime et châtiment,* DOSTOIEVSKI, Fiodor, Paris, Flammarion, 1984, p. 17.
[34] GONCOURT, Edmond et Jules (de), *Journal*, p. 808.

mâle et sensuel, *La Fille Elisa* peut être lu comme le drame de la pureté impossible ; le roman de par la réalité qu'il décrit dépasse cette dimension. Et Elisa reste un personnage construit volontairement en opposition à toute cette littérature, il est important de le garder en mémoire. Comme le fait remarquer François FOSCA, « l'héroïne n'était plus la courtisane romantique, mais la fille du plus bas degré ». Représenter une fille de maison close a d'ailleurs tout à fait scandalisé le public de l'époque. Caramaschi souligne aussi la différence du personnage goncourtien en soulignant que « les Goncourt n'acceptent pas la convention du caractère romanesque fixe, immuable, qui est *donné* une fois pour toutes »[35], d'où leur rejet profond du roman-feuilleton.

Dostoïevski, par contre, s'inscrit dans cette tradition du roman-feuilleton qu'il dépassera cependant. Il a lu et admiré les romans d'Eugène Sue. De nombreux critiques ont souligné la parenté de Sonia avec Fleur-de-Marie notamment : Sonia est en effet une pure, et même une sainte prostituée, en cela on a cru pouvoir la rattacher à cette image littéraire. Cependant, réduire Sonia au type romanesque simple et figé qu'est celui de la prostituée au grand cœur est impossible... Jean-Louis Backès écrit : « on voudrait que (...) Sonia soit l'image de la prostituée. On le voudrait. Dostoïevski lui-même le voulait, comme l'indiquent certaines de ses lettres. Il a pourtant, en écrivant, toujours résisté »[36]. Pierre Pascal ajoute « Sonia n'est pas, comme on eut pu s'y attendre, la courtisane au grand cœur des romans-feuilletons, mais une sainte »[37]. De la même manière, lorsque Dostoïevski semble reprendre un autre topos littéraire, également présent dans *Les Misérables*, celui du forçat et de la prostituée se rachetant mutuellement par l'amour, Voguë s'insurge : « Raskolnikov aime une pauvre fille des rues. N'allez pas croire, sur cet exposé rapide, que Dostoïevsky ait gâché son sujet avec la thèse stupide qui traîne dans nos romans depuis cinquante ans (...) [celle du forçat et de la prostituée]. Malgré cette similitude des conditions, nous sommes ici à mille lieues de cette conception banale ». [38]A chaque fois, le topos littéraire échappe ou plus exactement est transcendé. Comme le souligne Ricardo Gullon, « el público no considera buena una obra si no halla en ella cierta dosis de folletín, y esa dosis la encuentra en Galdós, Balzac, Dickens y, duplicada, en Dostoyevski »[39]. Dostoïevski, comme Galdós, reprend des éléments feuilletonesques, véritables repères du lecteur, chacun en fait autre chose.

---

[35] CARAMASCHI, Enzo, *Réalisme et impressionnisme dans l'œuvre des frères Goncourt*, Paris, Nizet, 1971, p. 296.
[36] BACKES, Jean-Louis, *Crime et Châtiment*, Paris, Foliothèque, Edition Gallimard, 1994, p. 121.
[37] PASCAL, Pierre, *op. cit.*, p. 22.
[38] VOGUÉ, E. M. (Vte de), *Le roman russe*, Paris, Plon, 1886, chapitre sur « La religion de la souffrance — Dostoïevsky », pp.203-278, p. 249.
[39] **Le public ne considère pas comme un bon livre une œuvre où il n'y a pas une certaine dose de roman-feuilleton, et cette dose, il la trouve chez Galdós, Balzac, Dickens, et de manière redoublée chez Dostoïevski.**

Galdós, lui, les tourne en dérision dans *La desheredada.* Le titre même de *La desheredada*, en français la déshéritée, est éloquent car il évoque au lecteur de l'époque *los desheredados*, œuvre du feuilletoniste espagnol le plus fécond, Manuel Fernández y Gonzáles, parue en 1865. En effet, Isidora se prend tout au long du roman pour une héroïne de récit romantico-mélodramatique dont elle est friande. Galdós utilise donc cet arrière-plan, mais pour mieux le prendre en défaut et le dénoncer. Isidora est une reprise de ces héroïnes de feuilleton, mais au second degré.. Deux topoï notamment sont à souligner : celui de la prostituée, victime d'une situation impossible, enfant du hasard auquel on n'a pas encore révélé le secret de sa naissance, ainsi que celui de la vierge souillée. Isidora est en effet profondément persuadée d'être une innocente victime, fruit des liaisons interdites d'une noble femme, ce qu'elle tentera dans sa folie de prouver au monde par un procès fait à l'encontre de la famille d'Aransis à laquelle elle est convaincue d'appartenir. Le second topos réside davantage dans l'attitude de Don José, son parrain. Saoûl, il se met un soir en colère contre Bou, l'homme qui entretient à ce moment-là Isidora, le frappe et déclare : « usted se empeña en mancillar el honor de una joven de altísima familia, y yo no permito... »[40]. Don José Relimpio ("relimpio" en espagnol signifie "propre"…) se met alors dans la peau du rédempteur, de celui qui va sauver l'honneur d'Isidora, vierge souillée, la rendre propre, suprême ironie de l'auteur. Cependant, « el carácter grotesco del papel redentor de don José Relimpio se hace patente al tener en cuenta un intertexto más amplio. »[41]. En effet, l'on sait que *La desheredada* est le plus cervantesque des romans de Galdós et l'on verra plus loin à quel point il se rapproche de *Don Quichotte*. Déjà ici, Don José est comparé implicitement à Don Quichotte tentant de jouer les sauveurs, notamment au chapitre 4 de la première partie, lorsque Don Quichotte essaie vainement de sauver un valet des coups de son maître.

La figure de la prostituée des romans populaires est donc présente plus ou moins implicitement dans chacun de nos romans. C'est véritablement dans ce genre romanesque que s'élabore à travers des types notamment, tout l'imaginaire d'une époque. Mais les grands écrivains construisent leur œuvre en opposition à cette littérature, comme on a pu le voir surtout chez Edmond de Goncourt et Benito Pérez Galdós. Bakhtine écrit à propos de Dostoïevski : « dans la conception monologique du roman, le héros est fermé, ses contours de significations

---

GULLÓN, Ricardo, *Galdós, novelista moderno*, Madrid, Editorial Gredos, 1966, p. 45.

[40] **Vous vous employez à souiller l'honneur d'une jeune femme de haute famille, et je ne permets pas...**
PÉREZ GALDØS, Benito, *La desheredada,* Madrid, présenté et annoté par Germán Gullón, Ediciones Cátedra, Letras Hispánicas, 2003, p. 412.

[41] **Le caractère grotesque du rôle rédempteur de Don José Relimpio devient patent si l'on tient compte d'un intertexte plus vaste**
LOPEZ, Ignacio-Javier, *op. cit.*, p. 120.

sont nettement spécifiés. (....) Dostoïevski refuse tous ces principes »[42]. Galdós et tout particulièrement Edmond de Goncourt, en font de même.

c) Diversités culturelles de l'image littéraire

Cependant, ces images littéraires qui hantent l'imaginaire de l'époque ne sont pas aussi uniformes qu'on pourrait le penser. Ces topoï autour de la prostituée gagneraient à être nuancés en prenant en compte les différences culturelles qui peuvent exister entre les trois pays de notre corpus. La tâche n'est pas facile car cela demande une connaissance approfondie des trois littératures. Cependant, nous tenterons de discerner certaines tendances et particularités dans la représentation du personnage de la prostituée selon les cultures des auteurs.

En Espagne, plusieurs critiques s'accordent à dire que la prostituée est souvent représentée comme une victime sociale. María del Carmen Simon Palmer, dans son article sur la prostitution dans les romans madrilènes du XIXe siècle, affirme que « los novelistas nos retratan a las prostitutas como víctimas inocentes de una sociedad. »[43] , tandis que Jacqueline Phaéton qui, dans une récente étude sur la prostitution espagnole au début du XXe siècle, accorde une partie aux représentations littéraires de la prostituée depuis le XIXe siècle, déclare : « les prostituées étaient des filles de la pauvrété, de la misère et de la faim »[44]. Ce n'est pas une surprise et cette image de la prostituée comme produit de la misère sociale semble être commune à l'ensemble de la culture européenne, nos textes le confirmeront. A partir du XIXe siècle, le romancier semble traiter ce sujet avec une certaine compassion. L'exemple le plus frappant est le roman de Galdós, *Fortunata y Jacinta* qui date de 1887. Galdós y reprend le topos de la jeune fille séduite, Fortunata, abandonnée une fois enceinte, et contrainte dès lors de se prostituer ou de se faire entretenir pour survivre. Mais Fortunata reste amoureuse de Juan tout le long du roman, et lui aussi, même s'il l'abandonne à plusieurs reprises, continue de l'aimer. Paradoxalement, Fortunata sort chaque fois plus belle et séduisante des embûches tendues par la vie. Il s'agit de « uno de los casos más tiernos en el tratamiento del personaje femenino de la prostituta de toda nuestra historia literaria »[45]. Isidora, dans notre roman, n'échappe pas non plus à cette tendresse,

---

[42] BAKHTINE, Mikhail, *La Poétique de Dostoïevski*, Paris, Edition du seuil, 1970, p. 88.

[43]**Les romanciers nous dépeignent les prostituées comme d'innocentes victimes de la société**.
SIMON PALMER, María del Carmen, *op. cit.*, p. 362.

[44] PHAETON, Jacqueline, *Prostitution et société 1939-1956*, vol. 1, thèse de doctorat, Université de Tours, 2003, p. 100.

[45] **Il s'agit d'un des exemples les plus tendres dans la représentation du personnage féminin de la prostituée de toute notre histoire littéraire.**
BUENDÍA LOPEZ, José Luis, *op. cit.*, p. 377.

même si elle est en même temps l'objet de l'ironie de l'auteur. Jacqueline Phaéton ajoute une remarque intéressante : « par ailleurs, la prostituée était considérée comme une malade mentale. »[46]. Le roman *La desheredada* le confirme indirectement. En effet, Isidora souffre de trop d'imagination, elle rêve sa vie plutôt que de la vivre. Miquís, médecin et ami d'Isidora, sera le seul à comprendre qu'il s'agit d'une maladie et à essayer de la guérir par conséquent en tant que telle.

L'image de la prostituée en France et en Russie semble plus complexe. Culturellement, la littérature russe est portée vers les extrêmes, les contrastes et les renversements. L'écriture de Dostoïevski, qui n'est pas sans rappeler en même temps celle d'Hugo, le montre bien. Cela va avoir des répercussions sur le personnage de la prostituée. Deux images marquent profondément la culture russe : celle des fols en Christ sur laquelle nous ne nous attarderons pas car elle ne nous concerne pas directement, et celle de la sainte prostituée. Sonia est une sainte prostituée. Cette image est fortement ancrée en Russie, la popularité de la légende de Marie l'Egyptienne, prostituée d'Alexandrie qui se convertit et décide de se retirer au désert, le montre. Le thème a été souvent repris dans la littérature, Tolstoï encore en 1899 le reprend dans *Résurrection* où le personnage de Nekhlioudov tente, des années après l 'avoir abandonnée une fois enceinte, de remettre sur le droit chemin Katioucha, qui s'est depuis faite prostituée en dépit de la bonté de son âme. Cependant, Dostoïevski semble pousser plus loin le caractère oxymorique de cette image dans *Crime et Châtiment*, car il ne fait pas se succéder les deux états, prostituée, puis, après conversion, sainte. Tout au contraire, il les juxtapose et même si la prostitution de Sonia reste relativement abstraite, les fait coexister dans la même personne d'où le scandale du roman, et la difficulté d'interpréter le personnage de Sonia.

L'image de la sainte prostituée se retrouve en France à travers celle de la pure prostituée qui exerce ce métier par contrainte, dans la pleine conscience de son humiliation. Mais cette image n'est pas uniforme, elle se révèle ambivalente. Cette considération faite à propos du roman populaire me semble pouvoir s'étendre à l'ensemble de la littérature française : « S'il [le roman populaire] est rempli d'indulgence pour la timide créature tombée dans les mains d'un être dissolu, il reste sans tendresse envers la prostituée vicieuse. »[47]. Le personnage de Nana reflète assez bien cette ambivalence. Nana, tout en restant bonne enfant et généreuse durant tout le roman, représente en même temps un facteur de destruction et de corruption pour la gente masculine des milieux bourgeois et aristocratiques : les hommes riches qui la fréquentent, ressortent complètement détruits de leur relation avec Nana, la déchéance du comte Muffat en est

---

[46] PHAETON, Jacqueline, *op. cit.*, p. 101.
[47] OLIVIER-MARTIN, Yves, *op. cit.*, p. 90.

un bon exemple. Deux images coexistent donc en France : aux prostituées ingénues de Hugo, Balzac, Musset, ou Charles-Louis Philippe répondent celles plus animales, perverses et lascives d'autres romanciers ou poètes, notamment dans *Les Fleurs du mal* ou *Les Tombales ou l'illusion sépulcrale* où cette fois, le contraste est inversé, il s'agit du « contraste aberrant entre une apparence angélique et la corruption du cœur »[48]. La relation des artistes français à la figure de la prostituée apparaît donc complexe, dans un double mouvement d'identification et de répulsion.

Tout en ayant essayé de ne pas donner dans le schématique, piège qui attend souvent ce type de démarche car les différentes représentations de la prostituée demanderait une étude bien plus approfondie qui n'est ici qu'esquissée, nous espérons avoir réussi à tracer certaines tendances culturelles spécifiques dans la représentation de la prostituée, tendances qui se retrouvent de manière pertinente dans les romans étudiés.

Le personnage de la prostituée apparaît donc aux prises avec les stéréotypes et les topoï littéraires, notamment de par le type de littératures où on le trouve fréquemment. Le théâtre antique, le roman picaresque ou la comedia espagnole, le roman feuilleton, tous sont des genres littéraires qui fonctionnent à partir d'une certaine galerie de personnages types. L'une des raisons du succès des grands romanciers du XIXe siècle réside dans le fait qu'ils sont parvenus à créer des personnages en tant que tels, avec une personnalité tout à fait individualisée et propre. Cependant, la conception de leur personnage reste toujours soumise à un certain code romanesque. Avec les esthétiques réaliste et naturaliste, d'autres facteurs conditionnent la représentation du personnage, désormais condamné à la détermination sociale et familiale comme nous allons le voir

B. Une esthétique réaliste du personnage

Les esthétiques réaliste et naturaliste font montre d'une profonde motivation sociale. Les romanciers affiliés à ces deux courants veulent étudier la société, même dans ses couches les plus basses, afin de comprendre et de mettre en évidence les plaies sociales de leur temps. Le roman va leur servir, au même titre que les laboratoires des scientifiques, de terrain d'observation et

---

[48] LASCAR, Alex, « La courtisane romantique (1830-1850) : solitude et ambiguïté d'un personnage romanesque », *Revue d'Histoire littéraire de la France*, Paris, Armand-Colin, juillet/août 2001, pp. 1193-1215, p. 1206.

d'expérimentation. Les prémices du déterminisme scientifique se mettent en place au XIXe et cette idée va influencer la littérature. Les romanciers reprennent l'idée selon laquelle, parmi les caractères propres à un individu, certains proviennent de l'influence du milieu dans lequel il évolue et d'autres sont héréditaires, c'est-à-dire qu'ils sont issus des parents quel que soit leur milieu. L'élaboration des personnages littéraires prendra donc désormais en compte les différents facteurs pouvant intervenir dans la formation d'un individu, brouillant ainsi un peu plus les fragiles frontières entre personne et personnage.

a) La détermination sociale

La prostituée apparaît avant tout comme le produit de la misère sociale. Elle est donc souvent utilisée comme instrument de dénonciation de la société. La représentation de la prostituée dans un roman va souvent de pair avec d'autres thèmes sociaux. Si Galdós dénonce également dans son roman le travail des enfants, au moyen de la description toute zolienne de la mine où travaille Mariano, Dostoïevski en profite pour en faire de même vis-à-vis de l'ivrognerie (cf. le titre initial des *Poivrots*), de la pauvreté de certains quartiers dont les descriptions sont tout à fait en accord avec ce réalisme social. Edmond de Goncourt, lui, dénonce avant tout dans *La Fille Elisa*, les conditions de vie des prisonnières. Le personnage de la prostituée s'intègre donc souvent à un ensemble de thèmes de dénonciation sociale.

La prostituée est le plus généralement issue d'un milieu modeste, voire même pauvre et misérable. Parent-Duchâtelet a mené une enquête sur les "vraies" prostituées parisiennes au début du XIXe siècle et son étude sociologique vient confirmer cette idée : « Les prostituées nées à Paris sortent toutes, d'une manière pour ainsi dire exclusive, de la classe des artisans »[49] Les trois personnages du corpus semblent aller également dans ce sens : tous trois sont issus de milieux sociaux modestes. En effet, le père de Sonia est un petit fonctionnaire sans emploi, celui d'Isidora est secrétaire, enfin la mère d'Elisa est sage-femme et tient son propre établissement. C'est bel et bien la misère qui poussera Sonia et Isidora à se prostituer, cependant une distinction reste à faire : si la misère dans laquelle vit Sonia vient de son origine sociale et familiale, ce n'est pas le cas pour Isidora qui s'est mise elle-même dans cette situation misérable, du fait de ses extravagances. La famille de Sonia vit de manière précaire depuis que le père n'a

[49] PARENT-DUCHATELET, Alexandre, *La prostitution à Paris au XIXe siècle*, texte abrégé, annoté et présenté par Alain Corbin, Paris, Seuil, 1981, p. 80.

plus d'emploi. La mère ne travaille pas non plus et il existe trois autres bouches à nourrir, que sont les deux petites sœurs et le petit frère de Sonia, aucun des trois n'étant en âge de travailler. On comprend donc que Sonia a été socialement obligée de se prostituer pour nourrir sa famille, et plus encore après la mort de son père. Quant à Isidora, son origine modeste est inscrite dès le début du roman, par ses vêtements, lorsqu'elle apparaît avec son châle et ses bottes en très mauvais état. En dépit de ses prétentions à la noblesse, c'est cette image première que le lecteur gardera en mémoire. Enfin, si ce n'est pas la misère qui a poussé Elisa à devenir une prostituée, son origine sociale, et plus particulièrement, le métier exercé par sa mère, y sont cependant pour beaucoup. Goncourt, dans son optique naturaliste, insiste sur cet aspect. Elisa a eu sous les yeux, dès sa plus tendre enfance, des femmes aux mœurs peu recommandables : « Ainsi , pour la petite fille, l'initiation, presque dès le berceau, à tout ce que les enfants ignorent de l'amour »[50] lui a montré le mauvais exemple. Edmond va même plus loin en ajoutant que « sa jeunesse avait eu une telle habitude de voir, dans la prostitution, l'état le plus ordinaire de son sexe ! »[51], ce qui expliquerait qu'elle n'ait pas eu de répugnance particulière vis-à-vis de ce métier.

Cependant, la situation professionnelle des parents ne suffit pas à expliquer l'origine sociale de ces trois personnages. D'autres éléments entrent en considération. Il faut souligner que chacun d'eux a évolué dans une famille instable, et notamment monoparentale. La mère de Sonia est morte il y a longtemps, Catherine Ivanovna n'est en réalité que sa belle-mère. Il en va de même pour Isidora, qui après la mort de sa mère, a également vu son père enfermé dans un asile d'aliénés et a donc été élevé par son oncle. Enfin, il n'est jamais question de l'éventuel père d'Elisa. En revanche, il est intéressant de noter à quel point ces trois personnages sont liés à leur figure parentale respective. Dès leur présentation, Sonia, Elisa et Isidora sont reliées à leur unique parent restant. Nous apprenons l'existence de Sonia avec la rencontre, par Raskolnikov, de Marmeladov, son père. A ce moment-là, Marmeladov se trouve dans une taverne prêt à s'enivrer. Elisa est présentée de la manière suivante, et il s'agit là de la toute première phrase du premier chapitre : « La femme, la prostituée condamnée à mort, était la fille d'une sage-femme de la Chapelle. »[52] Dès cette phrase, l'auteur établit implicitement un rapport de cause à effet entre la mention du métier de sage-femme d'une part et de l'état de prostituée de la fille d'autre part. Dans le cas de *La desheredada*, le roman s'ouvre sur la figure de Rufete, le père d'Isidora, en pleine crise de folie, dans son asile d'aliénés. Le procédé semble systématique, car propre aux romans réalistes et naturalistes. L'apparition des trois personnages s'accompagne

---

[50] GONCOURT, Edmond (de) *La Fille Elisa*, p. 45.
[51] *Ibid.*, p. 48-49.
[52] GONCOURT, Edmond (de), *op. cit.*, p. 39.

de leur origine sociale, et tout particulièrement des éléments pouvant déterminer leur évolution ultérieure comme l'ivrognerie de Marmeladov, le métier de sage-femme, ou la folie du père...

L'éducation est également à prendre en compte dans cette détermination sociale. En effet, les trois personnages se définissent par un manque d'éducation évident. Les auteurs mettent là en application une idée très répandue à l'époque. Alain Corbin le rappelle : au XIXe, « la prostituée se définit par un vide, par un *échec de l'éducation* ».[53] L'éducation de Sonia, Elisa et Isidora s'est bornée à la lecture et à l'écriture, ce qui est déjà un acquis important, mais elle n'est pas beaucoup plus approfondie. Elisa sait lire et écrire, notamment grâce à ces trois années passées dans un couvent à Saint-Ouen. Cette connaissance, même limitée, sert cependant à la distinguer des autres prostituées auprès de la tenancière : « Monsieur et Madame consultaient maintenant Elisa pour leurs affaires. Elle était le secrétaire qu'ils employaient pour écrire à une fille élevée dans un couvent de Paris. »[54] Dans *Crime et Châtiment*, le père de Sonia a tenté de lui enseigner certaines matières, mais faute de moyens, il a dû abandonner et il le regrette : « D'éducation, comme vous pouvez vous le figurer, Sonia n'en a reçu aucune, j'avais essayé, il y a quatre ans, de faire avec elle la géographie et l'histoire universelle ; mais comme en ces matières je ne suis pas moi-même très fort, et qu'en outre nous manquions de manuels appropriés, parce que les livres que nous avions...hum...eh bien, maintenant ils ne sont plus là, ces livres, alors toute cette éducation en est restée là »[55]. Isidora, de son côté, avoue : « no sé más que leer y escribir, deseo aprender algo más »[56]. Et elle aimerait en effet que Miquís lui enseigne certains savoirs. Cependant, dans son optique, elle ne veut pas s'instruire pour s'instruire, elle souhaite se servir de la culture comme d'un vêtement, en signe d'appartenance à la noblesse. L'échec de l'éducation d'Isidora est d'ailleurs mis en valeur par la présence de Miquís qui lui sert de contrepoint : ce dernier est médecin, il est allé à l'université et représente donc celui qui détient le savoir dans le roman. Le manque d'éducation est un des objets de dénonciation privilégié de *La desheredada*, souvenons-nous de la dédicace dédiée a « los maestros de escuela », avec laquelle le roman s'ouvre. Cet échec de l'éducation est directement lié à leur future condition de prostituée, notamment parce que l'éducation est censée apporter, au XIXe siècle, des valeurs comme le travail, la famille, valeurs inconnues aux prostituées, selon le discours de l'époque.

Un dernier élément est à mentionner dans cette étude de la détermination sociale des personnages : il s'agit de la détermination géographique. En effet, même s'il n'apparaît qu'en

---

[53] CORBIN, Alain, *Le temps, le désir et l'horreur*, Paris, Aubier Montaigne, collection historique, 1991, p. 109.
[54] GONCOURT, Edmond (de), *op. cit.*, p. 56.
[55] DOSTOÏEVSKI, Fiodor, *Crime et châtiment*, traduit et présenté par Pierre Pascal, Paris, Flammarion, 1984, p. 45.
[56] **Je sais uniquement lire et écrire, je désire en savoir un peu plus**

filigrane, l'opposition traditionnelle entre une campagne chaste et innocente d'une part et la grande capitale corruptrice d'autre part, est présente dans chacun de ces textes. Avant de vivre misérablement dans un coin d'appartement à Pétersbourg, les Marmeladov habitaient dans une province reculée de la Russie : la province est présentée comme le moment heureux de leur existence. Quant à Elisa, la première maison close où elle s'inscrit se situe en province, ou plus exactement dans un faubourg parisien très éloigné. Sur un ton didactique, l'auteur met lui-même en relief cette opposition, lors d'un long développement sur la prostitution de la petite ville et celle des grandes agglomérations. Il montre à quel point la prostituée est respectée en province où « l'homme s'y montre humain à la femme »[57]. Il est vrai que la réelle dégradation d'Elisa interviendra lorsque celle-ci aura regagné Paris. Enfin, Isidora n'est pas née à Madrid, elle vient de la région espagnole dite de la Manche. Elle aussi, c'est seulement à partir du moment où elle monte à Madrid que sa déchéance commence. Dans ces trois romans, la capitale, que ce soit Pétersbourg, Paris ou Madrid, constitue un personnage à part entière tant son influence est importante sur la destinée des personnages. De nombreuses descriptions lui sont d'ailleurs consacrées, tout particulièrement dans *La desheredada* et *Crime et Châtiment*, afin de faire ressentir au lecteur l'atmosphère et l'existence propre de ces villes.

Sonia, Elisa et Isidora possèdent donc une lourde détermination sociale, cela correspond certes à l'esthétique de l'époque. Rappelons-nous les portraits balzaciens, même s'il est vrai qu'ils ne jouaient pas sur le même type de détermination, il s'agissait alors d'une détermination avant tout physiologique. Mais ce déterminisme correspond en même temps à une volonté d'explication et presque de justification de la déchéance de ces personnages, une manière de les déresponsabiliser et de signifier qu'ils ne sont pas entièrement coupables, que la faute incombe davantage à la société dans son ensemble.

b) La détermination familiale : l'hérédité

Zola intitulait son vaste cycle naturaliste des *Rougon-Macquart*, « histoire naturelle et sociale d'une famille sous le Second Empire » . Nous venons de traiter de la détermination sociale de nos trois protagonistes, il nous reste donc désormais à aborder « leur histoire naturelle », autre désignation de l'hérédité. En effet, les lois de l'hérédité commencent à être étudiées dans la seconde moitié du XIXe siècle, rappelons ici les travaux de Mendel sur la

---

PÉREZ GALDÓS, Benito, *op. cit*., p. 122.

[57] GONCOURT, Edmond (de), *op. cit.*, p. 59.

question. En littérature, le réalisme et plus encore le naturalisme, en tant que transposition romanesque des méthodes et concepts de l'histoire naturelle, vont mettre en œuvre dans leurs romans cette nouvelle notion.

Si l'hérédité ne joue pas un rôle fondamental dans la définition du personnage de Sonia, dont le métier est davantage vu comme le résultat de circonstances sociales, en revanche l'hérédité semble influencer davantage le devenir des deux autres personnages, Elisa et Isidora. Elisa est présentée comme un être maladif et désordonné, Robert Ricatte souligne d'ailleurs que « les auteurs se préoccupent (...) d'introduire dans leur héroïne, outre l'hérédité, des éléments physiologiques qui puissent expliquer le comportement d'Elisa »[58]. En effet, « dans l'espace de moins de six années, de sept à treize ans, Elisa avait eu deux fois la fièvre typhoïde »[59], précise l'auteur. De cette grave maladie, elle a conservé une certaine hébétude permanente. Par la suite, à l'âge adulte, on verra lentement se développer chez Elisa une certaine forme d'hystérie, maladie propre aux prostituées dans les mentalités de l'époque. Tout bon dictionnaire médical signale que l'on retrouve souvent, parmi les antécédents familiaux des hystériques, des maladies de type nerveux, des affections mentales, ou bien encore l'épilepsie. Comme nous allons nous en rendre compte, les frères Goncourt ont également bien étudié la question, notamment à travers leur lecture du *Traité de l'hystérie* de Brachet. Tout d'abord, comme Robert Ricatte le précise, « Edmond, utilisant cette étude de l'hystérie, va tout de suite au fait rare, au cas relativement exceptionnel, à l'hystérie misandrine »[60]. De plus, l'auteur ne manquera pas à la règle médicale et dotera son personnage d'antécédents significatifs. La mère d'Elisa est en effet apoplectique, c'est-à-dire qu'elle a parfois des arrêts brusques, plus ou moins complets, de ses fonctions cérébrales. Elle est également sujette à de fréquents cauchemars et insomnies. L'ensemble, relativement lourd médicalement parlant, paraît suffisant pour conditionner de manière vraisemblable l'hystérie de la fille. Isidora, de la même façon, possède un lourd passé familial. Marie-Claire Petit souligne cette nouveauté dans la production galdosienne : « il faut attendre Isidora pour que le poids de l'hérédité devienne le thème central du roman »[61], signe caractéristique du rapprochement galdosien avec la veine naturaliste, à partir de *La desheredada.* Dès l'incipit, nous rencontrons son père dans un asile de fous. L'ambition et la cupidité l'ont amené à la folie. Isidora le reconnaît : « no tenía más que un defecto, y es que nunca se contentaba con su suerte,

---

[58] RICATTE, Robert, « Autour de *La Fille Elisa* », *Revue d'Histoire Littéraire de la France*, Paris, Armand-Colin, janv-mars 1948, pp. 69-83, p. 81.
[59] GONCOURT, Edmond (de), *op. cit.*, p. 42.
[60] RICATTE, Robert, *La Genèse de La Fille Elisa*, Paris, P.U.F.,1960, p. 63.
[61] PETIT, Marie-Claire, *Les personnages féminins dans les romans de Benito Pérez Galdós*, Paris, société d'édition " Les belles lettres ", 1972, p. 121.

sino que aspiraba a más, a más. »[62]. Isidora en héritera, même si elle renie toute sa vie cette ascendance, car elle sera persuadée d'appartenir à la noblesse, ambition illégitime. Cependant, cette maladie est beaucoup plus large dans la famille d'Isidora. « El tío canonigo », son oncle le (soi-disant) chanoine qui a élevé Isidora après l'enfermement de son père et la mort de sa mère, apparaît également atteint de troubles mentaux, et plus précisément d'une imagination exacerbée, toute nourrie de romans chevaleresques et sentimentaux. On apprend par le señor Nones, avocat de la marquise de Aransis dans le procès qui l'oppose à Isidora, que « era uno de los hombres más sencillos, hablemos claramente, más tontos que han comido pan en el mundo. »[63]. De plus, le frère d'Isidora sombrera à son tour dans l'hébétude et la folie au cours du roman, comme contaminé par les illusions de sa sœur. L'hérédité permet au roman de se construire comme un tissu d'échos et de symétries entre les personnages puisque l'ensemble de la famille Rufete semble être ainsi atteinte de troubles mentaux qui vont conditionner et en même temps redoubler, l'existence et la déchéance d'Isidora.

Ce n'est pas un hasard si le thème de l'hérédité se trouve surtout développé dans les romans de Goncourt et de Pérez Galdós. Tous deux, contrairement à Dostoïevski, veulent faire à travers ce récit un roman dans la veine naturaliste. C'est pourquoi le thème de la maladie y est tout particulièrement évoqué. On remarquera dans ces deux romans la présence du médecin. Il est vrai que contrairement à *La desheredada*, *La Fille Elisa* ne possède aucun personnage de médecin. C'est le regard et la capacité d'observation et d'analyse du narrateur qui le remplace en quelque sorte. Le narrateur de par son vocabulaire, ses connaissances notamment, s'apparente en effet dans certains passages à un médecin, à un spécialiste, comme lors de la description des crises hystériques d'Elisa, au chapitre XXXI. Dans *La desheredada* en revanche, c'est le personnage de Miquís qui assume ce rôle, en tant que médecin et ami d'Isidora. Miquís est le seul personnage profondément positif du roman, il illustre en cela la confiance de l'auteur dans la science et la connaissance. Il se construit en opposition au personnage d'Isidora. On le voit durant tout le roman, étudier, puis travailler, ce qui est en contraste avec l'oisiveté d'Isidora. De plus, il apparaît comme un homme au savoir pratique, au contact permanent avec la réalité. C'est d'ailleurs lui qui essaiera de tirer Isidora de son rêve et de la ramener à la réalité : lui seul diagnostiquera une maladie là où tous voient chez Isidora caprices et frivolités. Il fait également le diagnostique de l'enfant macrocéphale d'Isidora, tout en explicitant sa signification pour le lecteur: « ¡ Misterios de la herencia fisiológicas ! (...) su delirante ambición y su vicio mental le

---

[62] **Il n'avait qu'un défaut, et c'est celui de ne jamais se contenter de ce qu'il avait, mais au contraire d'en vouloir davantage, toujours davantage.**
PÉREZ GALDÓS, Benito, *op. cit.*, p. 82.

[63] **C'était un des hommes les plus naïfs, parlons franchement, un des plus idiots que la terre ait nourri.**

darán una descendencia de cabezudos raquíticos... »[64]. Miquís est dans l'univers de Galdós ce que le docteur Pascal est à celui de Zola, ou Bianchon à celui de Balzac. Comme eux, il sait décrypter et comprendre la réalité, ce qui est également la position du narrateur omniscient d'Edmond de Goncourt. L'hérédité est un outil important dans cette volonté de compréhension du réel, tout particulièrement pour le personnage de la prostituée qui apparaît souvent comme le fruit d'une dégénérescence naturelle, comme on a pu le voir.

c)La détermination intérieure : la prédisposition à la débauche

Selon Parent-Duchâtelet, dans son étude sur la prostituée parisienne au début du XIXe siècle, basée sur des entretiens avec des prostituées mais surtout sur la consultation de registres et de statistiques, deux prédicats fondamentaux conditionnent le devenir prostituée des femmes : d'une part, un prédicat extérieur, celui de l'origine familiale, on a pu se rendre compte de l'importance de ce facteur ci-dessus ; et d'autre part, un prédicat intérieur en quelque sorte, la prédisposition à la débauche. Qu'entendre par cette dernière expression ?

Cette prédestination n'est en aucun cas physique. Parent-Duchâtelet le reconnaît lui-même. Le portrait physique qu'il essaie de dresser n'est pas concluant puisqu'il ne semble retenir que la corpulence, et la raucité de la voix, tout en précisant qu'il n'y a là aucune règle générale. On peut également le constater à travers nos trois romans puisque Sonia, Elisa et Isidora correspondent à des types féminins très différents. Certes Sonia et Elisa sont deux blondes aux yeux bleus, conformément à un certain idéal de l'époque. On peut lire que « Sonia était une petite blonde de dix-huit ans environ, maigre, mais assez jolie, avec de remarquables yeux bleus »[65] et que « Elisa semblait cependant jolie, d'une beauté où se mêlaient le rude charme canaille de la barrière la mignonnesse de son nez et de sa bouche, le blond soyeusement ardent de ses cheveux, le bleu de ses yeux »[66]. Mais malgré cela, ce sont deux figures féminines fort éloignées l'une de l'autre : à l'attitude chaste et timide de Sonia, vient s'opposer « la tentation ondulante de son corps provocateur » ainsi que l'« ondulation des reins »[67] d'une Elisa toute consciente et fière de son pouvoir de séduction. Pour Elisa et Sonia, la beauté est davantage

---

Ibid., p. 459.

[64] **Les mystères de l'hérédité physiologique ! (...) son ambition délirante et son dérangement mental lui donneront une descendance de grosses têtes rachitiques.**
PÉREZ GALDÓS, Benito, *op. cit.*, p. 290.

[65] DOSTOÏEVSKI, Fiodor, *op. cit.*, p. 224.

[66] GONCOURT, Edmond (de), *op. cit.*, p. 101.

[67] *Ibid.*, p. 55.

une concession qu'un constat unanimement partagé, comme ce sera le cas par contre pour Isidora. Le portrait d'Isidora reste vague, le lecteur ne possède que certains détails de son visage, comme la forme de ses lèvres, mais peu d'éléments plus généraux. Sa beauté est une évidence nullement contestée, et c'est peut-être pour cette raison qu'elle n'est pas décrite précisément. Les termes de « hermosura » ou de « belleza », deux synonymes de " beauté " plusieurs fois répétés dans le texte, la désignent simplement.

Elisa et Isidora sont conscientes de leur beauté et de leur pouvoir de séduction. Cela leur apporte une certaine autosatisfaction qu'elles peuvent mettre à profit dans ce métier. Cette idée rejoint une des caractéristiques retenues par Parent-Duchâtelet dans sa définition de la prédisposition intérieure des prostituées : il remarque en effet que la femme peut être poussée vers la prostitution par « la vanité et le désir de briller sous des habits somptueux »[68]. Isidora tout particulièrement cultive sa beauté, elle se montre coquette et achète sans cesse de nouveaux vêtements. Le leitmotiv du miroir, omniprésent dans le roman, et que l'on commentera un peu plus loin, symbolise cette vanité et ce narcissisme profond dont elle est atteinte. Ainsi, elle se regarde régulièrement dans le miroir ou dans les vitrines, que ce soit en allant faire des achats, avant d'aller se prostituer, ou bien ici, avant de se rendre chez la marquise d'Aransis : « Miróse mucho al espejo, embelesándose en su propia hermosura »[69]. Isidora, qui n'a jamais réussi à se choisir et à apprendre un quelconque métier, finira donc de manière assez logique par se prostituer, seul métier qu'elle sache faire puisqu'elle sait mettre en valeur sa beauté.

Cette vanité s'accompagne souvent d'un penchant pour le libertinage et la lubricité, toujours selon Parent-Duchâtelet. Deux notions complètement étrangères à nos trois protagonistes cette fois. En effet, il faut rappeler que Sonia et Elisa perdront seulement leur virginité lors de leur entrée dans la prostitution. Edmond de Goncourt le précise d'ailleurs, ce qui montre combien ces auteurs écrivent en fonction et en connaissance de ces images stéréotypées : « il n'y avait en effet, chez Elisa, ni ardeur lubrique, ni appétit de débauche, ni effervescence des sens » [70], écrit le romancier. Quant à Isidora, si elle a eu plusieurs hommes dans sa vie, c'était par nécessité, par besoin de survivre matériellement qu'elle a dû tout d'abord se faire entretenir, puis se prostituer sur le trottoir. Aucune d'entre elles ne correspond au type de la prostituée lascive et avide de sensations que l'on a pu représenter dans d'autres romans de l'époque. Le personnage zolien de Nana notamment semble dominé par une détermination à la fois extérieure (détermination sociale et hérédité que l'on peut lire dans *L'Assommoir*) et intérieure puisqu'il fait

---

[68] PARENT-DUCHATELET, Alexandre, *op. cit.*, p. 88.
[69] **Elle se regarda longtemps dans le miroir, s'embellissant dans sa propre splendeur.**
PÉREZ GALDÓS, Benito, *op. cit.*, p. 261.
[70] GONCOURT, Edmond (de), *op. cit.*, p.49.

d'elle un être avide de chair, toujours à l'affût d'une nouvelle proie, ce qui n'est peut-être que le reflet des hésitations de l'écrivain à son égard.

A l'inverse, Sonia, Elisa et Isidora ne répondent pas tant à cette "prédisposition [personnelle] à la débauche » soulignée par Parent-Duchâtelet qu'à une profonde détermination sociale. Elles sont en cela en accord avec l'écriture réaliste, et même avant romantique, qui les définit comme des victimes. En effet, derrière cette forte détermination sociale des personnages de prostituées, apparaît la position critique des trois écrivains vis-à-vis de la société. Dans nos trois romans, tout en n'ayant pas véritablement de prédisposition personnelle à la débauche, on va cependant voir comment la prostituée est en quelque sorte victime d'elle-même, et donc comment ce discours social d'excuse peut devenir à son tour accusateur. En effet, leur personnage littéraire suit souvent les grands traits comportementaux distingués notamment par Parent-Duchâtelet. Ce dernier n'a pas inventé le personnage littéraire de la prostituée, loin de là. Cependant, on le prendra pour référence, par commodité, car son étude a le mérite de regrouper les grands traits considérés comme caractéristiques de la prostituée, traits qui reprennent des stéréotypes profondément ancrés à l'époque (et sans doute encore aujourd'hui) non seulement à l'échelle nationale, mais aussi occidentale.

C. Le caractère de la prostituée

Dans son étude sur la fille publique parisienne, Parent-Duchâtelet a recours à une méthode d'analyse particulière, qui fait de son œuvre une étape importante dans l'histoire de l'enquête sociale. Ses données se basent sur des registres administratifs, mais aussi et surtout sur une véritable enquête de terrain. Il pratique l'enquête morale, et n'hésite pas à se rendre dans les dispensaires, maisons de tolérance, ou même dans les prisons. Corbin écrit qu'il « transforme le dispensaire, l'hôpital-prison et, dans une moindre mesure, les maisons de relèvement en lieux d'observation et d'interrogation qui lui servent parfois de laboratoires d'expérimentation. »[71] Dans cette étude, l'auteur s'intéresse tout particulièrement à l'influence que peut avoir le métier de prostituées sur les mœurs, les usages et coutumes de celles-ci. Il en vient ainsi à les caractériser par trois grands traits distinctifs : la paresse, la mobilité et l'excès, trois aspects

constituant le contrepoint des valeurs reconnues que sont le travail, la stabilité et la modération. Nous partirons donc de ces trois idées qui semblent dessiner le caractère de la prostituée dans l'œuvre sociologique et empirique de Parent-Duchâtelet, pour les confronter au caractère du personnage littéraire — si nous pouvons parler de "caractère" pour un personnage — avec lequel elles sont en lien direct.

a) Un refus du travail

Le refus du travail passe à travers le thème de la paresse, qui selon Parent-Duchâtelet « peut être mise au rang des causes déterminantes »[72] qui agissent sur les prostituées. Edmond de Goncourt se situe dans la droite file de ce raisonnement lorsqu'il remarque que « la paresse et la satisfaction d'un sentiment assez difficile à exprimer (...) : l'accomplissement d'une chose violente (...) voilà les deux seules raisons qui avaient métamorphosé Elisa, si soudainement, en une prostituée ».[73] Il ajoute cependant qu'« au fond la vraie cause déterminante était la paresse, la paresse seule »[74]. En effet, Elisa semble avoir choisi délibérément ce métier car « elle en était venue à considérer la vente et le débit de l'amour comme une profession un peu moins laborieuse, un peu moins pénible que les autres »[75]. C'est dans une sorte de refus du laborieux métier de sa mère, occupée à chaque heure du jour et de la nuit, qu'Elisa en est venue à préférer la prostitution dont la familiarité, depuis sa plus tendre enfance, la lui fait désormais considérer comme un travail à part entière. L'écrivain met en valeur de nombreuses scènes de langueur dans les maisons closes où la paresse semble dominer. Si quelques unes brodent, « les autres demeurent paresseusement dans des avachissements fantomatiques »[76], Edmond évoque souvent cet état de « somnolence des femmes »[77] qu'il décrit picturalement à la manière des crayons de Rops et de Guys. De véritables tas de chair humaine attendent pendant des heures le client, allongés sur des divans, dans la torpeur de l'atmosphère.

---

[71] PARENT-DUCHATELET, Alexandre, *op. cit.*, présentation par Alain Corbin, p. 31.
[72] PARENT-DUCHATELET, Alexandre, *op. cit.*, p. 88.
[73] GONCOURT, Edmond (de), *op. cit.*, p. 49.
[74] *Ibid.*, p. 49.
[75] *Ibid.*, p. 49.
[76] *Ibid.*, p. 71.
[77] *Ibid.*, p. 83.

1. Constantin Guys, *L'attente.*
« *Les autres demeurent paresseusement dans des avachissements fantomatiques, avec le blanc de leur col et de leur fichu, prenant autour des figures, dans ce crépuscule qui est là, (…) la crudité des blancs dans de vieux tableaux qui ont noirci.* »[78]

De son côté, Isidora est également présentée comme une paresseuse. L'ennui et le manque d'intérêt pour les humbles tâches du quotidien la caractérisent. De toute sa vie, elle n'a jamais travaillé. Son refus du travail la soumet, et l'enferme dans sa condition de femme entretenue, l'empêchant d'avoir une quelconque indépendance financière. Le seul moment où elle se mettra à "travailler" sera à la dernière page du roman, quand elle descendra se prostituer sur les trottoirs madrilènes. Pourtant, à plusieurs reprises, l'occasion de travailler lui est fournie. Sa tante lui propose de reprendre son commerce, ce qu'elle refuse. Son parrain, Don José décide de lui apprendre à coudre, mais sans résultat : « Las primeras explicaciones tuvieron poco éxito. Isidora no podía comprender »[79]. A chaque fois qu'un homme la quitte, la laissant sans ressources, elle prend la même décision, rarement suivie d'effets, et qui revient comme un leitmotiv dans l'œuvre : « desde hoy en adelante trabajaré »[80] décide-t-elle après le départ de Joaquín ; « hizo propósito firme de trabajar »[81] peut-on lire après sa rupture avec Botín. Ce désintérêt pour le travail et même ce mépris sont perceptibles à travers son attitude hautaine à l'égard de ses deux cousines qui s'épuisent à la tâche chaque jour. C'est le juste reflet de son mépris pour la réalité, univers qu'elle rejette. Seule Sonia se distingue de ce stéréotype de la

---

[78] GONCOURT, Edmond (de), *op. cit.*, p. 71.
[79] **Les premières explications eurent un faible succès. Isidora ne pouvait pas comprendre**
PÉREZ GALDÓS, Benito, *op. cit.*, p. 182.
[80] **Désormais, je vais travailler**.
Ibid., p. 312.
[81] **Elle eut la ferme intention de travailler.**

paresse, et l'on verra qu'à chaque fois, Sonia apparaît relativement à part au sein des trois personnages étudiés. Sonia se prostitue contrainte et forcée, car elle doit nourrir sa famille et car la prostitution constitue un moyen rapide et rentable de gagner de l'argent. Elle rapporte la quasi totalité de l'argent à Catherine Ivanovna et ne garde pour elle que le strict minimum. Elle est irréprochable, sa condition même de prostituée ne semble pas pouvoir lui être reproché puisqu'elle le fait par amour pour sa famille.

Face à cet univers prostitutionnel dominé par la paresse, le travail est mis en valeur. Le seul endroit où Elisa travaillera véritablement sera la prison où les femmes, en vue de leur rééducation, y sont astreintes. Face à la paresse et à la mollesse des corps, le travail, de par la régularité des horaires et l'effort qu'il suppose, incarne un retour à l'ordre tant social que moral. L'on notera d'ailleurs que si le silence imposé aux détenues est remis en cause dans *La Fille Elisa*, en revanche le travail ne l'est pas. D'autre part, dans *La desheredada*, Isidora et son parrain Don José, représentent en quelque sorte des anti-modèles sociaux. Isidora vit dans une inversion permanente des valeurs sociales, l'estime qu'elle a pour Don José le montre : « Era el hombre mejor del mundo. Era un hombre que no servía para nada ».[82]On sent toute l'ironie de l'auteur qui utilise ici le point de vue d'Isidora et met ainsi en lumière son décalage vis-à-vis de la réalité. Son parrain est le seul individu qui lui restera fidèle et ne l'abandonnera jamais, car il ne cesse de l'admirer. Don José se constitue peu à peu dans le roman comme double masculin d'Isidora. A ces deux figures de l'inutilité et de l'irréalité, s'opposent les deux cousines d'Isidora, filles de Don José, Emilia et Leonor, qui servent de contre-modèles. Leur travail et leur sens de l'effort sont souvent valorisés. Emilia, qui aura par la suite une vie familiale exemplaire contrairement à sa sœur, est considérée comme « la más inteligente y trabajadora de las dos hermanas »[83]. Miquís et Bou, en tant qu'hommes ayant le sens du travail, sont également des personnages positifs. L'auteur apparaît donc comme le défenseur des valeurs bourgeoises traditionnelles.

Si le travail féminin est mis en valeur en opposition à l'univers de la prostitution, il faut noter que le travail féminin valorisé unanimement dans nos trois oeuvres se réduit à celui de la couture. Le thème de la couture est présent dans l'ensemble du corpus à tel point qu'il apparaît comme la seule alternative positive à la prostitution, comme le seul métier honorable pour la femme. Nos trois héroïnes, quand elles ne se prostituent pas, ont pour seul autre choix celui de coudre vraisemblablement. Sonia, après avoir abandonné la prostitution et suivi

---

Ibid., p. 398.

[82] **C'était le meilleur homme du monde. C'était un homme qui ne servait à rien.**

Ibid., p. 177.

[83] **La plus intelligente et travailleuse des deux sœurs**

Raskolnikov au bagne, coud pour subvenir à ses besoins. Elisa, en prison, coud toute la journée dans la salle de travail. Quand à Isidora, le seul métier qu'on lui propose d'apprendre est celui de couturière, métier de ses cousines, mais également d'Eponina qui, elle, tient sa propre boutique et à qui Isidora va parfois rendre visite. Cependant, le métier d'Eponina est beaucoup moins mis en valeur que celui des cousines car il est pour Isidora, source de rêve. En effet, contrairement à Emilia et Leonor qui confectionnent des chemises en série dans l'intérieur confiné de la maison paternelle, Eponina crée de superbes robes qu'Isidora essaie parfois, et qui sont des modèles uniques. Le métier d'Eponina s'oppose donc à celui des deux cousines de par l'originalité et le contact permanent avec l'extérieur qu'implique sa boutique.

Cette distinction entre deux types de couturière nous permet de percevoir les raisons pour lesquelles la couture apparaît comme un modèle positif, et même comme le seul moyen de réhabilitation pour la prostituée. La valeur rédemptrice de la couture réside dans sa double fonction, à la fois morale et sociale. La couture est tout d'abord un métier qui remonte aux origines de l'humanité et qui renvoie avant tout à la femme, incarne la femme. Il suffit de se référer aux mythes des trois Parques, d'Ariane ou bien au personnage de Pénélope pour s'en convaincre. La couture, et encore plus le filage, de par l'image du fil, représente l'union, le lien social et familial. Coudre devient ainsi symboliquement synonyme d'intégration sociale et s'oppose en cela à la marginalité de la prostitution. De plus, il s'agit d'un travail d'intérieur, qui permet de rester à la maison, ce qui est en correspondance parfaite avec le rôle idéal de la femme, être d'intérieur. C'est un métier fondé à la fois sur la répétition et la régularité des gestes et qui n'implique pas fondamentalement de contact avec l'extérieur.

Par ces différentes caractéristiques, la couture se présente donc comme le contrepoint exact de la prostitution en tant qu'idéal de travail et de fixité. Plus généralement, c'est le travail qui apparaît porteur de stabilité sociale et c'est pourquoi il est en opposition avec l'être même de la prostituée, être par essence mobile semble-t-il.

b) Une constante mobilité

Un autre topos sur la prostituée veut qu'elle incarne l'instabilité. Pour cela, la mobilité de son esprit, de son humeur, et de tout son être est souvent mis en avant.

Parent-Duchâtelet partage cette opinion et déclare qu'« il est difficile de se faire une idée de la légèreté et de la mobilité de l'esprit qui caractérisent les prostituées. On ne peut les

---

Ibid., p. 181.

fixer, rien de plus dur que de leur faire suivre un raisonnement, la moindre chose les distrait et les emporte»[84]. Là encore, il s'agit d'un trait de caractère que nous allons constater chez Elisa et Isidora, mais non chez Sonia, qui elle au contraire, est tout à fait capable de mener à bien une discussion réfléchie comme le souligne ses différents dialogues avec Raskolnikov sur la religion notamment. Isidora et Elisa par contre, seraient incapables de mener de telles conversations. Ainsi, Isidora n'a pu retenir les explications de son parrain sur le fonctionnement de la machine à coudre, elle n'a pu rester concentrée jusqu'au bout. « Tan distraída estaba, de tal modo se le escapaba el pensamiento para entregarse a su viciosa maña de reproducir escenas y hechos pasados, presentes y futuros »[85] : cette phrase exprime tout à fait le problème d'Isidora, dont l'esprit ne peut se fixer, et finit toujours par se mettre à imaginer. C'est d'ailleurs pour cette raison que Miquís veut la mettre au travail . En effet, « cuando se pone la atención en cualquier labor, no hay medio de pensar tonterías. »[86] De la même façon, Elisa ne peut fixer longtemps son attention, ce qui l'empêche d'apprendre à coudre, exactement comme Isidora : « elle se sentait également incapable de l'application assidue qu'exige le travail de la couture ou de la broderie »[87]. N'oublions pas que de ses deux fièvres typhoïdes successives, Elise a conservé un état plus ou moins permanent d'hébétement, ce qui explique son regard un peu vague, pensif, à moitié éveillé qu'Edmond saura très bien exploiter d'un point de vue pictural comme on le verra ultérieurement. L'auteur utilise tout à fait consciemment cette hébétude qui va peu à peu permettre de rapprocher Elisa, au fur et à mesure de sa déchéance, du type général de la prostituée, ainsi défini par le narrateur : « Un esprit mobile, inattentionné, distrait, fuyant, vide et plein de vague, ne pouvait s'arrêter sur rien, incapable de suivre un raisonnement, tourmenté de besoin de s'étourdir de bruit, de tapage, de loquacité »[88], développement didactique tout droit tiré, vraisemblablement, de Parent-Duchâtelet. Cette mobilité de l'esprit a des conséquences sur l'humeur de ces deux personnages, tout aussi instable. Elisa comme Isidora, sont capables de passer d'un extrême à l'autre dans les sentiments qu'elles éprouvent. Ainsi, les sentiments d'Elisa envers sa mère sont très changeants, l'auteur évoque « les hauts et les bas des humeurs d'Elisa »[89]. Celle-ci est définie comme « une nature capricieuse et mutable où la répulsion (...) pour sa mère se transformait, certains jours, en une affection amoureuse, en un culte

---

[84] PARENT-DUCHATELET, Alexandre, *op. cit.*, p. 97.

[85] **Elle était tellement distraite, à tel point que sa pensée lui échappait pour se livrer à la manie perverse qu'elle avait de reproduire des scènes et des faits passés, présents ou futurs**
PÉREZ GALDÓS, Benito, *op. cit.*, p. 183.

[86] **Lorsque l'on porte attention à une tâche, on ne peut pas penser à des bêtises.**
Ibid., p. 397.

[87] GONCOURT, Edmond (de), *op. cit.*, p. 49.

[88] *Ibid.*, p. 77.

[89] *Ibid.*, p. 43.

adorateur »[90]. Un va et vient qui a également des répercussions sur son attitude : elle pouvait être remplie d'énergie pour devenir, quelques instants après, d'une lassitude étonnante. Ces changements d'humeur se retrouvent chez Isidora. Françoise Peyrègne le souligne dans un article consacré au personnage d'Isidora : « son humeur est cyclothymique ; elle passe de l'exaltation à la dépression : " Tu loca alegría no cesa sino ahogarse en tristezas amarguas " »[91] cite-t-elle de *La desheredada*.

Cette mobilité de l'esprit se traduit, et même se concrétise spatialement, dans leurs mouvements. Certes, Elisa est une effrénée de danse, ce n'est pas un hasard, mais c'est surtout à travers le thème du déplacement, du déménagement que se trouve transposer et comme concrétiser leur instabilité. Le fait même de se prostituer semble impliquer un déménagement initial dans les trois romans. Sonia, après s'être prostituée une première fois, se voit contrainte de déménager, de quitter sa famille avec qui elle ne peut plus décemment vivre. Elisa quitte d'elle-même le logis maternel pour rejoindre une maison de prostitution en province. Enfin, Isidora commence sa vie de femme entretenue à partir du moment où elle quitte la maison de son parrain. Les déplacements successifs des trois héroïnes symbolisent les étapes de leur vie. Ainsi, Sonia n'habitera que trois lieux différents dans *Crime et Châtiment*, l'appartement paternel, sa propre chambre (les deux sont à Saint-Pétersbourg), puis là où elle s'installera en Sibérie. Ces lieux font écho à l'itinéraire tripartite de Sonia en quelque sorte : avant sa prostitution, le temps de sa prostitution, puis la renaissance mutuelle aux côtés de Raskolnikov. Contrairement aux deux autres héroïnes, Sonia n'apparaît pas très mobile, seulement trois lieux différents lui sont rattachés. Cela reflète le facteur de stabilité que représente Sonia pour les autres personnages du roman, sa famille qu'elle nourrit, et surtout Raskolnikov pour qui elle incarne un certain idéal. A l'inverse, Isidora et Elisa déménagent inlassablement. Isidora se déplace sans cesse à l'intérieur de Madrid. Elle quitte tout d'abord la maison de son parrain pour aller s'installer avec son amant Joaquín Pez, installation qui marque le début de sa déchéance puisqu'ils ne sont pas mariés. Lors de son abandon par Joaquín, Botín se met à l'entretenir et l'installe dans une autre maison qu'elle quitte lors de leur rupture pour aller trouver refuge dans le modeste logis de son parrain. Là, elle se fait entretenir par Melchor, le fils de Don José, qui l'emmène en périphérie de Madrid à El Escorial. Lorsque ce dernier la quitte, elle trouve refuge chez Emilia, la fille de Don José, et ce sur le conseil de Miquís, son ami médecin. Et l'on pourrait ainsi continuer longtemps jusqu'à la fin du roman. Il est intéressant de noter que les lieux se succèdent dans une logique précise : tour

---

[90] GONCOURT, Edmond (de), *op. cit.*, p. 43.

[91] *L'image parentale dans la littérature de langue espagnole*, dirigé par Amadeo LOPEZ, colloque organisé par le GRELPP les 24 et 25 mars 2000, université Paris-Nanterre, 2001, chapitre sur " Le " roman familial " d'Isidora Rufete dans *La desheredada* de Pérez Galdós " par PEYREGNE Françoise, pp. 59-65, p. 61.

à tour, rapport de domination et de protection. A un lieu où elle était entretenue et donc sous domination, fait suite un lieu-refuge en quelque sorte, et ce tout au long du roman. Le tableau de la page ci-après essaie de mettre en évidence cette alternance tout en récapitulant clairement les déplacements d'Isidora dans la seconde partie du roman, moment où elle quitte la maison de son parrain :

Rapport de protection	**Rapport « amoureux »**	**Rapport prostitutionnel**
1. Maison de Don José Calle de Hernán Cortès		
	2. Habitation avec Joaquín Calle de Hortaleza	
		3. Installation avec Botín Calle de las Huertas
4. Logis de Don José, payé par son fils Melchor. Calle de los Abades		
		5. Installation avec Melchor à El Escorial
6. Maison d'Emilia		
	7. Une chambre d'auberge avec Joaquín	
8. La prison El Modelo		
		9. Chez Gaitica
10. Chambre partagée avec Don José Calle de Pelayo		
		11. Départ pour faire le trottoir

Le choix des rues et l'emplacement qu'elles impliquent sur le plan de Madrid, illustrent la déchéance progressive d'Isidora qui déménage chaque fois un peu plus au sud de la ville, partie pauvre de la géographie sociale madrilène du XIXe siècle. Ainsi, lorsqu'Isidora habite rue de los Abades, celle-ci « solía dirigirse hacia el norte y acercarse a la Puerta del Sol

“para respirar un poco de civilisación” »[92]. De la même manière, les différents changements géographiques d’Elisa reflètent sa lente déchéance. Sa vie est marquée par la mobilité depuis qu’elle a décidé de suivre le commis-voyageur. Aussi peut-on lire qu’alors « commença pour Elisa une vie voyageuse et ambulante, une existence nomade promenée de province en province, (...) une succession de courts embauchages dans les maisons de prostitution »[93]. Après sa rupture, elle continue cette même vie, ne parvenant jamais à rester durablement dans la même maison close : « pendant un certain nombre d’années, Elisa faisait ainsi les maisons des rues qu’un ancien livre nomme “des rues chaudes” »[94]. Si l’auteur ne mentionne pas toutes les maisons faites, en revanche, celles où il s’arrête sont emblématiques là encore de la déchéance progressive d’Elisa. A la maison close de province qui semble un havre de paix, succèdent quelques unes des maisons de prostitution parisienne, puis le bordel à soldats de l’avenue Suffren et enfin son arrivée en prison pour meurtre. A l’intérieur même de la prison, on retrouvera ce même schéma, car elle changera de section et ira notamment à la Cordonnerie avec les autres « toquées ».

Edmond de Goncourt et Benito Pérez Galdós reprennent consciemment ce thème de la mobilité, caractéristique de la prostituée, comme Balzac a déjà pu le stigmatiser auparavant dans *Splendeurs et misères des courtisanes* que nos trois auteurs ont dû lire. Cette mobilité suit le parcours de la dégradation des personnages. Les changements de lieux viennent rythmer et scander les différentes étapes et phases du roman. Ils ponctuent la chute lente et progressive de ces deux prostituées, tout en illustrant, par cette mobilité, leur instabilité mentale.

c) Un personnage de l’excès

Autre signe d’instabilité, le comportement des prostituées est souvent stigmatisé comme étant excessif dans le discours populaire du siècle : excès dans le comportement, mais aussi dans la toilette, la nourriture, l’alcool ainsi que dans la manière de gérer leur argent. La gourmandise et l’alcoolisme, topoï de la littérature prostitutionnelle, sont absents des trois romans étudiés ici. Ils ne font qu’affleurer dans *La Fille Elisa*, lors de l’évocation de l’eau-de-vie des maisons closes. Par contre, il est vrai qu’Elisa et Isidora apparaissent excessives dans tous leurs faits et gestes, que ce soit en amour, ou bien tout simplement dans leur comportement. Leur déséquilibre mental, l’hystérie chez la première et le désordre de l’imagination chez l’autre, sont

---

[92] **Elle avait l’habitude d’aller vers le nord de la ville, et de se rapprocher de la *Puerta del Sol* “ afin de respirer un peu de civilisation”.**
PÉREZ GALDÓS, Benito, *op. cit.*, p. 373.
[93] GONCOURT, Edmond (de), *op. cit.*, p. 68.
[94] *Ibid.*, p. 76.

à la source de ces excès. Elisa a des crises de larmes et des emportements colériques démesurés. Dans ses décisions et départs soudains des différentes maisons closes, on reconnaît « une raison qui a perdu son sang froid, qui est toujours au bord des résolutions extrêmes, du *risque-tout* d'une tête perdue »[95], autre élément définissant le type général de la prostituée selon l'écrivain. De son côté, Isidora va même jusqu'à revendiquer sa nature excessive, lorsqu'elle s'exclame : « O en lo más alto o en lo más bajo. No me gustan términos medios. »[96] . Cette phrase résume assez bien la destinée d'Isidora, ainsi que l'écart entre ses rêves et la dure réalité, ses prétentions à la noblesse et sa condition de femme entretenue.

Sa nature excessive éclate dans son rapport à l'argent et sa manière de le gérer. Isidora est en effet imprévoyante et n'a aucun sens du strict nécessaire, ou de la valeur de la monnaie. Dès qu'elle se voit pourvue d'un peu d'argent, elle dépense sans compter et s'endette régulièrement. Dans les magasins, rien ne lui paraît cher : « ¡ Le pareció tan barata....! Todo era barato. »[97], s'exclame-t-elle. A plusieurs reprises, Pérez Galdós se fait un plaisir d'énumérer les différents achats inutiles et incongrus de son personnage. Citons-en un court passage afin de savourer l'ironie tendre de l'auteur vis-à-vis de son personnage : « Más necesario era, sin duda, el librito de memorias, el plano de Madrid, las cinco novelas y la jaula, aunque todavía le faltaba el pájaro. »[98]. De la même manière, le jour où elle n'a presque plus d'argent, elle se décide sérieusement à envoyer don José aller acheter le nécessaire, c'est-à-dire du charbon et du sucre notamment. Don José reviendra avec une langouste, la moins chère du marché, précise-t-il, un paquet de cigares...Il n'avait plus assez pour le sucre et les pois chiches... Là encore, don José se révèle être le double d'Isidora. Le compte-rendu des courses est fait avec une ironie mordante, soulignant tout le carnavalesque de la scène. Les excès d'Isidora se fondent sur sa nature carnavalesque, c'est-à-dire dans sa propension à l'inversion des valeurs. Ici par exemple, on voit comment le superflu devient le nécessaire. Ses excès viennent en fait de son absence du sens de la réalité, et elle contraste en cela grandement avec le personnage de Sonia, tout empreint de modestie et de modération.

Parallèlement à un discours social d'excuse que l'on a pu voir précédemment, ces deux auteurs développent donc en quelque sorte un discours accusateur, en accordant à leurs personnages les stigmates de la prostituée. En effet, Edmond de Goncourt ainsi que Benito Pérez

---

[95] GONCOURT, Edmond (de), *op. cit.*, p. 78.

[96] **Le sommet ou l'abîme. Je n'aime pas les moyens termes.**
PÉREZ GALDÓS, Benito, *op. cit.*, p. 392.

[97] **Cela lui parut si bon marché... ! Tout était bon marché.**
PÉREZ GALDÓS, Benito, *op. cit.*, p. 174.

[98] **Sans aucun doute, le petit carnet pour noter ses souvenirs, le plan de Madrid, les cinq romans, ainsi que la cage , même s'il lui manquait encore l'oiseau, lui étaient bien plus nécessaires.**
Ibid., p. 243.

Galdós suivent les grandes lignes du comportement de la prostituée que sont la paresse, l'instabilité et l'excès, notamment détaillés par Parent-Duchâtelet, mais qui semblent, en réalité, appartenir à un fond culturel et fantasmatique plus large, partagé par les artistes de l'époque. Alain Corbin le confirme, même s'il s'en tient à la production nationale : « Aucun auteur français désireux de traiter l'amour vénal ne se révélera capable, durant plus d'un demi-siècle, de se dégager du modèle proposé, en 1836, par *De la prostitution dans la ville de Paris*. »[99] La littérature espagnole en est également complètement imprégnée, l'image d'Isidora le prouve. En revanche, la littérature russe semble beaucoup plus influencée par la tradition orthodoxe de la « sainte prostituée » que par cette image occidentale de la prostituée. Contrairement aux deux autres écrivains, Dostoïevski n'attache aucun défaut à Sonia, qui reste par là même entièrement pure.

Il était essentiel de revenir sur l'image de la prostituée au XIXe siècle, tant d'un point de vue littéraire que social, afin de comprendre la position de chacun des écrivains vis-à-vis de ces mêmes images. Si Dostoïevski garde indéniablement en mémoire toute l'imagerie littéraire de la prostituée, en revanche il tient le personnage de Sonia en marge, à l'écart des préjugés sociaux comme ceux de Parent-Duchâtelet. Sonia a l'origine sociale typique d'une prostituée, mais n'en a pas du tout le caractère habituel (tel qu'il apparaît dans la littérature occidentale), vis-à-vis duquel elle se situe même en profonde opposition. Sonia est avant tout emblématique d'une tradition russe de la compassion, et Dostoïevski fait davantage preuve, à travers ce personnage, d'une attitude de charité envers les "misérables" que d'une volonté naturaliste de dissection du personnage. Galdós quant à lui, concentre dans son personnage, d'une part l'image romantico-sentimentale de la prostituée, tout en la prenant comme on l'a vu, à contre-courant, et d'autre part son image "sociologique" entre guillemets, en faisant d'Isidora un être désordonné et excessif. Enfin, l'on remarque qu'Elisa ne correspond pas du tout à l'image romanesque habituelle : elle entre d'elle-même dans la prostitution, et l'exerce dans des maisons closes, ce qui innove tout à fait dans la littérature du moment, habituée aux belles de nuit qui arpentent les boulevards. Elisa apparaît donc comme une héroïne non-représentative de son milieu. Mais en même temps, dans une sorte de double mouvement, Edmond fait littéralement sienne l'image de Parent-Duchâtelet, notamment dans son développement quelque peu didactique sur le type général de la prostituée, puisqu'il décrit une Elisa qui se pare au fur et à mesure du roman de tous les traits distinctifs de la prostituée. Edmond se souvient là, dans la description d'Elisa, de celle de Germinie, une bonne

[99] PARENT-DUCHATELET, Alexandre, *op. cit.*, présentation par Alain Corbin, p. 9.

« sans ordre et sans argent », dont la maîtresse déplorait « l'irrégularité d'humeur »[100], les deux frères avaient sans doute déjà à l'époque consulté l'œuvre de Parent-Duchâtelet. Il devient cependant évident que le personnage littéraire de la prostituée apparaît comme enserrée, enfermée dans un réseau d'images précises vis-à-vis duquel les romanciers construisent ensuite leur propre image. Cette image est souvent ambiguë car si la société est souvent montrée comme responsable de la prostitution, on s'aperçoit qu'est également mise en cause la nature féminine, faible et vaine qui semble condamner le personnage féminin à la domination, à l'aliénation, au mariage, ou bien à la prostitution.

[100] GONCOURT, Edmond et Jules (de), *Germinie Lacerteux*, Paris, Union Générale d'édition, collection 10/18, 1979, p. 60.

2. La prostituée : une figure de l'aliénation

Si la prostituée semble soumise à un imaginaire précis, elle apparaît en même temps soumise, ou plus exactement aliénée, dans le fonctionnement même du texte, de son personnage et de ses rapports aux autres personnages du récit. Entendons-nous sur le sens du verbe "aliéner". Cette aliénation va consister tant en un asservissement qu'en un processus où l'individu, ici, le personnage, devient peu à peu étranger à lui-même. En effet, la prostitution implique tout d'abord une coupure avec le monde extérieure, mais plus profondément aussi, une coupure avec soi-même, ce qui explique le mode essentiellement duel sur lequel seront représentés les personnages de prostituée étudiés ici, nous allons le montrer.

A. Un renoncement au monde extérieur

Le renoncement au monde extérieur peut être une des conséquences de la prostitution du fait des jugements négatifs qui entourent une telle activité, et de la marginalisation sociale qu'engendre le fait même de se prostituer. L'exclusion qui est non seulement familiale, mais aussi sociale, semble couper la prostituée de la réalité. Nous tâcherons donc d'analyser la ou les fonctions des trois prostituées étudiées au sein du récit afin de le prouver.

a) La coupure familiale

Pour les trois personnages, l'entrée dans la prostitution s'accompagne d'un départ du foyer familial. Ce départ symbolise une rupture, une perte de l'enfance, correspondant à une chute dans un nouvel univers, celui de la sexualité et du travail, et plus précisément ici celui de la prostitution, comme par transposition de la chute originelle d'Eve. Accomplissant deux entrées dans la prostitution, l'une en tant que femme entretenue, et l'autre sur le trottoir de Madrid, Isidora accomplira donc par deux fois ce départ. Elle quitte une première fois don José et sa famille pour rejoindre Joaquín et s'installer avec lui. De même, quand elle se décide à descendre sur le trottoir, elle fait à nouveau ses adieux à don José : « quizá no nos veamos más...Adiós. »[101], lui dit-elle. Sonia se voit contrainte, malgré elle, de quitter le logement familial une fois qu'elle est allée s'inscrire sur les registres de la police. Son père l'explique en ces termes à Raskolnikov : « depuis lors, par suite d'une circonstance défavorable et d'une dénonciation de personnes malintentionnées (...) depuis lors ma fille Sophie Semionovna a été obligée de recevoir une carte jaune, et désormais, pour cette raison, elle n'a pas pu rester avec nous. »[102] Ce départ semble avoir deux causes : d'une part, l'opinion publique qui empêche les parents de Sonia de la conserver chez eux, et d'autre part la réglementation selon laquelle on interdit aux prostituées toute vie de couple ou de famille. La loi oblige donc cette coupure et les met délibérément à l'écart de la société en les empêchant de vivre une vie familiale normale, en les marginalisant.

Cependant, cette coupure avec la famille à travers la prostitution peut également être volontaire. C'est le cas manifestement d'Elisa qui semble même choisir ce métier par la coupure familiale qu'il lui permet. Lorsqu'elle part avec la Lorraine dans la maison close de province, c'est à une véritable libération que le lecteur assiste : « Elisa se voyait libérée de sa mère. »[103] écrit Edmond de Goncourt. La prostitution d'Elisa correspond à son refus de prendre la suite de l'établissement maternel puisqu'elle « montrait (...) la résolution arrêtée de se faire assommer plutôt que de prendre l'état de sa mère ».[104] La prostitution est synonyme de rupture avec la lignée familiale, synonyme également d'une vie nouvelle, d'une prise de son indépendance pour Elisa. La prostitution en maison close incarne l'opposé de ce qu'Elisa a toujours connu depuis son enfance : à l'effort, aux problèmes d'argent, à la peur incessante de la dénonciation pour avortement, à l'illégalité succèdent la paresse, l'aisance matérielle, et peut-être paradoxalement dans un tel métier, la tranquillité de la légalité. La condition de prostituée

---

[101] **Peut-être que nous ne nous reverrons plus...Adieu.**
PÉREZ GALDÓS, Benito, *op. cit.*, p. 500.
[102] DOSTOÏEVSKI, Fiodor, *op. cit.*, pp. 46-47.
[103] GONCOURT, Ed (de), *op. cit.*, p. 50.

apparaît à Elisa comme une véritable chance. « Sa vie de chaque jour était assurée. Le lendemain, le lendemain, cette préoccupation de l'ouvrière...elle n'avait pas à y songer. »[105] Elle n'a pas de foyer à nourrir, pas de ménage ou de cuisine à s'occuper, ni de mari à qui rendre des comptes : « ses amies qui s'étaient emménagées avec des amants, elle les trouvait par trop esclaves... »[106], peut-on lire. La prostitution apparaît en rupture avec un double cadre, celui du travail et celui du couple, deux bases essentielles de la société du XIXme siècle. Elle peut donc être présentée comme une échappatoire au rôle figé de la femme comme ménagère, soumise et dépendante, échappatoire illusoire cependant puisqu'Elisa passe en réalité d'une soumission à une autre, celle de la tenancière. La prostitution d'Elisa apparaît donc au départ comme un défi lancé à sa mère et aux institutions.

La décision d'Isidora de se prostituer publiquement comporte une idée similaire. Tout d'abord, par contraste avec son ancienne condition de femme entretenue, ce type de prostitution lui semble incarner le début de sa liberté et de son indépendance. Elle déclarera avec aplomb à la fin du roman : « No dependo de nadie, ¿estamos ? Soy dueña de mi voluntad. »[107] Cet important changement intervient en parallèle avec une importante découverte pour Isidora : elle se met un instant face à la réalité et comprend qu'elle n'est pas noble ou du moins ne pourra jamais le devenir. Sa prostitution apparaît alors comme une révolte, ou plus exactement comme une compensation intérieure. Ricardo Gullón le suggère en écrivant ces quelques lignes : « Cuando Isidora Rufete vence su imaginación y consigue ver la realidad y verse según es ; (...) "se suicida", renuncia a vivir en los mundos habitables, y se lanza, con los ojos cerrados, a otra irrealidad compensadora y sancionadora del anterior ensueño »[108], cette autre irréalité compensatrice est la prostitution. Pourquoi ? Comment ? La prostitution est un compromis pour une Isidora comprenant enfin qu'elle ne peut pas être noble, mais qui ne peut non plus se résoudre à revenir à une existence de travail et de labeur que toute sa vie elle a méprisée. Sa décision lui apparaît comme une double revanche. Tout d'abord, une revanche sur les hommes, qui l'ont au fur et à mesure de sa vie traînée plus bas que terre ; le dernier en liste, Gaitica, l'a

---

[104] *Ibid.*, p. 44.
[105] GONCOURT, Ed (de), *op. cit.*, p. 50.
[106] *Ibid.*, p. 46.
[107] **Je ne dépends de personne. Compris ? Je reste maître de ma volonté.**
PÉREZ GALDÓS, Benito, *op. cit.*, p. 496.
[108] **Lorsqu'Isidora Rufete vainc son imagination, parvient à voir la réalité et à se voir elle telle qu'elle est ; (...) elle "se suicide", renonce à vivre dans les sphères habitables, et se lance, les yeux fermés, vers une autre irréalité compensatrice, qui vient sanctionner son rêve antérieur**.
GULLÓN, Ricardo, *Galdós, novelista moderno*, Madrid, Editorial Gredos, 1966, p. 69.

même frappée. « En fin, los hombres sois todos unos. Hay que vengarse, perdiéndoos a todos y arranstrándoos a la ignominia. Nosotras nos vengamos con nosotras mismas. »[109] Cette phrase dite à Miquís, annonce sa décision de se prostituer et en éclaire partiellement les raisons. Mais il s'agit également d'une revanche sociale. Elle ne peut accéder à la noblesse, symbole de la supériorité et de la valeur sociale ; le seul et unique "travail" qu'elle acceptera sera la prostitution, qui lui permet de substituer à la valeur sociale, la valeur monétaire. En effet, paradoxalement en apparence, elle voit sa prostitution comme une source nouvelle de fierté et d'ambition. Elle s'exclamera face à son miroir, lors de ses derniers préparatifs : « Todavía soy guapa..., y cuando me reponga seré guapísima. Valgo mucho, y valdré muchísimo más. »[110]. Corbin explique dans *Les filles de noces*, combien la hiérarchie du monde souterrain reproduit celle du monde que l'on peut dire "aérien" par contraste. Ici, ne pouvant trouver la place qui lui revient dans ce monde aérien, Isidora va finalement tenter de conquérir une place distinguée dans le monde souterrain, par compensation.

Le défi d'Elisa reste cependant aussi chimérique que les revanches d'Isidora, puisque la prostitution n'est que le passage à un autre type de domination et d'aliénation, une échappatoire illusoire à l'autre image de la femme, conjugale et familiale. Sonia, dans son exception, vient confirmer cette dualité de l'image féminine. Nous avons déjà dit que ce personnage était profondément oxymorique et là encore, nous pouvons nous en convaincre : elle semble combiner deux images de la femme, en se situant tout à la fois en marge et au centre de la cellule familiale qu'elle soutient et protège, malgré l'exclusion sociale qu'exige sa condition de prostituée.

b) L'exclusion sociale

Les prostituées sont souvent mises à l'écart de la société et l'on évite au maximum leurs contacts avec l'extérieur, ce qui les conduit à une certaine ignorance de la réalité dont elles sont littéralement coupées. Elisa et Isidora sont souvent condamnées à rester dans le lieu clos qui leur est assigné : il ne leur est pas facile de sortir. Cela tient bien évidemment, en premier lieu, au statut de la femme au XIXe siècle, qui ne peut toujours se rendre seule où elle le souhaite, mais là cette difficulté est amplifiée par leur condition de prostituée. Isidora est complètement ignorante

---

[109] **Finalement, vous êtes tous les mêmes. Il faut se venger, en vous perdant tous et en vous traînant dans l'ignominie. Nous les femmes, nous nous vengeons par nous-mêmes.**
PÉREZ GALDÓS, Benito, *op. cit.*, p. 489.

[110] **Je suis encore jolie..., mais quand je me serai reprise, je serai extrêmement jolie. Je vaux beaucoup, et je vais valoir bien davantage.**

de la réalité, on peut le constater à chacune de ses sorties, que ce soit à l'usine où travaille son frère, ou au zoo et au musée avec Miquís. Elle s'émerveille en permanence de ce qui l'entoure. Quant à Elisa, elle reste confinée dans l'espace de la maison close. Envers de la maison où se trouve enfermée la ménagère, ce monde clos, restreint, aux limites bien définies à la fois sur le plan social et spatial, se constitue, dans les classes bourgeoises comme un espace privilégié de sociabilité masculine.

Constantin Guys, *Maison close*.
« *La maison de prostitution n'est pas absolument, pour le jeune homme, le lieu où il va rassasier un besoin physique : elle est avant tout, pour lui, un libre salon dans lequel se donne satisfaction le tendre et invincible besoin de vivre avec l'autre sexe.* »[111]

Les sorties de la maison close sont réglementées et font l'objet d'un long récit au retour de chacune des prostituées, illustrant le caractère exceptionnel ainsi que l'importance que revêtent ces sorties hebdomadaires aux yeux des filles. La venue du coiffeur est également présentée comme un événement important dans la vie des prostituées. Il s'agit en effet du seul contact avec l'extérieur et l'actualité, que possèdent les filles, les clients mis à part bien entendu. Toutes sont « avides (...) d'entendre quelqu'un leur apportant quelque chose du dehors, de la rue, du Paris vivant et ensoleillé. »[112] Il s'agit d'une joie qui aura son pendant lorsqu'Elisa sera en prison et qu'elle souffrira de cette même coupure avec la réalité extérieure. Après la venue de vitriers à la prison, Elisa trouvera par terre quelques fragments de journal qui produiront chez elle un bonheur similaire. L'auteur précise que pendant « un mois cette découverte la rendit toute heureuse »[113].

Ibid., p. 495.
[111] GONCOURT, Ed. (de), *op. cit.*, p. 60.
[112] *Ibid*, p. 72.
[113] *Ibid.*, p. 119.

Mais cette exclusion prend surtout sa source dans le rejet que provoque l'état de prostituée. Le motif de l'exclusion éclate lorsque l'on s'intéresse au regard d'autrui sur nos trois personnages. De nombreux jugements méprisants sont émis à leur sujet, montrant à quel point les gens ne veulent pas côtoyer des prostituées. Au contraire, ils font tout pour s'en tenir éloignés. Lorsqu'Elisa sort de la maison de prostitution avec son lignard, pour aller au restaurant, elle n'est plus habillée comme une prostituée, mais comme toutes les autres jeunes femmes, l'auteur souligne alors le changement d'attitude autour d'elle, par l'intermédiaire du discours indirect libre : « Et les gens à côté d'elle, qui ne faisaient pas le semblant de la mépriser...Et le garçon qui lui disait "Madame" comme aux vraies Madames qui étaient là... »[114] C'est une des rares fois où Elisa est considérée comme une personne à part entière, comme une Madame, et non comme une vile créature. De la même façon, si Sonia est aussi vite chassée du logis parental, c'est à la suite de réactions comme celle de la logeuse ou bien du locataire Lebeziatnikov qui s'exclame par exemple : « Comment, moi, un homme éclairé, je vivrais dans le même appartement que cette créature ? »[115] Désormais, Sonia ne peut venir voir sa famille qu'au crépuscule, quand elle est sûre de ne rencontrer personne et de ne pas être remarquée. Lors du banquet funèbre, des réactions semblables apparaissent, certaines dames refusent de se joindre au repas de par la seule présence de Sonia. L'une d'elles s'indigne : « Comment pourrait-elle [Catherine Ivanovna] placer ma fille au côté de cette *demoiselle* ? »[116] Dans la cas de Sonia et d'Isidora, le lecteur n'a d'ailleurs accès à leur prostitution qu'à travers le regard et le dire d'autrui. Les critiques ont bien souvent souligné que la réalité de la prostitution de Sonia était peu concrète dans le roman. Le lecteur ne la voit jamais seule, en train d'attendre le client. De plus, il n'a que rarement accès aux pensées de ce personnage. Ce n'est que par le vêtement qu'on lui voit une fois porter, et les remarques des autres personnages que l'on sait que Sonia se prostitue. Son père le raconte à Raskolnikov, et par la suite, ce dernier fait cette remarque désobligeante à Sonia, la renvoyant à sa condition de prostituée qu'elle n'évoque jamais : « Ce n'est pas tous les jours que vous touchez quelqu'un ? »[117], lui demande-t-il de manière blessante. Dans *La desheredada*, les allusions à la prostitution d'Isidora ne proviennent également que de l'entourage d'Isidora et non d'Isidora elle-même. Mais ce n'est pas faute d'avoir ici accès aux pensées de l'héroïne ou à la réalité de sa prostitution. Dans son refus de se confronter à la réalité, Isidora ne se rend pas compte de sa condition de femme entretenue, ou plus exactement, elle refuse de l'admettre. Seul son entourage met en cause sa conduite répréhensible par de nombreuses remarques. Mariano,

---

[114]GONCOURT, Edmond (de), *op. cit.*, p. 122.
[115] DOSTOÏEVSKI, Fiodor, *op. cit.*, p. 47.
[116] *Ibid.*, p. 445.
[117] *Ibid.*, p. 373.

son frère, lui déclare par exemple : « Las mujeres sois todas unas...Bien sé lo que hacéis para tener siempre dinero. »[118] Mais jamais, dans tout le roman, les termes de “prostituta” ou “prostitución” ne servent à désigner l’attitude d’Isidora. Tout est suggéré et sous-entendu. Ainsi, alors qu’elle n’est plus momentanément entretenue et se trouve dans une misère noire, « alguien se presentó en casa de Isidora a ofrecerle cuanto necesitase para vencer dificultades tan angustiosas. Pero las condiciones de estos anticipos eran tales, que la joven los rechazó, espantada »[119]. Rien n’est clairement dit. Seuls les comportements méprisants des uns ou les propositions désobligeantes des autres font directement référence à la prostitution tant de Sonia que d’Isidora.

Dans de telles conditions, l’on comprend que les trois personnages n’ont que peu de contacts avec le monde extérieur et les gens en général puisque nombre de ceux-ci les rejettent. Leur relation aux autres, d’une nature autre que prostitutionnelle, est rendue très difficile et l’on constatera qu’aucun des trois personnages étudiés n’apparaît fortement lié à un autre personnage. Ni Sonia, Isidora ou encore Elisa, ne semblent avoir réussi à nouer une amitié sérieuse et durable avec quelqu'un. Si Isidora descend de temps à autre dans la boutique d’Eponina, ce n’est que pour le plaisir d’essayer de beaux vêtements. De même, le seul lien qui réunisse Elisa et Alexandrine est les cheveux électriques de celle-ci et le plaisir que prend Elisa à les peigner. Quant à Sonia, nous ne savons que peu de choses sur sa courte amitié avec Elisabeth, la demi-sœur de la vieille usurière. Nos trois protagonistes ne possèdent donc que de faibles liens avec la réalité ainsi qu’avec les autres personnages du récit. Tous trois sont marqués par la solitude, stigmate de la marginalisation produite par leur condition de prostituée, qui ne leur laisse par conséquent que peu de moyens d’interventions sur la réalité extérieure.

c) Une absence d’emprise sur la réalité

La prostituée, en tant que personnage littéraire, semble être marquée par la passivité. Tout se passe comme si Isidora et Elisa tout particulièrement, n’avaient aucun pouvoir sur le monde, ce qui mérite une étude plus approfondie du fonctionnement dramatique de nos trois personnages, c'est-à-dire de leur rôle dans l’action romanesque.

---

[118] **Vous les femmes, vous êtes toutes les mêmes...Je sais bien ce que vous faites pour toujours avoir de l’argent.**
PÉREZ GALDÓS, Benito, *op. cit.*, p. 257.

[119] **Quelqu’un vint chez Isidora lui proposer la somme nécessaire pour vaincre des difficultés si angoissantes. Mais les conditions de cette avance étaient telles qu’elle la refusa, épouvantée.**
Ibid., p. 387.

Pour cela, nous nous appuierons sur la dimension actantielle des personnages, afin de mieux apercevoir la ou les fonctions assumées par eux. Tout d'abord, une première distinction s'impose : la différence de statut entre un personnage principal et un personnage secondaire. Rappelons qu'Isidora et Elisa sont des personnages principaux alors que Sonia est un personnage secondaire de *Crime et Châtiment.* Cette différence a des répercussions importantes sur le fonctionnement même des personnages. Selon Philippe Hamon, la différence entre personnage principal et secondaire se traduit souvent par deux conséquences. Tout d'abord, « le héros dispose à la fois du *monologue* (stances) et du dialogue, alors que le personnage secondaire est voué au *dialogue* »[120]. L'on remarquera dans nos romans que si le lecteur a aisément accès à l'intériorité d'Isidora et Elisa de par des monologues, il n'en va pas de même pour Sonia toujours en dialogue. De là découle la seconde caractéristique des personnages secondaires. Contrairement à Isidora et Elisa, Sonia n'est jamais représentée seule, dans aucune scène du roman. Par contraste avec Raskolnikov, elle apparaît toujours en compagnie d'un ou plusieurs autres personnages. Quand Raskolnikov ne vient pas lui rendre visite chez elle, Sonia intervient dans le récit de la même manière : elle se joint à un groupe de personnages préalablement rassemblés. Ainsi, elle arrive dans le logement parental après l'annonce de l'accident de son père, ou bien elle se rend auprès de Catherine Ivanovna après avoir été prévenue de sa crise de démence. Dans les deux situations, tout le quartier y est déjà rassemblé. Le fait qu'elle ne soit jamais seule peut également refléter son altruisme, le fait qu'elle vive pour les autres. La différence entre Sonia d'une part, et Elisa, Isidora d'autre part, se retrouve à un autre niveau : alors qu'Isidora et Elisa mènent une quête personnelle, dont elles veulent être les seules bénéficiaires, Sonia, quant à elle, poursuit le bonheur et le salut d'autrui, et notamment de Raskolnikov. L'itinéraire des deux premières peut être vu par contre comme une quête personnelle de salut qu'elles tentent d'atteindre l'une par le changement de statut social et la noblesse, l'autre par la révolte puis par l'amour. Si la fonction prise en charge par Sonia est remplie et actualisée au cours du récit, à l'inverse les quêtes des deux autres héroïnes n'aboutissent pas et se soldent par un échec cuisant, contrairement à Sonia qui suit un itinéraire ascensionnel. En dehors de cette fonction principale qui sous-tend l'ensemble de chaque roman, Hamon distingue d'autres qualifications et fonctions mineures des personnages parmi lesquelles il compte notamment la réception d'un adjuvant, le mandement, l'acceptation d'un contrat, la réception d'une information, d'un bien ou encore, la lutte victorieuse.[121] Les trois personnages reçoivent tous au cours du récit l'aide d'un adjuvant : la Lorraine pour Elisa, Miquís, don José

---

[120] HAMON, Philippe, *op. cit.*, p. 155.
[121] HAMON, Philippe, *op. cit.*, p. 131.

pour Isidora, ou notamment Svidrigaïlov pour Sonia, même s'il s'agit là d'un adjuvant assez ambigu. Par contre, seule Sonia remplit d'autres fonctions que celle-ci : elle reçoit par exemple une information lors de l'aveu que lui fait Raskolnikov, et même de l'argent par Svidrigaïlov. Sonia semble donc plus agissante que les deux autres héroïnes étudiées.

Leur rapport à la parole est également révélateur sur ce point. L'on notera que le personnage d'Edmond ne parle que très peu dans *La Fille Elisa.* Les paroles d'Elisa se résument très souvent à des « phrases courtes et saccadées »[122] comme le montrent les rares passages au discours direct, qui se limitent à des interventions de deux ou trois mots. La seule véritable conversation que le lecteur possède, est son entrevue avec sa mère, dans le parloir de la prison : cette conversation est un échec complet puisqu'il s'agit de l'adieu de sa mère qui part pour l'Amérique. On assiste alors au dénouement de son dernier lien avec la réalité extérieure. La vie d'Elisa est donc en quelque sorte vécue par procuration puisque le lecteur reçoit toutes les informations par l'intermédiaire du discours du narrateur omniscient : c'est d'ailleurs pour cela que de nombreux critiques reprochent au personnage d'Elisa de manquer de profondeur romanesque et de réalité. Cette absence de paroles n'est que le reflet de l'absence d'action, puisque *La Fille Elisa* se présente davantage comme un récit psychologique. A l'inverse, la parole est omniprésente chez Benito Pérez Galdós, l'auteur innove d'ailleurs par un long monologue qui n'est pas sans annoncer ceux du XXe siècle de par ses incohérences notamment. Isidora parle, pense, et rêve en permanence. Mais sa parole n'est que l'expression de ses illusions, et se construit donc comme symbole de vanité. Là encore, l'utilisation de la parole d'Isidora reflète son rapport à l'action. Celle-ci tente à plusieurs reprises d'agir, elle se démène pour gagner son procès, pour remettre son frère sur le droit chemin, mais ses actions sont vaines et condamnées d'avance. Elle perdra son procès, et Mariano ne s'intégrera pas à sa nouvelle école. A la manière de Don Quichotte, Isidora se bat contre des moulins à vent. Seul le travail, dans *La desheredada*, apparaît comme un moyen d'action efficace sur la réalité, et l'on a pu constater à quel point Isidora refuse de travailler. Enfin, par opposition, Sonia est le personnage de l'écoute, de la parole, et du dialogue comme ceux qu'elle peut avoir à plusieurs reprises avec Raskolnikov, même si elle n'y participe souvent qu'à travers une parole brève, mais fervente, comme on peut le constater dans l'extrait ci-dessous. La parole semble d'ailleurs être le seul moyen d'action que possède Sonia sur la réalité. L'on se souvient qu'elle persuade notamment Raskolnikov d'aller se dénoncer. L'on comprend maintenant à quel point le rapport à la parole de chacun des personnages est révélateur de leur rapport à l'action dans le récit.

---

[122] GONCOURT, Edmond (de), *op. cit.*, p. 46.

Il faut admettre que ces trois prostituées sont, plutôt que des personnages d'action, avant tout des personnages psychologiques, ou plus exactement dans le cas de Sonia, un personnage à valeur symbolique. Elles ne se définissent pas tant dans l'agir que dans leur mode d'être. Si Sonia nous a jusque-là paru relativement agissante, il faut désormais nuancer notre propos de par la manière tout à fait particulière qu'elle a d'appréhender la réalité. Ce n'est pas une révoltée, bien au contraire. Son attitude est un mélange complexe d'acceptation et de refus de cette même réalité. Prenons, comme exemple, le moment où Raskolnikov la met plus ou moins à l'épreuve, en lui lançant des réflexions :

> « — Catherine Ivanovna est phtisique, au dernier degré ; elle va bientôt mourir, dit Raskolnikov (...).
> — Oh ! non, non, non ! (...)
> — Mais est-ce que ça ne vaut pas mieux, si elle meurt ?
> — Non, ça ne vaut pas mieux, ça ne vaut pas mieux, pas mieux du tout ! (...)
> (...)
> — Et si, encore du vivant de Catherine Ivanovna, maintenant, vous tombez malade, et qu'on vous conduise à l'hôpital, que se passera-t-il alors ? insista-t-il sans pitié.
> — Ah ! que dites-vous, que dites-vous là ! Ça ne peut pas arriver ! Et le visage de Sonia se tordit dans une terrible épouvante. »[123]

Cet extrait est très représentatif de l'attitude de Sonia. Sa confiance en Dieu l'aveugle. Elle refuse de se confronter à des hypothèses, de tenter vainement d'anticiper. Sonia est avant tout acceptation du présent quel qu'il soit, puisque celui-ci est voulu par Dieu, et elle refuse pour cette raison de se projeter vers un avenir, même proche : à quoi cela servirait-il ? Le présent *est*, Sonia ne cherche en rien à le changer. Elisa qui semble d'une nature plus rebelle ne parvient pas non plus à ses fins. L'une des phrases à retenir pour la compréhension de son personnage réside dans ce cri : « je *veux*, mais je ne *peux* pas »[124]. La distinction être/faire s'impose donc, elle est tout à fait pertinente pour nos personnages, et tout particulièrement pour Isidora qui se définit comme un personnage profondément velléitaire.

Elisa et Isidora ont finalement si peu d'emprise sur la réalité que l'on peut se demander si elles ne relèvent pas plutôt de la catégorie des anti-héros. En effet, contrairement à Sonia, elles ne peuvent être des personnages porte-parole de l'auteur. Leur personnage est marqué par l'échec, voire même la dérision pour Isidora, constamment moquée par l'auteur. Le lecteur ne peut que difficilement s'y identifier. Le héros se caractérise souvent personnage par des notions comme le savoir, l'argent, le pouvoir, le sexe masculin, ainsi qu'un destin ascendant.

---

[123] DOSTOÏEVSKI, Fiodor, *op. cit.*, pp. 371-372.
[124] GONCOURT, Edmond (de), *op. cit.* , p. 144.

Aucune de ces qualités n'est un attribut d'Elisa ou d'Isidora. *La Fille Elisa* ainsi que *La desheredada* semblent donc tout à fait correspondre à la définition du "roman de l'échec". Le personnage ne parvient pas effectivement à se constituer comme sujet réel tout en étant pourtant le protagoniste principal du récit.

Selon Philippe Hamon, « le personnage s'insère dans une *société*, le corps social ne concevant les individus que fonctionnellement, par les programmes qu'ils peuvent assumer, par leurs rôles professionnels (...) qui les classent dans une hiérarchie, dans une échelle, mais qui déterminent aussi leurs modes de relation à autrui et au réel »[125]. L'étude du personnage de la prostituée vient le confirmer. Ici, le statut même de prostituée détermine une certaine absence, impuissance face à la réalité, il empêche la relation à autrui et au réel. Mais ce n'est pas tout. Dans le cas de la prostituée, la phrase de Philippe doit être continuée, complétée : le statut social du personnage détermine non seulement le mode de relation à autrui, mais également le mode de relation à soi-même.

B. Le renoncement à soi-même

La coupure constatée avec la réalité et le monde social trouve un écho dans la personne même de la prostituée. Sa relation difficile à autrui et au réel se reproduit à l'intérieur d'elle-même. De part son métier, elle doit également renoncer à une partie de son être. La prostitution semble impliquer presque systématiquement cette coupure, cette absence en quelque sorte à soi-même, qui si elle s'exprime tout d'abord par un renoncement à la liberté, revient finalement à un renoncement à son être même.

a) Le renoncement à sa liberté

Chacun des trois personnages manque de perdre ou perd véritablement sa liberté, au moins à un moment du récit, de par un séjour en prison. La prison est le symbole et la

[125] HAMON, Philippe, *op. cit.*, p. 140.

concrétisation même de cette perte de liberté. Et il est frappant que le destin de nos trois prostituées soit lié, dans chacun des romans, à cet établissement, même si c'est à des degrés divers. Quand Sonia est accusée de vol par Pierre Loujine, la prison l'attend, mais lui est cependant évitée par l'intervention de Raskolnikov qui découvre et dénonce la machination de Loujine. Isidora, de son côté, fait un court séjour dans la prison madrilène de *El Modelo* pour falsification de documents dans le cadre du procès qu'elle menait contre les Aransis. Enfin, Elisa fait des visites répétées à Saint-Lazare, la prison parisienne réservée aux femmes, si l'on en croit cette allusion aux « séjours au dépôt à Saint-Lazare, dans l'anxiété folle de n'en jamais sortir et d'y être éternellement retenue par le bon plaisir de la police »[126]. Ces visites rentrent dans le cadre d'une politique réglementariste d'intimidation : pour obtenir des filles soumises et disciplinées, on les contraint à des séjours réguliers en prison. Mais la prison joue un rôle beaucoup plus important dans la vie d'Elisa puisque celle-ci y finira ses jours, pour avoir tué son amant dans un accès de folie. Toute la seconde partie de *La Fille Elisa* se déroule d'ailleurs dans la prison de Noirlieu, reprise de la visite des frères Goncourt à la prison de Clermont d'Oise en 1862 (doit-on voir une reprise volontairement antithétique du lieu réel qu'est Clermont dans « Noirlieu » c'est-à-dire aussi noir/lieu ?). Les trois destins sont donc liés à la prison, même si aucune n'y va pour prostitution clandestine. Cela prouve combien la prostituée, censée baignée dans l'univers du vice, est traditionnellement condamnée à mal finir. Entre prostituée et criminelle, la frontière semble mince.

La prison apparaît en conséquence comme un passage obligé de la prostituée. Passage obligé car la prison se constitue comme l'opposé de la prostitution, comme son contre-modèle. Elle permet de substituer l'ordre au désordre et de rétablir les valeurs qui se voient perverties au travers de la prostitution. C'est pourquoi les établissements pénitentiaires sont présentées dans *La Fille Elisa* comme dans *La desheredada*, comme des lieux de rééducation, le nom de la prison madrilène est d'ailleurs évocateur. La vie carcérale prend point par point le contre-pied de celle de la prostituée. A l'oisiveté, répondent le travail et l'effort ; aux besoins de distinction et de coquetterie, l'uniformité de leur tenue vestimentaire ; aux bavardages, le silence continu. Il ne faut cependant pas se méprendre car ces " lieux de rééducation " ne sont pas pour autant loués par les deux écrivains. Benito Pérez Galdós présente certes *El Modelo* comme un lieu relativement positif, car il empêche momentanément Isidora de se prostituer et d'être entretenue. Ce lieu apparaît par contraste avec la maison de Botín notamment, comme un lieu de protection. Par contre, Edmond de Goncourt essaie précisément de lever les voiles sur cette

[126] GONCOURT, Edmond (de), *op. cit.*, p. 77.

prétendue “rééducation” et d’en dénoncer les méthodes, particulièrement celle du silence continu qui voue selon l’auteur les prisonnières à la folie. Son roman en est la démonstration, puisque la deuxième partie de l’œuvre, l’incarcération d’Elisa, loin de noter les progrès du personnage, fait ressortir l’accélération de sa chute dans la démence.

Mais il ne faut pas seulement voir un rapport d’opposition entre la vie de la prostituée et celle de la prisonnière. Toutes deux sont liées bien plus intimement puisqu’elles se reflètent en réalité l’une l’autre. Les deux relèvent d’une même coupure avec la réalité et d’une aliénation similaire. La prostitution comme la prison s’inscrivent dans une même logique d’enfermement, Foucault l’a bien montré et cette idée se retrouve en littérature. C’est Edmond de Goncourt qui illustre ce parallèle le plus magistralement, de par la composition même de son récit, avec une première partie consacrée à la prostitution et une seconde à la prison. Les deux parties, tout en se faisant face, se répondent et sont étroitement imbriquées. Dans un article sur *La Fille Elisa,* Robert Ricatte rappelle d’ailleurs que « Edmond, dans le couple fraternel, était le constructeur : il semble que maintenant il recherche encore plus volontiers les astuces d’architectes et toutes les dispositions susceptibles de servir son dessein démonstratif. »[127] En effet, la composition du roman multiplie implicitement les rapprochements entre prison et prostitution. Les deux parties suivent une évolution similaire. Le lecteur assiste aux deux phases d’une même dégradation en suivant tout d’abord la lente évolution de l’hystérie misandrine jusqu'à la crise qui la conduira au meurtre, puis, en prison, la progression de l’hébétude et de la folie. Les mêmes motifs narratifs se retrouvent. L’on notera tout d’abord celui de la déception après le sacrifice : si cette déception fait suite dans un premier temps à son abandon par le commis-voyageur à qui elle a tout sacrifié, elle se retrouve ensuite à travers les privations et efforts que fait Elisa pour réussir à écrire à sa mère et à la rencontrer, rencontre qui se solde par l’adieu définitif de sa mère. Le thème de la révolte contre l’autorité se rencontre également dans les deux parties du roman, d’une part, contre la mère puis les tenancières (notamment celle de la maison de Bourlemont), puis contre les dirigeants de la prison à qui elle oppose un silence farouche. Dernier motif narratif que l’on pourrait citer : celui du voyage en train qui ponctue significativement le récit. Elisa prend une première fois le train avec la lorraine pour se rendre dans sa première maison de prostitution, et elle le prendra à nouveau après le jugement du tribunal, pour être conduite en prison. Ces deux arrivées dans un lieu nouveau pour le personnage, et au-delà pour le lecteur, font place ensuite, symétriquement , à une description précise du lieu, puis à un catalogue de ses habitants, la typologie des prisonnières succédant à

---

[127] RICATTE, Robert, « Edmond de Goncourt et *La Fille Elisa* », *Mercure de France*, n°1015, Paris, Armand-Colin, 1er mars 1948, pp. 467-481, p. 469.

celle des prostituées. Enfin, l'organisation même de la seconde partie est significative : le roman étant construit sur un système d'analepses, il permet à la prisonnière de se rappeler sa vie en maison close, et ainsi de bien imbriquer ces deux systèmes de domination et de contrôle que sont la maison close et la prison, et d'en mieux faire ressortir les parallèles.

En effet, à l'intérieur de ces deux systèmes qui nient l'individu, de nombreuses similitudes se font jour. Les deux situations reviennent à une perte d'identité puisqu'elles réduisent les filles soit à des numéros, soit à des surnoms. D'autre part, l'isolement est comparable du fait des limitations de sortie des filles à numéro. La discipline, assurée dans un cas par la supérieure de la prison et dans l'autre par Madame, la tenancière, est tout aussi stricte : à l'épisode du corset oublié, fait pendant, en prison, le vol de nourriture. A chaque faute, son châtiment, et dans les deux cas, Elisa se trouve punie. De plus, si la promenade des détenues est surveillée et limitée puisque leur cour se compose de « deux lignes de doubles briques posées sur le champ, deux lignes carrées entre les pavées », et qu' « elles marchent l'une derrière l'autre, précisément sur la ligne de briques »[128], l'aire de racolage d'Elisa n'est pas moins réglementée. L'auteur la décrit sciemment dans les termes suivants : « cinquante pas, vingt-cinq pas en deçà, vingt-cinq pas au-delà de l'entrée de l'allée : c'était la promenade *réglementaire* d'Elisa, promenade limitée entre la maison portant le n° 17 et un terrain vague. »[129] Dans les deux cas, les emplois du temps sont détaillés par l'auteur. Il en ressort la même impression de monotonie, de répétition et de lenteur du temps qui passe. Cette composition originale repose donc sur une alternance et un renvoi permanent à ces deux univers qu'a connus Elisa.

Ce rapprochement incessant exprime l'essence même de la prostitution, fondée sur l'enfermement. Lazare Prajs ne semble pas l'avoir compris. Dans son livre sur *La fallacité de l'œuvre romanesque des frères Goncourt*, le critique prend le parti de montrer que le talent des Goncourt ne reposait en réalité que sur celui de Jules. L'on comprend alors à quel point il s'indigne de *La Fille Elisa.* Il est vrai que ce roman ne vaut pas *Germinie Lacerteux*, mais il reste néanmoins une des meilleures oeuvres élaborées par Edmond seul. Prajs s'étonne devant la nécessité d'un personnage de prostituée, pour condamner le système pénitentiaire d'Auburn : « Pourquoi était-il indispensable (...) qu'Elisa fut une prostituée dans les cent huit pages (p.15-123) du livre premier afin de nous conter son tragique internement dans les quatre-vingt-six pages (p.127-213) du livre deuxième ? La prostituée contée dans le détail nous fait-elle mieux comprendre la réclusion ? »[130] C'est refuser de percevoir tous les puissants effets d'échos que tire

---

[128] GONCOURT, Edmond (de), *op. cit.*, p. 164.
[129] *Ibid.*, p. 73.
[130] PRAJS, Lazare, *La fallacité de l'œuvre romanesque des frères Goncourt*, Paris, Nizet, 1974, deuxième partie sur *La Fille Elisa*, pp. 127-182, p. 136.

Edmond du métier d'Elisa, effets qu'il n'aurait pu obtenir si Elisa avait été « actrice, institutrice, vendeuse, ou tout simplement loquace ou bavarde de nature »[131], malgré ce que laisse entendre le critique. La deuxième partie du roman permet de comprendre à quel point se prostituer revient à s'enfermer et à perdre sa liberté. Benito Pérez Galdós joue aussi sur un rapprochement semblable. La condition de femme entretenue est décrite en des termes évoquant l'emprisonnement. Si Isidora accepte l'aide et le marché tacite de Melchor, elle « no podría evadirse »[132], ni « escapar del lazo que [le] tiende »[133], et ce « lazo » est bel et bien celui de la prostitution. Par sa condition de femme entretenue, elle renonce à sa liberté. Botín lui interdit strictement les sorties, il ne la veut que pour lui, elle en est littéralement l'esclave. Ainsi, face à l'asservissement qu'implique son entretien, son bref séjour en prison lui apparaît comme une libération : « la prisón, con ser tan odiosa, había venido a librarla de otra esclavitud atrozmente repulsiva »[134], à tel point que « casi [le] alegro de esto »[135], déclare Isidora. L'auteur, par ce séjour en prison pour falsification, l'amène à se confronter avec la réalité. Si elle n'a pas falsifié sciemment les documents, cette accusation reste cependant une chance pour elle de se rendre compte qu'elle a d'une certaine manière, falsifié l'ensemble de sa vie, à la rêver plutôt que de la vivre. L'image de la prison est donc ici assez ambivalente : elle est à la fois une chance à saisir et en même temps, elle augmente les illusions d'Isidora qui se prend pour une martyre et se compare à Marie-Antoinette enfermée dans la Conciergerie, et la prépare à sa prochaine aliénation puisque c'est en prison qu'elle fera la connaissance de Gaitica. Mais tant pour Elisa que pour Isidora, la prison est une véritable mort. Si Isidora déclare de son côté que « esto es morir »[136], les prisonnières de Noirlieu ressemblent à des mortes-vivantes, et ce dès leur entrée dans l'établissement. L'auteur décrit ainsi l'arrivée d'Elisa à la prison :

> « L'homme de guichet lui demandait son argent, ses bijoux.
> Elle retirait de sa poche son porte-monnaie, ôtait de son cou une petite médaille, détachait de ses oreilles de grosses pendeloques.
> L'homme lui faisait remarquer qu'elle avait encore une bague à un doigt.
> C'était une pauvre bague en argent avec un cœur sur un morceau de verre bleu.

---

[131] PRAJS, Lazare, *La fallacité de l'œuvre romanesque des frères Goncourt*, p. 136.

[132] **Elle ne pourrait pas s'évader**
PÉREZ GALDÓS, Benito, *op. cit.*, p. 374.

[133] **échapper aux mailles du filet qu'il [lui] tend**
Ibid., p. 373.

[134] **La prison, en dépit de son caractère odieux, est venue la libérer d'un autre asservissement, atrocement abject.**
Ibid., p. 431.

[135] **Cela [la] réjouit presque**
Ibid., p. 431.

[136] **C'est la mort.**
Ibid., p. 433.

Elle l'enlevait de son doigt, comme à regret »[137]

Cette succession d'imparfaits alliée à un retour à la ligne systématique traduit le caractère mécanique et irréfléchi des gestes d'Elisa, qui agit comme si elle n'existait déjà plus. Le narrateur ajoute que « la prisonnière avait parfois l'impression d'être enterrée toute vive »[138], qu'elle traverse la prison « dans une stupide absence d'elle-même »[139]. Prison et prostitution n'ont donc pas seulement en commun cette idée d'aliénation et d'enfermement, elles sont aussi toutes deux synonymes de mort et de renoncement à soi.

b) Le renoncement à son être même

En effet, la femme qui se prostitue semble perdre son état de femme et pas uniquement dans le domaine légal où l'on a pu déjà constater qu'il lui est souvent interdit de se marier .

Dans le texte même, tout se passe comme si la prostituée n'était plus une femme. Elle devient une marchandise, et l'on retrouve évidemment, avec la prostitution, le thème de la femme-objet. Mais ce n'est pas seulement à travers cette objectivation traditionnelle qu'elle perd ce statut de femme. La prostituée est souvent comparée à un enfant, ou plus souvent encore à un animal. On ne reconnaît à un aucun des deux ni raison, ni droits, à proprement parler. Ils restent tous du côté de la minorité. Ce ne sont certes pas des comparaisons uniquement attachées à la prostituée ; elles se rattachent largement à tout un imaginaire lié à la femme, et d'autre part à une réduction naturaliste traditionnelle. Néanmoins, elles sont tout particulièrement soulignées dans le cas de la prostituée et méritent qu'on s'y intéresse, notamment à travers le thème de l'animalité. La prostitution comme la prison nient l'humanité et la féminité des femmes. C'est dans *La Fille Elisa* que cela éclate le plus manifestement. Edmond de Goncourt ne semble plus considérer les prostituées comme des femmes à part entière. Son narrateur évoque en ces termes Elisa et ses compagnes : « Parmi ces femelles (...), Elisa apportait dans sa personne la *femminilité* que donne la grande capitale civilisée à la jeune fille élevée, grandie dans ses murs. »[140] Les termes de « femelles » et de « femminilité » sont significatifs. Par cet hapax, « femminilité », Edmond reste fidèle à l'écriture artiste des deux frères. Ce nom relève d'un mélange évocateur des mots " féminité " et " animalité ". Edmond ne peut accorder la féminité à Elisa, ou à ses

---

[137] GONCOURT, Edmond (de), *op. cit.*, p. 107
[138] *Ibid.*, p. 118.
[139] *Ibid.*, p. 111.
[140] *Ibid.*, p. 55.

compagnes, ce serait les reconnaître en tant que femmes, ce que le texte refuse. On peut lire qu'il n'y avait « chez ces femmes aucune coquetterie, nul effort pour plaire, rien de cet instinct féminin »[141], aucune féminité par conséquent. Elisa, qui s'est faite prostituée, est donc qualifiée par ce terme, à mi-chemin entre la femme et l'animal, ce qui montre combien la prostituée fait partie d'une catégorie de femmes à part. Mais l'auteur va plus loin dans ses comparaisons, n'hésitant pas à représenter clairement les prostituées comme des animaux. Il rapproche ainsi l'atmosphère des maisons closes de « l'engraissement ténébreux des volailles »[142]. Par le nom « volailles », l'écrivain fait en même temps référence à tout un vocabulaire de la prostitution qui se rapporte aux volatiles, avec des termes comme "poulailler", "poule", ou "cocotte" . Il les décrit aussi comme des animaux littéralement parqués, en écrivant que « la ruée des femelles dans le salon, où elles se poussaient en se bousculant, montrait quelque chose de l'animalité inquiète et effarée d'un troupeau, et [qu'] elles se hâtaient (...) de se parquer en quelque coin reculé de la maison»[143]. L'on retrouvera une nouvelle fois, cette image de l'animal traqué, lorsqu'Elisa sera en prison. Les barrières ne sont pas sans rappeler au personnage celles vues autour des éléphants du zoo, ce qui prépare la métaphore filée suivante, présentant Elisa « fixant la fermeture, la porte de fer, avec des narines qui se gonflaient et le hennissement d'un animal sauvage qui flaire la cage où il va être encagé »[144]. On peut lire également plus loin que « la bête, autrefois toute prête à se cabrer et à hennir, avait été lentement amenée à l'heure où, réduite et matée, elle cache, à l'approche du maître, sa tête **en**tre ses quat**r**e j**am**bes qui t**r**e**m**blent »[145]. L'allitération en [r] alliée à l'assonance en [ã], rend très bien la sensation de ce tremblement bestial. Tout ce réseau d'images met en place l'infériorité de la prostituée, par ce renoncement ou plus exactement ici, par cette négation de leur statut de femme.

Le renoncement ne s'arrête pas là et se révèle beaucoup plus profond. La prostitution apparaissant comme une mort symbolique, c'est sa vie et son être même que le personnage semble perdre. Cette mort symbolique se lit dans la construction même des romans qui suivent l'évolution d'une véritable descente aux enfers, exception faite de *Crime et Châtiment*. De nombreux romans réalistes ou naturalistes mettant en scène des prostituées se construisent sur le schéma d'une lente dégradation se concluant par la mort du personnage. Il n'y a qu'à se référer à *Germinie Lacerteux* des frères Goncourt, ou un peu plus tard, à *Nana* d'Emile Zola, pour s'en convaincre. *La Fille Elisa*, ainsi que *La desheredada*, n'échappent pas à ce schéma, à ceci près que le premier retrace la descente d'Elisa à partir du moment de sa

---

[141] GONCOURT, Edmond (de), *op. cit.*, p. 53.
[142] *Ibid.*, p. 78.
[143] *Ibid.*, p. 53.
[144] *Ibid.*, p. 107.

prostitution, et le second, la déchéance qui conduit finalement Isidora à la prostitution. Plus précisément, *La Fille Elisa* est le récit d'une double descente aux enfers. Se trouve décrite tout d'abord sa fréquentation de maisons de prostitution de moins en moins bien cotées. Puis, à l'intérieur de la prison, une nouvelle déchéance l'attend, qui la mènera à la Cordonnerie, lieu de travail des détenues simples d'esprit, car Elisa perd au fur et à mesure du roman, mémoire, conscience, parole et enfin mobilité. Cette double descente est initialement conditionnée par deux chutes : l'entrée dans la prostitution, qui revient, on va le voir, à un suicide, puis le meurtre de son amant, mort d'autrui cette fois, ce qui souligne la prégnance de la mort dans le destin d'Elisa. La lente dégradation d'Isidora se construit également de manière binaire puisque les deux parties de *La desheredada* se répondent. Alors que la première partie se fonde notamment sur le motif de l'achat et de l'acquisition, la deuxième partie, par opposition, se construit autour du motif de la vente, de la liquidation comme on peut le constater à travers un chapitre intitulé « Liquidación ». Sa dégradation se fait en deux temps car chacune des parties se conclut par une chute : la première est constituée par son départ avec Joaquín, la seconde par sa décision de faire le trottoir. Ces deux phases correspondent symboliquement aux deux chutes du père d'Isidora. A l'entrée d'Isidora dans la prostitution, de par son entretien par différents hommes, fait écho l'entrée de son père dans l'asile d'aliénés de Léganes. Et sa seconde chute, l'entrée dans la partie pauvre de la prostitution qu'est la prostitution des rues, peut répondre au déménagement de son père du côté de " los Pobres" (partie de l'asile réservée à ceux qui ne paient pas de pensions), puisque sa famille n'a plus les moyens de lui envoyer de l'argent. Relimpio meurt aussitôt après ce changement d'établissement. De la même manière, la prostitution d'Isidora à la fin du roman est présentée comme sa mort, même symbolique.

La prostitution est souvent associée à la mort de la prostituée car elle est considérée comme un sacrifice de la part de la femme qui se prostitue. C'est une négation de son corps dont elle abandonne en quelque sorte la propriété et l'usage à ses clients. Dans *La desheredada*, les deux chutes d'Isidora dans la prostitution sont significativement illustrées par les titres des chapitres concernés : l'avant-dernier chapitre de la première partie s'intitule « Igualdad. Suicidio de Isidora », celui de la seconde partie, « Muerte de Isidora ». L'écho est évident. Après s'être décidée à se prostituer le soir-même, Isidora dit à Miquís ces paroles obscures : « Yo me fui, ¿ te enteras ? Yo me he muerto. »[146] N'étant pas au courant de cette décision désespérée, Miquís ne peut comprendre toute la portée de ces paroles. Stefen Gilman commente cette mort avant tout morale et symbolique, en faisant remarquer que « la "muerte"

---

[145] *Ibid.*, p. 134.
[146] **Je m'en suis allée. Tu comprends ? Je suis morte.**

definitiva de Isidora est[á] presentada por su adopción del habla de sus compañeras prostitutas »[147]. C'est d'ailleurs pour cette raison que Miquís au début, ne la reconnaît pas. Isidora s'est métamorphosée et ce changement passe par son langage désormais vulgaire, lorsqu'elle s'exclame notamment, au grand étonnement du docteur : « He estado muy mala, ¡ qué puño ! »[148]

Dans *Crime et Châtiment*, cette renonciation ne s'exprime pas de la même manière. Loin d'animaliser Sonia, Dostoïevski spiritualise au contraire son corps qui n'est décrit qu'à travers des indications très générales, faisant ainsi apparaître le personnage de manière quasi évanescente. Le parallèle entre prostitution et suicide se rencontre cependant aussi dans *Crime et Châtiment*. Lorsque Raskolnikov explique à Sonia pourquoi il se sent proche d'elle, il lui dit : « Toi aussi, tu as transgressé... tu as pu transgresser. Tu as porté la main sur toi, tu as perdu une vie...*la tienne* »[149]. C'est de cette manière qu'il rappelle à Sonia sa prostitution, si proche selon lui d'un meurtre, et de la sensation qu'il peut, lui, ressentir, après avoir tué la vieille usurière. Par le meurtre comme par la prostitution, tous deux ont renoncé à une partie de leur être.

3. Félicien Rops, *Parodie.*

La prostitution se traduit donc par un renoncement profond tant à la liberté qu'à son être même. Elle implique une véritable dépossession de soi de la part de la prostituée, qui se révèle

---

PÉREZ GALDÓS, Benito, *op. cit.*, p. 490.

[147] **La "mort" définitive d'Isidora [est] représentée par son adoption du langage de ses camarades prostituées**.
GILMAN, Stefen, *Galdós y el arte de la novela europea 1867-1887*, versión castellana de Bernardo Moreno Carrillo, Madrid, Taurus, 1985, p. 103.

[148] **J'ai été bien mal, quel poing il a !**
PÉREZ GALDÓS, Benito, *op. cit.*, p. 486.

[149] DOSTOÏEVSKI, Fiodor, *op. cit.*, p. 381.

alors littéralement coupée d'elle-même. Elle devient presque étrangère à elle-même de par la mort symbolique que suppose bien souvent le fait de se prostituer. En peinture également, la prostituée est souvent associée à la mort. Mais ce n'est pas seulement liée à la symbolique de la prostitution vue comme une mort. Au XIXe siècle, ces prostituées représentées par une tête de mort peuvent aussi renvoyer à des avertissements contre la syphilis, tout en se situant dans la tradition picturale de la dualité de la prostituée.

C. Une condamnation à la dualité

Cette coupure de soi oblige la prostituée qui souhaite continuer à vivre en dépit de ce suicide symbolique, à se dédoubler en quelque sorte. Ce dédoublement se lit dans la dualité des trois prostituées étudiées, dualité à laquelle elles semblent toutes condamnées. Ce caractère duel s'il se trouve exprimé concrètement dans la manière de se vêtir qu'ont les trois personnages, révèle cependant une scission et une contradiction profondément tragique de leur être, qu'il leur est difficile de surmonter.

a) Vêtement et théâtralité

Le vêtement se révèle souvent être une clé pour la compréhension des personnages, c'est pourquoi nous nous sommes intéressés à la manière de s'habiller qu'ont nos trois prostituées.

Il en résulte qu'elles ont chacune deux manières profondément différentes de se vêtir. Les deux premières fois où Raskolnikov rencontre Sonia sont très parlantes. Il la voit pour la toute première fois, le soir de l'accident de Marmeladov, son père. La petite Paule va alors chercher sa sœur Sonia qui travaille à cette heure-là . A son arrivée, Sonia est donc vêtue en prostituée. Elle est ainsi décrite : « elle avait une robe de trois sous, mais parée pour la rue, selon le goût et les règles qui avaient cours dans son monde spécial, avec des intentions vivement et scandaleusement marquées. Elle portait une « robe de soie achetée d'occasion, déplacée ici, avec ses fleurs et sa traîne longue et ridicule, son immense crinoline encombrant toute la porte, ses bottines de couleur claire, son ombrelle, inutile la nuit mais qu'elle avait prise avec elle, son

drôle de chapeau rond avec une plume couleur de feu. »[150] Cette tenue est tout à fait caractéristique des prostituées de l'époque, non seulement en Russie mais aussi en France, comme le montre la réaction de Gervaise dans *L'Assommoir*. En effet, Zola attribue un costume similaire à Nana, à ses débuts dans la prostitution. On peut ainsi lire à la fin du roman qu' « une seule chose mettait Gervaise hors d'elle. C'était lorsque sa fille reparaissait avec des robes à queue et des chapeaux couverts de plumes »[151], ce qui révèle bien l'existence de tout un code vestimentaire dans l'univers de la prostitution. L'habit de Sonia est d'ailleurs comme préparé et annoncé par le costume d'une jeune chanteuse de rue préalablement rencontrée par Raskolnikov et vêtue de la même manière que Sonia, « comme une demoiselle, en crinoline et mantille, avec des gants et un chapeau de paille portant une plume couleur de feu. »[152] Mais c'est l'unique fois où nous voyons Sonia ainsi vêtue. Lorsqu'elle vient convier Raskolnikov à l'enterrement de son père, elle porte une toute autre tenue, « une robe faite à la maison, très simple, sur la tête un vieux chapeau d'une mode ancienne ; elle tenait seulement à la main, comme la veille, une ombrelle. »[153] L'ombrelle est le seul lien entre la Sonia de la veille, parée et maquillée, et celle présente, modestement vêtue. L'opposition recouvre celle de deux Sonia, celle qui se prostitue et la Sonia ordinaire, la vraie Sonia. Ce contraste se retrouve dans les vêtements d'Elisa. On la voit habituellement vêtue de l'habit propre à la maison de prostitution où elle se trouve. « Une jupe noire aux reins, une camisole blanche au dos, (...) les pieds nus dans des pantoufles, les épaules couvertes du fichu jaune »[154] semblent constituer l'uniforme de la prostituée provinciale, par opposition avec les « femmes en cheveux et décolletées, dont les robes de soie sont soigneusement relevées au-dessus du genou »[155] des maisons parisiennes, femmes auxquelles on ajoute « sur la tête un chapeau de velours noir avec un bouquet de géraniums ponceau » lorsqu'elles doivent aller battre leur quart à l'extérieur. Le lecteur, à l'inverse de Sonia, ne voit Elisa qu'une seule fois habillée de manière ordinaire, lors d'une sortie avec son amant. Elle est alors « nu-tête, le chignon serré dans un filet que traversaient les petites boules d'un grand peigne noir », vêtue d'« un caraco de laine noire »[156]. Le contraste avec sa tenue de prostituée est manifeste : la séduction des cheveux dénoués et des étoffes claires et légères, font ici place à la modestie de la tête nue, au chignon soigneusement serré, et de la couleur noire. Si les vêtements d'Isidora peuvent également se classer en deux catégories, ils ne correspondent cependant pas tout à fait à la même opposition. Lors de sa première apparition, elle est vêtue d'un foulard rouge

---

[150] DOSTOÏEVSKI, Fiodor, *op. cit.*, p. 224.
[151] ZOLA, Emile, *L'Assommoir*, Paris, Le Livre de poche, 1972, p. 434.
[152] DOSTOÏEVSKI, Théodore, *op. cit.*, p. 194.
[153] DOSTOÏEVSKI, Fiodor, *op. cit.*, p. 280.
[154] GONCOURT, Edmond (de), *op. cit.*, p. 53.
[155] *Ibid.*, p. 71.

mis sur sa tête selon la mode madrilène, ainsi que de « una prenda híbrida, un arreglo del ruso al español, un cubrepersona de corte no muy conforme con el usual patrón »[157] ainsi que de « botas mayores que los pies y ya entradas en días »[158]. Isidora est donc d'emblée caractérisée comme appartenant au peuple. Et quand elle essaiera de devenir une dame en s'achetant des habits dignes de ce nom, cette tenue initiale la condamne d'avance. A plusieurs reprises dans le récit, moments qui correspondent souvent au début d'une nouvelle relation avec un homme, Isidora apparaît habillée comme une grande dame. Ainsi, lorsqu'elle se fait entretenir par Melchor, « volvió a ver lucir su belleza dentro de un marco de percales finos, de cintas de seda, de flores contrahechas, de menudos velos »[159]. Cette alternance entre de beaux
vêtements et des haillons ponctue ses hauts et ses bas, les phases où elle est entretenue et celles où elle doit se débrouiller seule. Mais cette différence reflète aussi et surtout ce qu'elle est et ce qu'elle prétend être.

Malgré cette légère différence vis-à-vis des deux autres prostituées, la tenue d'Isidora lorsqu'elle s'apprête à se prostituer sur le trottoir, nous est également décrite et l'on va voir qu'elle se caractérise par les mêmes éléments que sont la séduction et la théâtralité. L'habit est essentiel dans le métier de prostituée. Il s'agit véritablement d'un art et d'un code précis. Une prostituée est même venue apprendre à Isidora quelques astuces comme en témoigne cette phrase de don José : « la mujer aquella (...) le enseñaba, ¡ay ! muestras de vestidos.[160] » Isidora, lorsqu'elle se prostitue joue véritablement un rôle, elle va même jusqu'à s'entraîner à poser langoureusement devant sa glace.

---

[156] GONCOURT, Edmond (de), *op. cit.*, p. 101.

[157] **Un vêtement hybride, une retouche de russe à l'espagnole, quelque chose qui la couvrait d'une coupe non conforme au patron habituel**
PÉREZ GALDÓS, Benito, *op. cit.*, p. 78.

[158] **Des bottes trop grandes pour ses pieds, et déjà bien usées**
Ibid., p. 78.

[159] **Elle vit de nouveau resplendir sa beauté dans un cadre de percales fins, de rubans de soie, de fleurs imitées, et de légers voiles**
Ibid., p. 374.

[160] **Cette femme-là (...) lui montrait, mon dieu, de ces façons de s'habiller.**
Ibid., p. 494.

4. Félicien Rops, *Femme à la fourrure*.
« *Aunque éste era pequeño y malo, ella quería verse, no sólo el rostro, sino el cuerpo, y tomaba las actitudes más extrañas y violentas, ladeándose y haciendo contorsiones. La ligereza de su ropa era tal, que fácilmente salían al exterior la formas intachables de su talle y todo el conjunto gracioso y esbelto de su cuerpo* »[161].

Isidora cherche les positions et attitudes les plus séduisantes et aguichantes pour attirer le client, comme un acteur s'entraînerait à bien jouer son rôle. A travers l'étude du vêtement de la prostituée, c'est toute la théâtralité du métier qu'il faut souligner. De par cette théâtralité, la prostituée est souvent associée dans la littérature à la duperie et au mensonge, du fait qu'elle n'est pas elle-même lorsqu'elle se prostitue. Elle est littéralement en prostituée, ce qui sous-entend tout un maquillage et des vêtements spécifiques. Le père de Sonia le comprend très bien : « Elle coûte de l'argent, cette propreté-là, une propreté d'un genre spécial, vous comprenez ? (...) il y a des pommades à acheter, pas possible autrement ; des jupons empesés, des souliers un peu aguichants »[162]. La prostitution impose une transformation préalable de l'être, on le constate que ce soit à travers les attitudes qu'essaie de prendre Isidora, les pommades de Sonia ou les heures d'attente pour le coiffeur d'Elisa. Leur tenue consiste en un véritable déguisement. La preuve en est que Raskolnikov, lorsqu'il voit Sonia habillée de manière ordinaire, s'avoue intérieurement que « sa mémoire avait gardé l'image d'une toute autre personne »[163]. La veille, elle était déguisée au sens propre du terme, en ce qu'elle avait changé son apparence. L'habillement des prostituées

---

[161] **Même si cela était petit et mal, elle voulait se voir, non seulement le visage, mais aussi le corps, et elle prenait les attitudes les plus étranges et violentes, se penchant, se contorsionnant. La légèreté de son vêtement était tel, que l'on apercevait facilement les formes irréprochables de sa taille, ainsi que tout l'ensemble gracieux et svelte de son corps.**
PÉREZ GALDÓS, Benito, *op. cit.*, p. 495.
[162] DOSTOÏEVSKI, Fiodor, *op. cit.*, p. 50.
[163] *Ibid.*, p. 280.

obéit à un code et à des caractéristiques précises comme la transparence, le volume, la longueur... Leur but est de se faire remarquer et de se distinguer des autres, d'où leurs couleurs, qui ne sont pas d'ailleurs sans rappeler les antiques toges multicolores des prostituées romaines. Elles ont besoin de fleurs ou de plumes sur leur chapeau. Si l'on compare souvent la prostituée au paon, symbole de la vanité, ce n'est pas un hasard. Comme lui, elles font littéralement la roue pour attirer les hommes. Lorsqu'elles font le trottoir, leur démarche est très étudiée. Edmond de Goncourt décrit avec brio les allées et venues d'Elisa. L'auteur semble s'inspirer ici de tableaux de Guys, ou de Rops qui dédie d'ailleurs ce fusain aux frères Goncourt, après la parution de *Manette Salomon* :

5. Félicien Rops, *La Parisine*.
« *Dans le travail, lorsque par lâcheté, l'envie de faire du chic vous prend, et que l'on se sent glisser à la facilité et à la légèreté banale de l'exécution, penser aux Goncourt, à la sincérité, à l'honnêteté, à la droiture de leur œuvre. Et voilà pourquoi Edmond de Goncourt a été mon maître, si indigne élève que je fusse.* » (Lettre de Rops aux Goncourt)[164]

Le thème du théâtre traverse d'ailleurs l'ensemble de nos oeuvres, ce qui montre combien la prostitution y est liée. L'organisation de la maison close parisienne dans *La Fille Elisa* ressemble tout à fait à celle d'un théâtre. La tenancière a tout d'abord « quelque chose

[164] GONCOURT, Edmond et Jules (de), *Journal*, T.2, p. 947.

d'une antique marquise de théâtre »[165]. Elle tient toute la journée ses femmes à l'intérieur d'une chambre misérable pour ne pas user la salle de réception réservée au moment où les clients arrivent. « Cette chambre [est] appelée le *poulailler* »[166], nous renseigne l'auteur. Cela fait penser aux loges et coulisses où les acteurs attendent que le rideau se lève, de la même façon que les femmes attendent que « se lève le jour de la prostitution »[167] pour entrer en scène. Le terme de « poulailler » est d'ailleurs emprunté au vocabulaire familier du théâtre, puisqu'il peut en désigner la galerie supérieure, autrement appelée « paradis ». Mais le thème du théâtre est encore beaucoup plus prégnant dans *La desheredada*, où l'héroïne ne se contente pas de jouer la prostituée à la fin du roman. Elle joue en réalité un rôle durant toute sa vie, le rôle des héroïnes de romans-feuilletons qui découvrent à la fin du récit leur origine et noblesse cachées. Elle a ainsi falsifié toute sa vie, jusqu'à ses sensations comme en témoignent ces quelques remarques faites par le narrateur, ou bien par une voix intérieure d'Isidora (l'ambiguïté est volontaire) : « Te posees de tu papel y lo sientes. Enseñas a tus nervios a falsificar las sensaciones y a obrar por sí mismos, no como receptores de la impresión, sino como iniciadores de ella. »[168] Cette théâtralité est renforcée par la construction du roman et les titres de certains chapitres. Le chapitre 16 s'intitule notamment « Anagnorisis », terme poétique renvoyant à la « agnición », c'est-à-dire au moment de la reconnaissance, dans un poème dramatique, d'une personne dont on ignorait l'origine noble. Cette « agnición » reste également un artifice important du roman-feuilleton, mais l'auteur emploie sciemment le terme poétique, pour plus de grandiloquence burlesque et parodique. D'autre part, différents chapitres ont pour titre « Entreacto », que ce soit le chapitre 3 ou 8 de la deuxième partie qui s'intitulent « Entreacto en la iglesia », et « Entreacto en la calle de los Abades »[169] et qui correspondent véritablement à des moments de passages, c'est-à-dire aux moments d'interruption entre deux hommes, deux "entretiens" en quelque sorte. Et, l'on peut alors remarquer que cinq hommes entretiennent Isidora dans cette deuxième partie, Joaquín, Botín, Melchor, Bou et Gaitica, ce qui peut bel et bien correspondre aux cinq actes d'une pièce de théâtre.

La présence du code théâtral se trouve donc directement en liaison avec le thème de la prostitution. Sur scène, pour l'acteur comme pour la prostituée, le paraître prime, l'essentiel est de posséder son rôle pour mieux séduire. Dans cette optique, les prostituées se réduisent alors à un vêtement et à un corps, d'où cette dualité nécessaire pour préserver sous leur apparence, ce

---

[165] GONCOURT, Edmond (de), *op. cit.*, p. 82.
[166] *Ibid.*, p. 71.
[167] *Ibid.*, p. 72.
[168] **Tu possèdes ton rôle et tu le sens. Tu apprends à tes nerfs à falsifier les sensations et à fonctionner d'eux-mêmes, non pas comme les récepteurs de l'impression, mais comme ses initiateurs.**
PÉREZ GALDÓS, Benito, *op. cit.*, p. 301.

qu'elles sont véritablement. Le vêtement, en tant que signe, reflète l'être du personnage littéraire, et ce tout particulièrement depuis l'esthétique balzacienne du portrait qui considère que le paraître caractérise et révèle l'être profond des personnages. Ce vêtement marqué par son caractère tout à la fois double et théâtral, trahit donc une dualité plus profonde des personnages, reflet d'une contradiction intérieure propre à chacun d'entre eux.

b) Une contradiction profonde

Chacune des trois prostituées semble en effet avoir en elle-même deux contraires qui les tiraillent en permanence entre deux pôles opposés, mais qui semblent cependant dépendre du personnage, et lui être particulier.

Isidora est très certainement le personnage le plus duel des trois, puisqu'elle va jusqu'à mener deux vies parallèles. Le narcissisme semble constituer la base de cette dualité, et même ici de ce dédoublement de l'être. La vanité la fait vivre de manière double, car elle ne peut se contenter de la réalité, de son humble origine populaire. Pour pouvoir s'aimer soi-même, Isidora a besoin d'un dédoublement, d'une sorte d'expropriation initiale qui permet ensuite le narcissisme. Isidora mène donc deux vies, l'une réelle et l'autre rêvée, fantasmée, qui lui apporte satisfaction et fierté. Le narrateur tente à plusieurs reprises de définir le mécanisme de cette double vie : « era una secunda vida encajada en la vida fisiológica y que se desarollaba potente, construida por la imaginación (...). En aquella segunda vida, Isidora se lo encontraba todo completo, sucesos y personas »[170], explique-t-il. Le nom de la protagoniste est à ce titre tout à fait significatif, comme il en est souvent de mise dans l'esthétique réaliste. Le nom d' "Isidora Rufete" illustre sa dualité, de par l'opposition entre le prénom culturellement valorisé d'Isidora, aux sonorités plus pimpantes que "Rufete", nom répandu dans les classes populaires et beaucoup plus rustre à l'oreille. Elle refuse donc son nom de famille, ce qui revient à nier son origine populaire et en même temps, une partie d'elle-même. Elle ne sait comment faire comprendre à Miquís qu'elle n'est pas une Rufete : « únicamente se podría decir que ella no era lo que parecía, que ella no era Isidora Rufete, sino Isidora... »[171] Effectivement, durant tout le roman, Isidora essaie de se faire reconnaître comme membre de la famille Aransis, « si no lo creyera, no

---

[169] **Entracte dans l'église** et **Entracte dans la rue de los Abades**

[170] **Il s'agit d'une seconde vie emboîtée dans la vie physiologique et qui se déroulait, puissante, fruit de son imagination (...). Dans cette seconde vie, elle retrouvait tout au complet, les évènements et les personnes.**
PÉREZ GALDÓS, Benito, *op. cit.*, p.114.

[171] **Elle pourrait seulement dire qu'elle n'était pas celle qu'elle paraissait être, qu'elle n'était pas Isidora Rufete, mais Isidora...**
Ibid., p. 130.

viviría... »[172], déclare-telle à la marquise de Aransis. Et après que l'avocat de la marquise, Muñoz y Nones est venu lui rendre visite en prison pour la mettre devant l'évidence, c'est-à-dire devant la falsification des documents, et son origine indubitablement plébéienne, Isidora, prise d'une crise d'angoisse, s'écrie : « soy noble, soy noble. No me quitaréis mi nobleza, porque es mi esencia, y no puedo ser sin ella »[173]. C'est seulement lors des dernières pages du roman qu'Isidora ne répondra même plus à son prénom :

> « — ¡ Isidora !
> — Ya no soy Isidora. No vuelva usted a pronunciar este nombre. »[174]

Ces deux répliques sont très parlantes. Isidora se confronte enfin à la réalité, et reconnaît qu'elle n'est pas noble. C'est seulement à partir de ce moment-là, qu'elle peut se suicider moralement et se jeter sur le trottoir, se prostituer, c'est-à-dire symboliquement, cesser d'être et perdre son identité. La contradiction de ce personnage se situe donc dans le décalage entre son être et son vouloir être, entre ce qu'elle est profondément et ce qu'elle veut paraître. C'est pourquoi le motif du miroir est si présent dans l'œuvre. Le miroir est l'intermédiaire qui lui confirme sa beauté et par conséquent, sa noblesse, il est l'instrument qui lui permet de se maintenir dans l'illusion. Dès qu'elle est entretenue, elle s'achète des vêtements et « volvió a recrearse con su hermosa imagen delante del espejo »[175], elle pense ainsi se rapprocher de la noblesse. Ce n'est pas un hasard si c'est lorsqu'elle se contemple dans le miroir de la couturière Eponina, qu'Isidora affirme sa noblesse, car c'est son paraître qui lui permet d'affirmer que « ella era noble por su nacimiento »[176] Mais, comme Narcisse, à force de contempler son image et de croire en son paraître, Isidora finira par mourir, du moins symboliquement et moralement. Le seul miroir qui ne la trompera pas et ne la baignera pas d'illusion est celui, un peu spécial, de Miquís :

> « — ¿De quién serían esos pobres huesos ?...
> — Son de mujer. Quizá una tan hermosa como tú... Mírate en ese espejo.
> — Gracias, chico. Tus espejos son muy particulares. »[177]

---

[172] **Si je n'en étais pas convaincue, je ne vivrais pas...**
Ibid., p. 264.

[173] **Je suis noble, je suis noble. Ils ne m'enlèveront pas ma noblesse, parce que c'est ma raison d'être, et je ne peux pas être sans elle.**
Ibid., p. 464.

[174] **— Isidora !**
— Je ne suis plus Isidora. Ne prononce plus à l'avenir ce prénom.
PÉREZ GALDÓS, Benito, *op. cit.*, p. 498.

[175] **Elle se divertit à nouveau avec son beau reflet dans le miroir.**
Ibid., p. 374.

[176] **Elle était noble par sa naissance**
Ibid., p. 401.

[177] **— A qui sont ces pauvres os ?**
— Ce sont ceux d'une femme. Peut-être d'une femme aussi belle que toi... Regarde-toi dans ce miroir.
— Merci bien. Tes miroirs sont peu communs.
Ibid., p. 394.

Ce miroir entre guillemets que constitue le squelette appartenant au jeune médecin est sans aucun doute le miroir le moins déformant du roman. Il est en effet le seul à ne pas renvoyer la protagoniste à son apparence, mais au contraire à son être profond. Il lui montre son égalité sur le plan physique et médical avec les autres hommes et femmes : tous sont des squelettes. A un seul moment dans le roman, Isidora entrevoit sa contradiction, en remarquant que « ¡ dama por la figura, por la elegancia, por el vestido !... Por el pensamiento y por las acciones, ¿qué era ?...La sentencia es difícil »[178]. Mais ainsi se conclut le chapitre, et Isidora ne prendra pas le temps d'aller jusqu'au bout de sa réflexion, ni de se confronter avec cette contradiction intérieure dont elle semble à peine consciente.

Les contradictions de Sonia et d'Elisa sont beaucoup moins développées dans nos deux autres romans, mais méritent néanmoins qu'on s'y attarde. On a déjà pu constater à plusieurs reprises que le personnage de Sonia était profondément oxymorique, il reste maintenant à le montrer plus en détails. Si la contradiction d'Isidora repose sur une opposition être/ paraître, celle de Sonia se fonde plus exactement sur une dichotomie entre l'âme et le corps. Son corps est bien évidemment souillé, en tant que prostituée, Sonia y a pour ainsi dire renoncé. Pourtant elle continue à vivre, et ce grâce à son âme qui semble marquée par la pureté et la sainteté. Cette juxtaposition problématique du mal et du bien chez un même individu a beaucoup fait couler d'encre. Cette opposition est constatée avec force par Raskolnikov, qui ne cesse de se poser des questions à son sujet : « est-il possible que cette créature aussi, qui a conservé encore la pureté du cœur, se laisse consciemment entraîner, pour finir, dans cette fosse ignoble et nauséabonde ? »[179], se demande-t-il tout particulièrement. C'est par cette opposition que Sonia échappe en partie à la compréhension de Raskolnikov, et au-delà, à celle du lecteur. Sans ce caractère oxymorique, son personnage gagnerait en transparence et serait par là même beaucoup moins intéressant. La contradiction d'Elisa apparaît plus nuancée, peut-être parce qu'elle est la seule à s'engager d'elle-même, sans obligation, dans la prostitution. De ce fait, sa contradiction ne se situe pas sur le même plan que les deux autres personnages. Choisir librement de devenir une prostituée implique un narcissisme et une volonté de séduction certaine, ce qui n'est pas sans rappeler le personnage d'Isidora, dans une moindre mesure. Mais parallèlement à ce comportement provocateur, on peut constater une certaine frigidité sexuelle, due au développement de sa maladie qu'est l'hystérie. Cependant, l'écrivain entre dans le détail de cette maladie et en choisit un aspect tout à fait particulier, l'hystérie misandrine, ce qui implique un rejet et une répulsion

---

[178] **Dame par la silhouette, l'élégance et le vêtement !...Mais par ses pensées et ses actes, qui était-elle ?...La sentence n'est pas facile.**
Ibid., p. 341.

radicale de son être vis-à-vis du sexe masculin. La contradiction engendrée par la prostitution se situe davantage ici sur le plan d'une opposition entre actes et pensées, entre vouloir et pouvoir...La phrase suivante le montre bien : « il y avait certains jours où, en dépit de sa volonté et de la violence qu'elle se faisait, il y avait de la part de son corps, une répugnance insurmontable et comme un soulèvement de dégoût et d'horreur pour sa tâche amoureuse dans la maison. »[180] Cette division de la personnalité, entre sa volonté d'une part et sa chair de l'autre, est une conséquence de l'hystérie, à un premier niveau.

Mais après le constat de cette contradiction chez les trois personnages étudiés, on peut conclure que cette contradiction profonde, présente en chacun des personnages, relève essentiellement de leur statut de prostituée. La prostitution est donc représentée dans nos trois romans comme un métier de la scission, scission qui ne semble pouvoir trouver sa solution et sa réunion que dans l'amour.

c) L'amour, seule possibilité de conciliation

Sonia, Elisa et Isidora ne semblent parvenir à réconcilier leur être, à ne plus vivre leur contradiction sur le mode de la souffrance qu'au moment où elles aiment et sont aimées. L'être aimé apparaît comme le seul à pouvoir comprendre et, dans un second temps, accepter leur dualité.

A un premier niveau, l'on retrouve évidemment le motif du sacrifice propre au personnage de la prostituée : toutes trois tombent amoureuses, respectivement de Raskolnikov, le *lignard* aux fleurs, et Joaquín, et toutes se sacrifient pour leur amant. Cela n'est pas sans renvoyer au stéréotype traditionnel de la prostituée qui se sacrifie. Parent-Duchâtelet lui-même souligne cette caractéristique : « une des choses qui mérite le plus d'être étudiée dans la vie des prostituées, c'est l'attachement extrême qu'elles ont pour leurs amants, et ce qu'elles font pour les conserver. »[181] Dans nos trois romans, toutes les trois vont effectivement changer de vie et déménager pour le suivre. Isidora abandonne famille et réputation en allant s'installer avec Joaquín, sans pour autant lui être marié. Et même quand il l'abandonnera et ne reviendra la trouver que pour lui soutirer de l'argent, elle lui conservera son amour et l'aidera. Isidora appartient au groupe des conquérantes amoureuses, elle conçoit l'amour comme un don définitif et une occasion constante de dévouement, ce que perçoit très bien Marie-Claire Petit lorsqu'elle

---

[179] DOSTOÏEVSKI, Fiodor, *op. cit.*, p. 375.
[180] GONCOURT, Edmond (de), *op. cit.*, p. 98.

étudie les personnages féminins dans l'œuvre de Benito Pérez Galdós : « Chez Isidora comme chez Fortunata, il y a cette espèce de masochisme qui pousse les grandes amoureuses à faire don de soi-même à qui ne le mérite pas et à en tirer une jouissance douloureuse[182]. *La desheredada* et *Fortunata y Jacinta* sont deux romans de l'auteur sur la prostitution. Ils ont donc souvent donné lieu à des comparaisons, principalement entre leurs deux personnages principaux. Si le narrateur écrit à propos de Fortunata qu' « elle maintenait seulement que le nommé Juanito Santa Cruz était le seul homme qu'elle ait vraiment aimé, et qu'elle aimait toujours »[183], des paroles semblables sont également mises dans la bouche d'Isidora qui déclare à Joaquín : « Mi castigo eres tú (...). Te amaré siempre, mientras viva. Mi corazón es de una pieza. No puedo amar sino a uno solo, y amarle siempre ».[184] Par une sorte de compensation, pour donner sens à sa vie, Isidora semble avoir besoin de se dévouer corps et âme à un homme. Il en va de même pour Elisa. Cette dernière aura deux amants auxquels elle sera dévouée et fidèle. Même si elle n'aimait pas en réalité le premier, le commis-voyageur, son besoin d'affection la fait se comporter comme une amoureuse effrénée : « partout là où allait son homme, Elisa s'arrangeait pour qu'il trouvât gratis, au débotté, l'amour et la servitude d'une esclave. »[185] L'auteur reprend alors son ton didactique et fait l'analyse suivante de ce comportement, que l'on pourrait également appliquer au personnage d'Isidora : « le plus souvent, dans ce rôle tutélaire de la fille, vous ne trouverez que la satisfaction légitime d'une faiblesse protégeant une force, et encore le sentiment, à ses propres yeux, du relèvement et du rachat de cette fille au milieu de la vénalité du métier.»[186] De même, lors de sa relation avec la *lignard*, elle lui est fidèle et dévouée même après l'avoir tué, puisque même en prison, elle continuera de l'aimer et de lire la lettre qu'il lui avait écrite.

La relation de Sonia et Raskolnikov est évidemment plus complexe à étudier. Il est vrai qu'une déclaration d'amour était prévue lors de la rédaction initiale, mais elle n'a été conservée que dans les brouillons du roman. Après l'aveu du meurtre à Sonia, Dostoïevski envisageait ainsi la scène : « il est à genoux devant elle : Je t'aime. Elle lui dit : livrez-vous au tribunal. C'est donc que tu ne m'aimes pas, dit-il. Elle se tait. »[187] Cette déclaration sera

---

[181] PARENT-DUCHATELET, Alexandre, *La prostitution à Paris au XIXe siècle*, texte abrégé, annoté et présenté par Alain Corbin, Paris, Seuil, 1981, p. 111.
[182] PETIT, Marie-Claire, *Les personnages féminins dans les romans de Benito Pérez Galdós*, Paris, société d'édition " Les belles lettres ", 1972, p. 238.
[183] PÉREZ GALDÓS, Benito, *Fortunata y Jacinta*, Paris, Editeurs français réunis, 1975, p. 232.
[184] **Tu es mon châtiment (...). Je t'aimerai toujours, tant que tu vivras. Mon cœur est tout entier à toi. Je ne peux aimer qu'un seul homme, et l'aimer à jamais.**
PÉREZ GALDÓS, Benito, *La desheredada*, p. 342.
[185] GONCOURT, Edmond (de), *op. cit.*, p. 68-69.
[186] *Ibid.*, p. 70.
[187] DOSTOIEVSKI, Fiodor, *Les Carnets de* Crime et Châtiment, pp. 686-905, p. 744.

repoussée à la déportation en Sibérie afin de donner une dimension plus profonde et complexe à leurs rapports tout le long du roman, et elle se fera sans paroles :

> « Comment cela s'était-il fait, il n'en savait rien lui-même, mais soudain quelque chose sembla le soulever et le jeter à ses pieds. Il pleurait, il lui embrassait les genoux. Au premier instant, elle eut une peur terrible et tout son visage se glaça. Elle bondit et toute tremblante le regarda. Mais au même instant, tout de suite, elle comprit tout. Un bonheur infini brilla dans ses yeux ; elle avait compris, il ne pouvait plus y avoir de doute pour elle : il l'aimait, il l'aimait sans bornes, enfin était arrivé cette minute... »[188]

Cette déclaration n'est pas sans rappeler la scène de l'aveu. Toutes deux se font de manière tacite, et entraînent un agenouillement même si dans le second cas, c'est Sonia qui s'agenouillera devant lui. De la même manière, au regard de Raskolnikov, elle comprend soudain ce qu'il veut lui dire, le meurtre qu'il a commis. On peut facilement mettre en parallèle ce passage avec le précédent :

> « — Seigneur ! ce fut un cri effrayant qui s'arracha de sa poitrine. Elle tomba sans forces sur le lit, le visage dans les oreillers. Mais au bout d'un instant, elle se releva rapidement, se rapprocha de lui, le prit par les mains et, les serrant fortement, comme dans un étau, entre ses doigts délicats, comme collée à lui. Par ce regard désespéré, ultime, elle voulait guetter et saisir, si possible, une ultime espérance. Mais d'espérance, point ; il ne subsistait aucun doute ; tout était réellement *ainsi !* (...)
>
> Ce n'était pas du tout comme cela qu'il pensait lui découvrir la chose, mais cela était arrivé *comme cela*. »

Trois scènes d'agenouillement ont lieu dans le roman et elles sont intimement liées. L'on sait que l'auteur aime ainsi à créer des échos et des inversions entre différents passages de ses oeuvres. La scène de la lecture, celle de l'aveu et enfin de la déclaration d'amour sont trois expressions différentes de l'amour, et alternent entre l'agenouillement de Raskolnikov, de Sonia et à nouveau de Raskolnikov. Il ne s'agit pas véritablement du sentiment amoureux habituel, Dostoïevski n'en connaît que des formes extrêmes, la passion dont peut être par exemple épris Dmitri dans *Les Frères Karamazov*, ou bien ici un amour profond, mais un amour qui relève davantage de la notion chrétienne de l'*agapê*, un amour mêlé d'une profonde compassion face à la souffrance de l'autre. La scène de la lecture de l'évangile constitue l'exact pendant de celle de l'aveu, dans les moindres faits et gestes, et pour mieux se rendre compte de leur symétrie, une étude précise des deux textes est nécessaire, c'est ce que nous avons tenté de faire à travers le tableau comparatif suivant qui met en vis-à-vis des extraits de ces deux scènes clé du roman :

---

[188] DOSTOÏEVSKI, Fiodor, *Crime et Châtiment*, p. 625.

Chapitre 4, IV	Chapitre 5, IV[189]
p. 373 « Cinq minutes passèrent. Il marchait toujours en long et en large, en silence, sans la regarder. Enfin il s'approcha d'elle ; ses yeux brillaient. Il lui prit à deux mains les épaules et fixa directement son visage en pleurs. Son regard était sec, enflammé, aigu, ses lèvres tremblaient fortement...Soudain il se pencha tout entier rapidement et, tombant sur le plancher, lui baisa le pied. Sonia, épouvantée, recula, comme devant un fou. Et réellement il avait tout à fait l'air d'un fou. — Quoi, que faites-vous là ? Devant moi ! murmura-t-elle, pâle et le cœur soudain douloureusement serré. Il se releva immédiatement . — Ce n'est pas devant toi que je me suis prosterné, mais devant toute la souffrance humaine. — Il prononça ces mots farouchement, et recula vers la fenêtre. » p. 375 « Une question se posait malgré tout pour lui : pourquoi avait-elle pu, delà depuis si longtemps, demeurer dans cette situation sans perdre la raison, puisque décidément elle n'avait pas la force de se jeter à l'eau ? » « Trois routes lui sont ouvertes, pensait-il ; se jeter dans le canal, tomber dans une maison de fous, ou..., enfin, se plonger dans la débauche, qui endort l'esprit et durcit le cœur. » p. 382 « — Et alors, que faire ? répéta Sonia en pleurant nerveusement et en se tordant les bras . — Que faire ? Briser ce qui doit être brisé, une fois pour toutes, un point c'est tout : et prendre sur toi la souffrance ! » p. 381 « — Maintenant je n'ai plus que toi, ajouta-t-il. Nous partirons ensemble...Je suis venu vers toi. Nous sommes tous deux maudits ; tous deux, ensemble, nous partirons ! »	p. 473 « Comme inconsciente, elle bondit et se tordant les bras, arriva jusqu'au milieu de la chambre ; mais bientôt elle revint et se rassit à côté de lui, presque épaule contre épaule. Tout à coup, comme transpercée, elle tressaillit, poussa un cri et se jeta, sans savoir elle-même pourquoi, à genoux devant lui . — Qu'avez-vous fait... qu'avez-vous fait là de vous-même ! prononça-t-elle avec désespoir, et se redressant, elle se jeta à son cou, le prit et le serra fortement, fortement, dans ses bras. Raskolnikov se dégagea et la regarda avec un sourire triste : — Comme tu es singulière, Sonia ; tu me prends et tu me serres dans tes bras alors que je t'ai dit *cette chose*. Tu n'as pas conscience. — Non, il n'y a pas plus malheureux que toi, à cette heure, sur toute la terre ! s'écria-t-elle, comme en extase, sans entendre sa remarque, et de nouveau elle éclata en sanglots, comme dans une crise. (...) — Alors tu ne m'abandonneras pas, Sonia ? dit-il, en la regardant presque avec espoir. — Non, non ; jamais, ni nulle part ! s'écria Sonia. Je te suivrai, je te suivrai partout ! » p. 474 « — Mais que se passe-t-il ? Où suis-je ? prononça-t-elle dans une perplexité profonde, comme si elle n'était pas encore revenue à elle. Comment vous, vous, un homme comme vous...comment avez-vous pu vous résoudre à cela ?... Qu'est-ce que cela signifie ? » « — Tu avais faim ! tu voulais...aider ta mère ? oui ? — Non, Sonia, non » p. 475 « — Mais alors, pourquoi donc...pourquoi disiez-vous : pour voler, puisque vous n'avez rien pris ? (...) Sonia eut une idée qui lui traversa la tête : « N'aurait-il pas perdu la raison ?' Mais aussitôt elle y renonça : non, c'était autre chose . » p. 482 « — Alors que faire maintenant ? Dis-le moi, lui demanda-t-il en relevant soudainement la tête »

[189] DOSTOÏEVSKI, Fiodor, *op. cit.*, extraits du chapitre IV, de la quatrième et cinquième parties.

Il ne s'agit pas d'une déclaration d'amour, les deux personnages reconnaissent dans ces deux scènes leurs similitudes, et la grandeur de chacun dans la souffrance. Cette promesse réciproque de ne pas s'abandonner, de se suivre partout, ne renvoie pas tant ici au sacrifice de la prostituée pour son amant qu'à celui de la croyante qui met en pratique « l'éthique de l'*agapê* chrétienne, le sacrifice total, immédiat et inconditionnel de soi qui est le fondement moral de Sonia »[190], comme l'écrit si bien Joseph Frank. Raskolnikov est le seul à considérer Sonia comme un être humain et non comme une prostituée. Il parle avec elle d'égal à égal, et après bien des difficultés, il parviendra à comprendre tout le paradoxe du personnage de Sonia, cette opposition entre la sainteté de son âme et la souillure de son corps : la prostitution est en réalité pour Sonia, le seul moyen de mettre en pratique l'*agapê* vis-à-vis des autres, de les aider et de leur montrer son amour. C'est en cela que l'amour est pour nos trois personnages, conciliation de leur contradiction. Pour le personnage de Sonia, ici, cela passe par l'acceptation, puis la compréhension, par Raskolnikov, de son paradoxe intérieur.

La relation d'Elisa avec le lignard qui fréquente le bordel à soldats de l'avenue de Suffren est présentée comme l'accomplissement pour Elisa d'un idéal romanesque. Il est naïf et tendre, à chaque fois qu'il venait la voir, « il apportait à Elisa un bouquet d'un sou. Un bouquet à une prostituée comme elle... »[191] Comblée par toutes ces attentions, Elisa idéalise complètement son amoureux timide, un peu mystique, et envisage leur relation de manière tout à fait romantique, voire chevaleresque. C'est pourquoi, par opposition avec tous les hommes avec qui elle a des relations charnelles, elle idéalise cet amour qu'elle souhaiterait pour ainsi dire platonique : « elle eût voulu l'aimer, être aimée de lui, rien qu'avec des lèvres qui embrasseraient toujours. »[192] Il faut évidemment souligner l'emploi du verbe "vouloir" qui annonce le décalage avec le "pouvoir" et la réalité. Cet amour platonique lui permettait de concilier sa nature contradictoire, prostituée d'une part, et hystérique misandrine d'autre part. Mais comme l'indique Ricatte, il s'agit là du « drame de la pureté impossible ». L'homme naïf et doux va se révéler mâle et sensuel. Lorsqu'il voudra s'approcher d'elle dans le cimetière d'une manière sensuelle, elle ne pourra le supporter et le tuera dans un accès d'hystérie. Cette attitude mâle a réveillé la dualité d'Elisa, et a en même temps mis fin à l'équilibre momentanément trouvé par elle, ainsi qu'à la conciliation sur laquelle reposait jusque-là son amour.

Enfin, l'amour d'Isidora pour Joaquín lui apporte également un certain équilibre en ce qu'il la satisfait pleinement. Joaquín, d'une part, connaît l'origine modeste d'Isidora, et

---

[190] FRANK, Joseph, *Dostoïevski. Les années miraculeuses (1865-1871)*, Arles, Solin, Actes Sud, 1998, pp. 204-205.
[191] GONCOURT, Edmond (de), *op. cit.*, p. 99.
[192] *Ibid.*, p. 100.

d'autre part il faut rappeler que ce dernier est noble. La nature d'Isidora ainsi que ses prétentions se voient ainsi réunies. Sa carte de visite indique qu'il est « El marqués viudo de Saldeoro »[193] , son titre est d'ailleurs tout à fait symbolique. « Saldeoro » est composé du verbe " saldare", signifiant "solder, s'acquitter", et de "oro", comme "or", ce qui renvoie ironiquement aux permanents besoins d'argent du personnage. Le narcissisme d'Isidora est parfaitement comblé. En effet, le narcissisme est un amour de soi exagéré, puisque, comme l'expliquerait Freud, « la libido retirée du monde extérieur a été apporté au moi »[194], le narcissisme d'Isidora explique donc son manque de lien avec la réalité. Le narcissique rapporte l'amour à l'amour propre. « Etre aimé, (...) posséder l'objet aimé relève de ce sentiment [d'estime de soi] »[195]. Les qualités de l'objet aimé rejaillissent par conséquent directement sur le moi : c'est comme si la noblesse de Joaquín venait confirmer la sienne. Il en va de même pour l'amour qu'elle porte à son enfant, Riquín, et qu'elle vante comme étant surdoué. Cet enfant mis au monde par ses soins est comme un prolongement d'elle-même, comme l'explique Freud dans son article fondateur sur le narcissisme, et n'oublions pas que cet enfant est en quelque sorte à moitié noble, du côté paternel. L'application de cette théorie freudienne, certes légèrement anachronique par rapport à notre texte, se révèle très féconde. On ne peut être qu'impressionné par les intuitions de Benito Pérez Galdós sur le fonctionnement du narcissisme, quelques années pourtant avant que celui-ci ne soit véritablement théorisé par Freud notamment, à partir des années 1910. Une lecture psychanalysante de l'œuvre serait sans doute très productive, et l'on verra plus loin qu'elle a déjà été partiellement mise en œuvre sur ce roman, mais en ce qui concerne davantage le "roman familial" du personnage principal. En effet, on peut peut-être voir dans ce déplacement de son amour de soi, vers Joaquín, ou plus tard vers le substitut que représente Riquín, un moyen pour Isidora de concilier ce qui lui était jusque-là inconciliable : de par cet "amour d'objets" (si l'on conserve l'expression freudienne) que sont Joaquín et Riquín, Isidora établit un lien concret entre la réalité d'une part, et ses prétentions illégitimes et fantasmées d'autre part. Pour tenter d'approfondir cette idée, on peut mettre en parallèle les deux buts que s'est fixé Isidora dans le roman : d'une part, gagner son procès et être par là même reconnue personnellement comme étant noble, et d'autre part, dans cette perspective de projection narcissique, les demandes incessantes d'Isidora à Joaquín pour que celui-ci reconnaisse leur enfant, et lui transmette ainsi son titre de noblesse, ce qui peut revenir, par un mécanisme de substitution dans l'esprit d'Isidora, à faire d'elle-même également une personne noble.

---

[193] **Le marquis veuf de Saldeoro**
PÉREZ GALDÓS, Benito, *op. cit.*, p. 139.

[194] FREUD, Siegmund, « Pour introduire le narcissisme », in *La vie sexuelle*, Paris, P.U.F., Bibliothèque de psychanalyse, 1969, pp. 81-105, p. 83.

L'on comprend sans doute mieux désormais comment, concrètement, l'amour vient comme concilier les natures contraires qui existent dans chacune de nos héroïnes, qui toutes, vivent leur prostitution sur le mode de la dualité, dualité atténuée lorsqu'elles sont en couple.

Coupé de sa famille et de la société qui les rejettent, mais également de la réalité et de soi-même, le personnage de la prostituée se construit donc dans chacun de ces romans comme une figure de l'aliénation, en étant rendu étranger au monde. Cette coupure avec la réalité semble être la source de la dualité de ces personnages qui tentent par ce moyen de surmonter leur absence au monde et de continuer à vivre. Cette aliénation de la prostituée se révèle intéressante à confronter avec les caractéristiques de l'aliénation mentale, c'est-à-dire de la folie, dans la définition qu'en donne le dictionnaire *Le Robert* par exemple. L'aliénation mentale y est définie comme un « trouble mental, passager ou permanent, qui rend l'individu comme étranger à lui-même et à la société où il est incapable de mener une vie sociale normale. »[196] Les similitudes sont frappantes. Folle et prostituée seraient-elles des personnages littéraires proches ? L'on retiendra surtout de ce rapprochement, une vision communément différente de la réalité.

---

[195] *Ibid.*, p. 103
[196] *Le Petit Robert*, p. 57.

3. Un rapport différent à la réalité

C'est tout particulièrement dans ce rapport différent à la réalité que résident la force et l'originalité profonde de nos trois héroïnes, Isidora, Elisa et Sonia, au sein même de l'image littéraire de la prostituée. Par cette perception originale, elles surmontent l'aliénation due à leur fonction sociale d'une part, et elles se distinguent des autres personnages du roman d'autre part. Chacune possède une perception différente et propre qui s'appuie pour la première, sur l'imagination, pour la seconde, sur une perception artistique du monde, et enfin pour Sonia, sur sa foi religieuse. Imagination, art et religion apparaissent ainsi comme trois chemins d'évasion face à la réalité et à l'univers de la prostitution.

A. Quelques traits communs

Pour les trois personnages, cette perception originale du monde passe à travers deux grands thèmes, l'enfance et la folie. Ce sont là, certes, deux stéréotypes de la prostituée, que de la comparer d'une part, à un être immature, et d'autre part à une aliénée. Les trois auteurs font en effet vaciller en permanence leur protagoniste entre raison et folie, mais on essaiera de montrer que cette hésitation va au-delà du stéréotype, n'ayant pas pour but de réduire la prostituée à une folle, bien au contraire.

a) La prostituée, un être immature, tourné vers l'enfance

Pour compléter le tableau des stéréotypes souvent attachés à la prostituée, il ne faut pas oublier qu'il s'agit d'un être demeuré proche de l'enfant. Alain Corbin le confirme en déclarant que « le stéréotype de *l'immaturité* de la prostituée sera, on le sait, promis à un long avenir. »[197] Nos oeuvres le montrent. Par cette immaturité, l'on pense expliquer la marginalité de la prostituée, sa non-intégration des codes sociaux face auxquels elle se trouve toujours en contradiction, comme restée à un état de non-culture.

Dans la dénomination même de nos trois personnages, l'on retrouve à chaque fois ce rapprochement avec l'enfance. Edmond de Goncourt précise par exemple, que les yeux d'Elisa sont « restés, comme aux jours de son enfance, *angéliquement clairs*. »[198] De plus, par sa nature capricieuse et enflammée, l'auteur la renvoie constamment à un comportement puéril. Goncourt joue ainsi sur deux interprétations de ce thème de l'enfance, qui lui sert à la fois à illustrer le tempérament désordonné de la prostituée, dans la lignée de Parent-Duchâtelet, mais en même temps, comme le montre l'adverbe « *angéliquement* », l'enfance se trouve aussi reliée à la pureté. L'on rencontre cette idée dans *Crime et Châtiment*, avec encore plus de force. Sonia est elle aussi comparée à une enfant. Lors de sa deuxième rencontre avec Sonia, Raskolnikov la décrit ainsi : « Maintenant, c'était une jeune fille simplement et même pauvrement vêtue, encore toute jeune, ressemblant presque à une fillette »[199]. L'adverbe "maintenant" souligne le contraste avec la dernière fois où Raskolnikov l'a vue, en prostituée, et donc véritablement en femme, plus qu'en fillette. Cette ressemblance avec une enfant renvoie de nouveau à l'idée d'innocence et de pureté. Mais en même temps, cette image de l'enfant vient renforcer la dualité de Sonia, à la fois prostituée et de l'autre côté, enfant et ange. Comme pour Elisa, l'enfance sert, par contraste avec la prostitution, à illustrer une fois de plus l'ambivalence du personnage de la prostituée.

Si l'on retrouve dans la désignation, cette image de l'enfant chez nos trois héroïnes, ce n'est donc pas tant dans le cadre du stéréotype de la prostituée immature et irréfléchie que pour traduire une opposition entre ange et démon, enfance et prostitution, paradis et enfer, et ainsi faire une nouvelle fois référence à leur dualité, surtout dans le cas de Sonia et d'Elisa. En effet, l'enfance d'Elisa se fait de plus en plus présente au fur et à mesure du récit et

---

[197] CORBIN, Alain, *Les filles de noces*, p. 20.
[198] GONCOURT, Edmond (de), *op. cit.*, p. 101
[199] DOSTOÏEVSKI, Fiodor, *op. cit.*, p. 280.

de la déchéance du personnage. Elisa, comme Germinie Lacerteux, autre héroïne populaire des Goncourt, semble dominée par la tentation du retour à l'enfance. Dans sa dégradation progressive à l'intérieur de la prison, « ainsi qu'il arrive quelquefois dans les dernières heures d'une agonie, les occupations, les distractions, les plaisirs, les jeux de cette enfance, reprenaient avec leurs jeunes gestes et leur gaminante mimique, reprenaient machinalement possession du vieux corps de la femme. »[200] Ce retour à l'enfance va de paire avec la perte de sa mémoire qui ne conserve bientôt plus que ses premiers souvenirs. Il peut traduire un désir d'échapper à une réalité quotidienne où elles sont l'une comme l'autre engluées, et qu'elles ne supportent plus.

Isidora est elle aussi souvent comparée à une enfant, mais cette comparaison a une portée différente, semble-t-il. On la trouve désignée par les termes suivants, « una joven », « una muchacha »[201] qui en eux-mêmes ne sont pas si significatifs, mais qui prennent sens lorsque l'on tient compte de l'ensemble des éléments. Au-delà de cette dénomination, c'est dans son comportement capricieux, égoïste, ne s'occupant pas de la réalité ni des gens qui l'entourent qu'Isidora est restée au stade infantile. Ainsi, alors qu'elle se promenait aux côtés de Miquís, dans le centre de Madrid, on peut lire que « las emociones de Isidora fueron una alegría infantil, un deseo vivo de correr, de despeinarse »[202]. Cette comparaison avec le comportement d'un enfant n'est pas anodine et on peut en faire une analyse très éclairante, à l'aide du concept freudien de "roman familial". Françoise Peyrègne, dans son article sur le sujet, procède à cette analyse, dans la lignée de Marthe Robert notamment. « Selon cette théorie, tous les enfants, parvenus à un certain stade de leur développement intellectuel, partagent le même fantasme : ils imaginent plus ou moins consciemment qu'ils ont des parents illégitimes ou adoptés, c'est-à-dire que leurs parents ne sont pas leurs vrais parents » [203], écrit-elle. Et c'est effectivement ce que l'on constate chez Isidora, à travers ce procès intenté à la marquise d'Aransis, en reconnaissance de filiation. Isidora n'a toujours pas dépassé le stade infantile du "roman familial". Même si le concept freudien est ici à nuancer — ainsi, le fantasme d'Isidora ne vient pas directement d'elle-même, il lui a d'abord été véhiculé par son père, puis son oncle, elle n'en est donc pas la créatrice —, il faut reconnaître que ce rapprochement avec le roman galdosien fait tout à fait sens.

Dans les trois romans, nos héroïnes sont donc toutes régulièrement rapprochées du monde de l'enfance, dont elles partagent une caractéristique majeure, la naïveté. Cette

---

[200] GONCOURT, Edmond (de), *op. cit.*, p. 151.

[201] **Une jeune fille**
PÉREZ GALDÓS, Benito, *op. cit.*, p. 78, 79, 80

[202] **Isidora ressentit une joie presque infantile, un vif désir de courir, de se dépeigner**
Ibid., p. 117.

[203] *L'image parentale dans la littérature de langue espagnole*, dirigé par Amadeo LOPEZ, colloque organisé par le GRELPP les 24 et 25 mars 2000, université Paris-Nanterre, 2001, chapitre sur " Le " roman familial " d'Isidora Rufete dans *La Desheredada* de Pérez Galdós " par PEYREGNE Françoise, pp. 59-65, p. 59.

comparaison les renvoie également à un statut commun, celui de la minorité, puisque l'enfant, comme la prostituée, qui elle a perdu ses droits en choisissant ce métier, ne sont pas considérés comme des citoyens à part entière, ni comme des êtres de raison. Enfants et fous sont exclus car ils ne partagent pas les valeurs de la société établie.

b) La présence de la folie

Le soupçon et la menace de la folie planent sur nos trois personnages, qui la manifestent cependant chacun de manière très différente, c'est pourquoi nous allons étudier de manière séparée les trois héroïnes. C'est sans doute Elisa qui fait preuve de la folie la plus évidente. Dès sa plus tendre enfance, le surnom que lui a donné sa mère, « bernoque »[204], la poursuit. De plus, elle est régulièrement victime de crises. Elle en a notamment une lors de son départ de la première maison close, où l'on voit Elisa qui « roulait sur son corps dans une violente attaque de nerfs »[205]. L'épisode du meurtre marque évidemment le sommet de ses crises, puisque ce jour-là, « elle avait été prise par un *vertigo*, par un besoin de tuer, par une furie d'assassiner... »[206], en somme par un accès de démence hystérique. En prison, Elisa entame sa « débilitation intellectuelle »[207], du fait de sa réclusion dans le silence le plus absolu qui la conduira à l'hébétude la plus complète. Les accès de folie d'Elisa sont en liens directs avec l'hystérie. Les symptômes de l'hystérie sont incontestables, Elisa les développe tous soigneusement, l'écrivain y veille. En regardant dans un dictionnaire médical de l'époque, l'on apprend que l'hystérie se caractérise principalement, du côté de l'intelligence, par une mobilité excessive qui fait que les malades n'ont aucun esprit de suite, ainsi que par une tendance très manifeste à la contradiction. Moralement, on constate chez le malade un caractère bizarre, capricieux, fantasque, propice à la duplicité et au mensonge, la propension brusque et intempestive aux actes les plus pervers et les plus criminels, propension qui conduira Elisa au meurtre de son amant. Ces symptômes se révèlent semblables — la perversité mise à part — aux "symptômes" de la prostituée notés par Parent-Duchâtelet, époque où l'on considérait encore l'hystérie comme une maladie de l'utérus. Cependant, si Edmond fait développer à Elisa l'hystérie misandrine, il ne faut pas oublier qu'il ne la fait véritablement sombrer dans la folie qu'à partir du moment de sa réclusion, réfutant ainsi la pénalité du silence continu pour les détenues.

---

[204] GONCOURT, Edmond (de), *op. cit.*, p. 43.
[205] *Ibid.*, p. 65.
[206] *Ibid.*, p. 128.

Dans *La desheredada,* Le thème de la folie est également très présent. Isidora est poursuivie par une lourde hérédité : son oncle, ainsi que son père, étaient fous. Souvenons-nous que Rufete a terminé sa vie dans un asile d'aliénés, nous allons y revenir. Mais au total, n'y a-t-il pas véritablement cinq fous dans le roman ? Qu'ils s'appellent Isidora, Rufete, Mariano, Tío canonigo, ou encore José Relimpio, tous s'accrochent à un rêve insensé, relevant de la folie. Benito Pérez Galdós tient cependant un discours tout à fait original sur le sujet. Il tente de montrer que la distinction raison/folie n'est peut-être par aussi claire qu'on pourrait le croire. Si le secrétaire de l'asile de Leganés fait partie des aliénés, il prononce pourtant de sages paroles et Isidora éprouve à son égard « tanta admiración como gratitud »[208]. De la même manière, dans sa folie, Rufete ne se révèle pas si dément : « "Hay muchos cuerdos que son locos razonables". Esta sentencia es de Rufete. »[209] Plus loin, il s'exclame également :

> « ¡ Y considerar que aquella triste colonia no representa otra cosa que la exageración o el extremo irritativo de nuestras múltiples particularidades morales o intelectuales..., que todos, cual más, cual menos, tenemos la inspiración , el estro de los disparates, y a poco que descuidamos entramos de lleno en los sombríos dominios de la ciencia alienista ! »[210]

La frontière séparant les aliénés des gens "sains d'esprit" est très mince, et peut rapidement se retourner dans un sens ou dans un autre. Ainsi, même si Isidora ne vit pas dans un asile d'aliénés, la question de sa folie est posée. Plusieurs réactions de son entourage le laissent présager. Si don José lui-même lui demande « ¿ Pero estás loca ? »[211], la marquise lui déclare plus sérieusement, lorsqu'Isidora lui affirme être sa petite-fille, qu'elle « (s)e ver(á) obligada a tenerla a usted o por impostura o por demente... »[212]. Différents symptômes vont également dans ce sens : son ambition irraisonnée, et sur le plan physiologique, ses innombrables insomnies. Un chapitre s'intitule d'ailleurs de manière éloquente : « Insomnio número cincuenta y tantos »[213]. Miquís est le seul à comprendre le mal d'Isidora et à ne pas la condamner à la folie. Il perçoit qu'il s'agit

---

[207] *Ibid.*, p. 143.

[208] **Autant d'admiration que de gratitude**
PÉREZ GALDÓS, Benito, *op. cit.*, p. 82.

[209] **"Nombre de sages sont des fous raisonnables". Cette phrase est de Rufete.**
op. cit., p. 72.

[210] **Et considérer que cette triste colonie ne représente pas autre chose que l'exagération ou le paroxysme de nos nombreuses qualités morales ou intellectuelles...., considérer que tous, plus ou moins selon les personnes, nous possédons l'influence et l'inspiration de ces absurdités, et que, pour peu que nous ne fassions pas attention, nous pouvons entrer en plein dans les funèbres territoires de la science aliéniste !**
PÉREZ GALDÓS, Benito, *op. cit.*, p. 72.

[211] **Mais, es-tu folle ?**
Ibid., p. 277.

[212] **(Elle se) verr(a) dans l'obligation de vous considérer ou comme une usurpatrice, ou comme une démente...**
Ibid., p. 267.

[213] Le chapitre 11 de la première partie s'intitule en effet : **Insomnie numéro cinquante et quelques**

véritablement d'une maladie. Aussi lui explique-t-il : « Estás enferma, estás llagada. Tu mal es ya profundo, pero no incurable. (...) Pues he de curarte »[214]. Ce médecin représente le personnage porte-parole de l'auteur, on l'a déjà vu. Comme l'écrit une critique dans son article sur la folie dans *La desheredada*, selon Benito Pérez Galdós, « la folie s'apprend comme une science, elle se perfectionne, elle empire. Elle peut donc être soignée, réduite et même vaincue. »[215] Isidora, contrairement au personnage d'Elisa, n'est donc pas condamnée d'avance, le récit lui offre plusieurs chances de soigner son mal dont elle pourrait guérir si elle le souhaitait. En refusant les différentes opportunités, elle s'enferme dans son imagination maladive et se condamne elle-même.

Même pour Sonia qui pourtant représente une "sainte prostituée", la question de sa folie est posée. Mais la situation est peut-être plus problématique. Les deux personnages principaux, par un effet de symétrie, sont en effet soupçonnés de folie. Raskolnikov, depuis le meurtre qu'il a commis, a la fièvre, divague, et se comporte le plus étrangement du monde, ce à quoi répond notamment, dans la construction, la nuit que « Sonia passa (...) dans la fièvre et le délire »[216], après que ce dernier lui a annoncé qu'il connaissait le meurtrier d'Elisabeth. De nombreuses personnes s'accordent à dire que « réellement il avait tout à fait l'air d'un fou »[217]. Pour le personnage de Sonia, la situation est différente, il n'y a que Raskolnikov qui se demande au début de leur relation si elle n'est pas folle. La belle-mère de Sonia est phtisique et dérangée mentalement. Et Sonia, en guise de symptômes, est parfois victime de crises. Ainsi, lorsque Raskolnikov lui affirme, pour la mettre à l'épreuve, que Dieu n'existe pas, se réaction est impressionnante : « Le visage de Sonia soudain changea terriblement ; des convulsions la traversaient ». Face à cela, Raskolnikov renchérit : « Vous dites que Catherine Ivanovna a l'esprit dérangé ; mais le vôtre aussi est en train de se déranger »[218]. De même, lors de son accusation de vol par Loujine, « elle eut un commencement de crise »[219], sans que le lecteur sache véritablement de quel type de crise il s'agit. Mais ne peut-on pas voir dans ces crises les traces d'un certain mysticisme ? Les mystiques se disent témoin de Dieu. Mais faute de pouvoir faire crédit au vocabulaire religieux, le mystique se reporte souvent vers un langage plus corporel, en ce qu'il somatise d'une certaine manière ce qu'il vit. Les crises de Sonia sont un exemple fort de cette somatisation. Au lieu d'exprimer son indignation par la voix et le cri, elle

---

[214] **Tu es malade, tu es blessée. Ton mal est déjà profond, mais il n'est pas incurable. (...) Je dois te soigner.** PÉREZ GALDÓS, Benito, *op. cit.*, p. 388.
[215] PETIT Marie-Claire, « La folie et la mort dans *La Desheredada* », in *Cahiers du monde hispanique et luso-brésilien*, Caravelle , n°11, Université de Toulouse-Le Mirail, 1968, pp. 193-204, p.197.
[216] DOSTOÏEVSKI, Fiodor, *op. cit.*, p. 383.
[217] *Ibid.*, p. 373.
[218] *Ibid.*, p. 373.
[219] *Ibid.*, p. 465.

la traduit par les mouvements de son corps. Mais en dehors de ces crises ponctuelles, le personnage de Sonia, qui se caractérise, on a pu le constater, par une parole brève, utilise énormément ce langage du corps. Tous les dialogues où intervient Sonia pourraient le montrer, nous ne nous appuierons cependant que sur un court passage représentatif, issu du dialogue qui précède la lecture de l'Evangile (je souligne) :

> « — Vous...vous promeniez ?
> — Oui, chuchota brièvement Sonia, de nouveau troublée et baissant les yeux.
> — Catherine Ivanovna, mais elle vous battait presque, chez votre père ?
> — Oh ! non, que dites-vous là, non ! — Sonia le regarda avec une espèce d'épouvante.
> — Alors vous l'aimez ?
> — Elle ? Mais comment donc ! fit Sonia plaintivement, en croisant soudain les bras avec douleur. — Ah ! vous la... Si seulement vous saviez ! Mais c'est un véritable enfant... Elle a l'esprit tout à fait troublé...par le chagrin. Mais comme elle était intelligente...généreuse...bonne ! Vous ne savez rien, rien du tout...Ah !
> Sonia dit tout cela comme au désespoir, émue et déchirée, et se tordant les bras. De nouveau ses joues pâles s'empourprèrent, ses yeux exprimèrent la souffrance. »[220]

La différence entre la parole de Sonia et celle de Raskolnikov est manifeste. Alors que celle de Raskolnikov se passe de toute précision, la parole de Sonia, comme si elle ne se suffisait pas à elle-même, est sans cesse précisée, commentée par l'attitude, les faits et gestes de Sonia, rappelant les didascalies d'un dialogue théâtral. Son comportement semble faire partie de son langage, il est un élément de compréhension essentiel du personnage. Certains gestes et expressions du visage reviennent systématiquement dans le roman, comme attachés au personnage de Sonia. Ce sont la rougeur, le silence, le tremblement, la tête baissée ou encore les bras qui se tordent...Ce langage du corps reflète exactement le comportement de la purification, l'attitude de celui ou celle qui suit la voie des Béatitudes, et donc de l'humilité et de la pauvreté. Mais ce langage corporel, s'il laisse percevoir Sonia en personnage mystique, offre également une autre piste de lecture, celui des fols en Christ orthodoxes. Les fols en Christ sont en effet considérés comme des saints dans la religion orthodoxe, même s'ils sont souvent réduits à des simples d'esprit, voire même à des fous. Dans les paroles suivantes de Raskolnikov, « une innocente, une innocente ! se répétait-il en lui-même »[221], il faut bien voir que c'est l'adjectif russe "ЮРÓДИВЫЙ" que traduit par "innocent" Pierre Pascal. La traduction appauvrit la portée du mot qui en russe possède une dimension religieuse, puisqu'il sert aussi à désigner les fols en

[220] DOSTOÏEVSKI, Fiodor, *op. cit.*, p. 369.
[221] *Ibid.*, p. 376.

Christ. Folie et sainteté se trouvent ainsi intimement liés dans le personnage de Sonia, d'où sa profonde différence avec les deux autres héroïnes.

6. Félicien Rops, *La prostitution et la folie dominant le monde*

Contrairement aux topoï de la prostitution, dans nos trois romans, les thèmes de la folie ou encore de l'enfance ne semblent pas relever véritablement d'un discours accusateur ni même d'excuse sur la prostituée. Souvent, prostitution et folie sont liées aux XIXe siècle de par les associations entre hystérie et folie d'une part, entre prostituée et hystérique d'autre part. Ici, la démence n'apparaît pas foncièrement condamnable, au contraire, on verra que folie et art sont liés chez le personnage d'Elisa, de la même manière que folie et sainteté le sont pour Sonia. Plutôt que de venir confirmer l'image de l'immaturité et de la folie de la prostituée, ces deux thèmes viennent davantage renforcer l'idée de dualité liée à ce personnage. Un autre roman des Goncourt, *Germinie Lacerteux*, le montre. Même si le personnage se situe légèrement en marge de celui de la prostituée, il reflète une logique semblable : immature, et dérangée mentalement, Germinie mène une double vie, celle de bonne modèle, en parallèle avec son personnage de femme débauchée, en dehors de son travail. Cependant, en plus de cette dualité, l'enfance et le folie permettent peut-être plus profondément une ouverture sur une autre réalité, ou plus exactement sur une perception différente de celle-ci.

B. La tentation de l'imagination

L'imagination constitue l'un des moyens d'évasion qui s'offrent à nos personnages. L'imagination des prostituées se trouve souvent nourrie par des romans de bas étage condamnés par les écrivains, qui les considère comme des sources d'illusions. Leurs personnages, on va le voir, sont donc encore souvent victimes de leur imagination romanesque, ce qui n'est pas sans rappeler la conception pascalienne de l'imagination en " puissance trompeuse ", et "folle du logis". Benito Pérez Galdós, dans *La desheredada*, fera même de ce thème, l'objet essentiel de son roman en représentant une Isidora très cervantesque, ne sachant pas distinguer l'univers fictif du roman de celui de la réalité.

a) Le rôle de la lecture

Un stéréotype de la prostituée que nous n'avons pas encore développé est celui de la lecture. Le personnage de la prostituée du XIXe, qu'il soit social ou littéraire — on a déjà vu combien les deux images pouvaient être proches —, est en effet vu comme un fervent lecteur de romans populaires, souvent déconseillés aux jeunes filles de bonne famille. Alain Corbin confirme cette idée très répandue à l'époque, en écrivant ceci : « les témoins notent encore que les prostituées sont friandes de romans, en particulier de romans-feuilletons »[222]. Même si l'historien sociologue précise que ce phénomène renvoie certainement moins à une réalité qu'à une croyance générale, il n'en reste pas moins que nos trois romans évoquent les lectures de leur héroïne, parmi lesquelles figurent systématiquement les romans-feuilletons. Dans deux d'entre eux, la lecture de ce type de littérature est d'ailleurs l'objet d'une vive critique, de par les effets néfastes qu'ils peuvent avoir sur les lecteurs, et plus spécifiquement ici sur les lectrices.

C'est uniquement dans *Crime et Châtiment* que la lecture n'est pas mise en scène comme un risque, ou encore comme une source de rêverie. Les lectures de Sonia n'en sont pas pour autant absentes, bien au contraire. Comme l'écrivait Jacques Catteau, « les romans de Dostoïevski sont un lieu par excellence *littéraire.* (...) Le livre peint les personnages autant que

---

[222] *Misérable et glorieuse la femme du XIXe siècle*, présenté par Jean-Paul ARON, Poitiers, Editions Arthème Fayard, 1980. Chapitre « La prostituée » par Alain CORBIN, pp. 41-58, p. 55.

l'œuvre musicale ou picturale élue par eux. »[223]. Si cette phrase demeure applicable à l'ensemble des oeuvres étudiées ici, l'on va voir plus précisément comment les lectures de Sonia nous renseignent sur son personnage. La culture livresque de Sonia se borne à quelques livres d'histoire antique, à « quelques livres au contenu romanesque, et puis naguère encore, par l'entremise de monsieur Lebeziatnikov, [à] un petit livre, la *Physiologie* de Lewis (...) qu'elle a lu avec un grand intérêt — et dont elle nous a communiqué à haute voix plusieurs passages »[224]. Malgré la présence d'œuvres de fiction, la lecture n'apparaît pas comme liée à l'imagination. Les livres apparaissent davantage comme des objets de culture et d'apprentissage. L'on apprend aussi que son livre de chevet, au moment du récit, n'est autre que le « Nouveau Testament en traduction russe »[225]. Il s'agit là de l'exemplaire d'Elisabeth, qui le lui avait prêté. « Avec elle, nous lisions et ... nous parlions »[226], avoue Sonia à Raskolnikov, montrant par là même que le texte biblique donnait lieu à une lecture à voix haute, partagée, amenant une discussion entre les deux amies. Cette démarche de lecture orale et collective est à rapprocher de celle que fait Sonia pour le livre de Lewis, devant toute sa famille apparemment. Ces lectures révèlent un mélange intéressant, un personnage pétri à la fois de religiosité et d'idées plus modernes, celles d'Auguste Comte, dont Lewis était un fervent admirateur, et celles plus "communistes" de Lebeziatnikov avec qui elle a eu plusieurs fois l'occasion de discuter, et que Dostoïevski tourne en dérision. Ces deux lectures sont faites selon un rite comparable, qui semble renvoyer à une tradition orthodoxe en Russie, où pendant longtemps, des groupes de paysans se sont rassemblés dans les villages pour lire des passages de la Bible en commun. Cette lecture partagée est peut-être un élément permettant d'expliquer la différence de traitement de la lecture dans les trois romans. Cette lecture orale peut paraître plus constructive, et donc moins dangereuse, que la lecture "intérieure", faite uniquement pour soi, que pratiquent par opposition Isidora et Elisa, et qui est là chaque fois condamnée par les écrivains.

Elisa se nourrit de romans pendant une période précise de sa vie, au moment où elle joue la garde-malade du fils de la maison de prostitution de Bourlemont. Tout en veillant le jeune homme, elle s'est mise à lire les romans du cabinet de lecture gisant sur le lit du malade. De quels livres s'agit-il ? de « romans qui traînaient »[227], de « tout l'épique du boulevard du Crime, tout le faux chevaleresque, tout le faux amoureux »[228]. La répétition de l'adjectif souligne la condamnation de l'auteur vis-à-vis de ces romans porteurs d'illusions. L'écrivain décrit

---

[223] CATTEAU, Jacques, *La Création littéraire chez Dostoïevski*, Paris, Institut d'études slaves, 1978, pp. 254-255.
[224] DOSTOÏEVSKI, Fiodor, *op. cit.*, p. 45.
[225] *Ibid.*, p. 376.
[226] *Ibid.*, p. 377.
[227] GONCOURT, Edmond (de), *op. cit.*, p. 62.
[228] *Ibid.*, p. 64.

explicitement le mécanisme de ces illusions : « le roman possède une action magique. Il s'empare de la liseuse devenue tout de suite, niaisement, la dupe de l'absurde fiction. »[229] Tout un chapitre, qui constitue de fait une véritable démonstration didactique, se trouve consacré aux effets néfastes de la lecture sur ce type de personnages. La lecture de ces romans se voit condamnée car elle n'a aucun lien avec la réalité, ces romans reposent purement sur la fiction. Elisa se voit prise au piège de l'imaginaire, qui vient redoubler sa coupure initiale avec la réalité, de par son métier de prostituée. Elisa mène « une existence cérébrale pendant des mois »[230], toute « absente de corps et d'esprit de la maison »[231], ce qui montre combien elle s'est recréée un monde propre, à travers la lecture. En même temps, ce moment d'intense lecture correspond peut-être pour le personnage d'Elisa, à l'un de ses rares instants de plénitude, voire à l'unique moment de son existence où elle peut vivre pour et en elle-même, et non pour les autres, comme son métier de prostituée l'y oblige. Ces romans constitueront l'une des causes de sa chute, de son départ de cette confortable maison de prostitution provinciale. Le dévouement amoureux qui suit à l'égard de son commis-voyageur, vient également de ses lectures, ce que l'on retrouvera dans *La desheredada.* Son départ avec le commis-voyageur, concrétisation miraculeuse de ses héros chevaleresques, lui offre la possibilité d'accomplir dans la vie réelle ce qu'elle a lu. « C'était en chair et en os, le héros évoqué par les rêves d'Elisa »[232], écrit l'auteur. Mais la désillusion ne tarde pas, le retournement arrive quelques pages plus loin : « son héros de société secrète était un mouchard »[233]. C'est cette même construction illusion/désillusion que l'on rencontre à nouveau dans *La desheredada*, mais avec beaucoup plus d'amplitude. Car, si la lecture ne représente qu'une période restreinte de la vie d'Elisa, les illusions romanesques d'Isidora par contre ne la quitteront pas du récit, si ce n'est peut-être à la dernière page du roman. Isidora étant le personnage chez qui la lecture joue le plus grand rôle, on lui consacrera un développement séparé.

b) Isidora, nouvelle Don Quichotte

Le roman de Benito Pérez Galdós est en intertextualité constante avec les romans "romantico-sentimentaux" auxquels il est fait constamment allusion. Isidora ne cesse de mettre en parallèle sa vie et ses lectures, à travers des remarques de ce type : « los libros están llenos de

---

[229] GONCOURT, Edmond (de), *op. cit.*, p. 63.
[230] *Ibid.*, p. 67.
[231] *Ibid.*, p. 64.
[232] *Ibid.*, p. 68.
[233] *Ibid.*, p. 70.

cosas semejantes »[234], se posant par là même en héroïne d'un de ces romans. Isidora, comme Elisa, ne parvient pas à comprendre la distance entre ce qu'elle vit et ce qu'elle lit. L'identification se révèle entièrement réussie, au point de confondre fiction et réalité. Cette confusion n'est pas sans rappeler inévitablement Cervantès et son *Don Quichotte*, mettant en scène un personnage à l'esprit dérangé par sa lecture de trop de romans de chevalerie.[235]

Cette confusion est née dans l'esprit d'Isidora de l'affirmation de son père, puis de son oncle, qu'elle est la petite-fille naturelle de la marquise de Aransis, affirmation tout droit tirée de romans-feuilletons. A partir de là, l'imagination d'Isidora s'est mise en mouvement, et ne peut plus s'arrêter. L'écrivain décrit minutieusement le fonctionnement de son imagination qui se projette sans cesse dans cette promesse d'un avenir radieux, fait de luxe et de reconnaissance sociale. Cette projection est notamment entretenue par sa visite du palais des Aransis, puis par sa rencontre de la marquise, deux événements qui vont véritablement nourrir ses rêves. Ainsi, lors d'une discussion avec Joaquín, tout aussi peu lucide qu'elle sur ses prétentions à la noblesse, ils s'imaginent ensemble, lorsque la noblesse d'Isidora aura été reconnue. Isidora se met à rêver toute éveillée : « En mi casa no entrarán los tontos ; eso puedo jurártelo. Me rodearé de hombres discretos, distinguidos. En fín, será mi casa la academia del buen gusto, del ingenio, de la cortesía y de la inteligencia. Daré concertos de música clásica. »[236] Cet extrait le montre, Isidora est un personnage qui s'exprime le plus souvent au futur, stigmate de son imagination maladive et de son ambition. Mais elle ne se contente pas de se projeter de temps à autre dans ce futur luxueux. En permanence, elle anticipe, imagine à l'avance ce qui va se passer dans un futur proche. Elle ne peut se rendre à un rendez-vous sans l'avoir vécu au préalable dans sa tête. L'auteur caractérise ainsi son personnage : « Tenía la costumbre de representarse en su imaginación, de une manera muy viva, los acontecimientos antes de que fueron efectivos. Si esperaba para determinada hora un suceso (...) el suceso tomaba en su mente formas de extraordinario relieve y color »[237]. En effet, que ce soit avant la rencontre de la marquise, ou de sa tante et de son frère qu'elle n'avait pas vus depuis longtemps, nous avons un

---

[234] **Les livres sont remplis de ce genre de choses**
PÉREZ GALDÓS, Benito, *op. cit.*, p. 171.

[235] CERVANTES, *Don Quichotte*, in *Oeuvres romanesques complètes*, Paris, Gallimard, La Pléiade, 2001, pp. 389-1428.

[236] **Les sots ne rentreront pas chez moi, je peux te le jurer. Je m'entourerai d'hommes discrets et distingués. Enfin, ma demeure sera l'académie du bon goût, de l'esprit, de la courtoisie, et de l'intelligence. Je ferai donner des concerts de musique classique.**
PÉREZ GALDÓS, Benito, *op. cit.*, p. 419.

[237] **Elle avait l'habitude de se représenter dans son imagination, et ce de la manière la plus vivante, les évènements avant leur réalisation. Si elle attendait un fait pour une heure déterminée, (...) ce fait prenait dans sa tête un relief et une couleur extraordinaires**
Ibid., p. 95.

premier récit de ces retrouvailles, avant même qu'elles aient lieu. Le décalage entre ce qui était prévu et ce qui se passe réellement, est toujours empli d'une ironie savoureuse de la part de l'auteur. En se rendant chez sa tante, « Isidora se había figurado que su tía —o más bien tía de su supuesta madre— estaría en la puerta ; pero esto, como otras muchas cosas de las que imaginaba, no resultó cierto. »[238] La désillusion la guette en permanence.

En tant que personnage marqué par l'échec et la désillusion, Isidora se constitue comme reprise ironique et distanciée du type romanesque romantique. Elle imagine sans cesse ce qui va lui arriver en fonction de ce qu'elle a auparavant pu lire. Isidora s'exclame ainsi régulièrement : « Yo he leído mi propia historia tantas veces... ! »[239] Pour prendre un exemple plus précis, au moment où Joaquín l'abandonne et la laisse complètement endettée, Isidora se décide de travailler, comme d'autres héroïnes de roman ont pu le faire : « ¡ pero trabajaré ! (...) Y diciendo esto se lo representaron en la imaginación figuras y tipos interesantísimos que en novelas había leído. »[240] Elle se demandera pendant des mois quel métier choisir, sa décision n'aboutira pas. Alicia G. Andreu a analysé l'influence des romans romantico-sentimentaux sur *La desheredada* et a parfaitement montré la manière avec laquelle « Isidora aplica a los diferentes aspectos de su realidad circundante modelos literarios obtenidos de sus muchas lecturas novelescas. »[241] La critique essaie d'ailleurs de démontrer dans son article que Benito Pérez Galdós s'est tout particulièrement appuyé sur un de ces romans, *La Cruz del Olivar* de Faustina Saez de Malgar, dont l'intrigue serait « la base en la que se fundamentan todas las ilusiones desesperadas de Isidora Rufete. »[242] En effet, l'héroïne, María, a été éloignée, enfant, du palais familial et élevée dans la pauvreté par un des gardes du comte. Et finalement, celle-ci se révèle s'appeler Lucía et être la fille du comte où son prétendu père avait servi jadis, ce qui lui permet d'épouser le marquis dont elle était amoureuse et avec lequel elle vécut heureuse... *La desheredada* reprend indéniablement ce schéma, mais l'auteur ne permet pas à son personnage

---

[238] **Isidora s'était figurée que sa tante —ou plus exactement la tante de sa prétendue mère — serait sur le pas de la porte à l'attendre : mais cette supposition, comme beaucoup d'autres qu'elle imaginait, ne s'avéra pas exacte.**
Ibid., p. 96.

[239] **J'ai lu tant de fois mon histoire... !**
Ibid., p. 171.

[240] **Je travaillerai ! (...) Mais en disant cela, elle se représentait dans son imagination, des silhouettes et des personnages des plus intéressants qu'elle avait lus dans des romans**
PÉREZ GALDÓS, Benito, *op. cit.*, p. 312.

[241] **Isidora applique les modèles littéraires obtenus de ses nombreuses lectures romanesques aux différents aspects de la réalité.**
ANDREU, Alicia G., *La Cruz del olivar por Faustina Saez de Malgar, un modelo literario en la vida de Isidora Rufete, numéro spécial des Anales galdosianos*, anejo 1979, Middlebury, Vermont, 1980, pp. 1-16, p. 8.

[242] **La base sur laquelle se fonde toutes les illusions désespérées d'Isidora Rufete.**
Ibid., p. 9.

d'avoir une fin heureuse, pour la moralité même de son roman. Les illusions, l'ambition ne peuvent triompher, Isidora finira par se prostituer sur le trottoir.

Par cette fin, Benito Pérez Galdós se distingue des romans romantico-sentimentaux, mais il s'éloigne aussi d'un autre modèle littéraire, plus positif cette fois, celui de Cervantès, que l'auteur admire. Don Quichotte, lui aussi, vit nourri de romans de chevalerie, univers aux valeurs morales chevaleresques dont il ne peut sortir. Cependant, l'auteur lui accorde une mort paisible, où il semble avoir perdu ses illusions. Il reconnaît de lui-même ses erreurs au dernier chapitre, peu avant sa mort, en déclarant qu' « [il] possède désormais un jugement libre et clair, dégagé des ombres épaisses de l'ignorance qu'avaient répandues sur lui l'amère et continuelle lecture des détestables livres de chevalerie. »[243] Benito Pérez Galdós nous laisse lui dans l'hésitation. Isidora peut sembler un instant renoncer à sa prétendue noblesse, lorsqu'elle refuse désormais qu'on l'appelle Isidora de la même manière que don Quichotte a renoncé symboliquement à son nom de chevalier avant sa mort en ces termes : « " Mes bons messieurs, félicitez-moi d'être non plus don Quichotte de la Manche, mais Alonso Quijano, à qui sa bonne conduite valut autrefois d'être appelé *Le Bon*. " »[244]. Mais en même temps, la décision d'Isidora de se prostituer pour accéder aux couches supérieures de la société la présente toujours atteinte d'une ambition délirante, s'enfonçant dans l'abîme. D'autres parallèles sont à faire entre les deux oeuvres. Tout d'abord, la construction bipartite se retrouve dans les deux romans : si les aventures de Don Quichotte se déroulent dans la première partie aux abords de son château, elles le conduisent par la suite en des territoires plus éloignés. Il en va de même pour Isidora qui ne quitte la maison de son parrain qu'à la fin de la première partie, inaugurant ainsi les déménagements incessants de la seconde. Benito Pérez Galdós revendique clairement cette filiation à travers différents clins d'œil. L'oncle chanoine d'Isidora, féru de romans de chevalerie, se nomme très exactement don Santiago Quijano-Quijada, rappelant les hésitations sur le nom de don Quichotte dont fait état le narrateur au début du roman : « On affirme qu'il avait pour nom Quijada ou Quesada (...) bien que des conjectures vraisemblables donnent à entendre qu'il s'appelait Quijana. »[245] Cet oncle envoie d'ailleurs à Isidora une lettre de conseils peu avant sa mort, celle reproduite dans le chapitre 18 intitulé « Últimos consejos de mi tío canónigo » (derniers conseils de mon oncle le chanoine) . Cette lettre a pour hypotexte presque explicite celle de Don Quichotte à Sancho Pansa avant que ce dernier ne devienne gouverneur, dans les chapitres XLII et XLIII de la seconde partie du *Don Quichotte*. Les conseils ont pour objet la

---

[243] CERVANTÈS, SAAVÈDRA, Miguel (de), *Don Quichotte*, dans *Oeuvres romanesques complètes*, Paris, Gallimard, La Pléiade, 2001, pp. 389-1428, p. 1422.
[244] *Ibid.*, p. 1423.
[245] *Ibid.*, p. 409.

bonne conduite du destinataire et évoquent des thèmes semblables : la religion, l'apprentissage des bonnes manières, la cuisine, et surtout l'apparence vestimentaire. Au chapitre XLIII du *Don Quichotte* entièrement consacré à l'apparence et au vêtement, répondent des remarques de ce type : « Vístese con primor. Huye tanto de la vulgaridad, poniéndote lo que todas se pongan, como de la excesiva singularidad, poniéndote lo que a nadie se le haya ocurrido usar. »[246] L'influence de Cervantès demanderait une étude beaucoup plus approfondie, mais nous nous bornerons à ces quelques exemples pour ne pas trop déborder de notre sujet initial.

Cet intertexte cervantesque permet ainsi à Benito Pérez Galdós de mettre en scène de manière riche et originale la condamnation d'un certain type de lectures, tout en dénonçant les illusions d'une époque. De la même manière qu'à travers le personnage de *Don Quichotte*, Cervantès effectue une critique des valeurs sociales de son temps, c'est-à-dire de l'empire espagnol en déclin, Isidora peut être également considérée comme le résultat d'une société malade, celle des guerres civiles des années 1870. « Produit d'une société minée par toute sorte d'illusions, Isidora ne pouvait être qu'une rêveuse superlative, la mythomane type, symbole d'un pays et d'une époque »[247], écrit Marie-Claire Petit, conférant ainsi au personnage une dimension symbolique et politique.

Cette condamnation de la lecture et de l'imagination chez Edmond de Goncourt, et Benito Pérez Galdós, se situe dans la droite lignée de leur prédécesseur Flaubert, qui avec *Madame Bovary* a magistralement démontré avant eux les effets pernicieux de la lecture. Certains critiques ont ainsi pu comparer le personnage flaubertien à celui de *la desheredada :* « Chez l'une comme chez l'autre il existe une influence romantique importante, et surtout il existe ce décalage entre le monde des rêves et le monde de la réalité qui les mènera à l'abîme »[248], écrit Angels Santa. Pérez Galdós, comme Edmond de Goncourt, font ainsi une véritable étude clinique de l'imagination, appliquée au personnage de la prostituée.

---

[246] **Habille-toi avec art. Fuis à la fois la vulgarité, en t'habillant avec ce que toutes mettent, et en même temps l'originalité excessive, en t'habillant avec ce que personne n'a jamais eu l'idée d'utiliser.**
PÉREZ GALDÓS, Benito, *op. cit.*, p. 240.

[247] PETIT, Marie-Claire, *Les personnages féminins dans les romans de Benito Pérez Galdós*, Paris, société d'édition " Les belles lettres ", 1972, p. 182.

[248] *Zola sans frontières*, dirigé par DEZALAY Auguste, Actes du colloque de Strasbourg, mai 1994, chapitre sur, « L'influence du naturalisme français de Zola dans *La Desheredada* et *Tormento* de Benito Pérez Galdós » par SANTA Angels, pp. 177-183, p. 180.

C. La tentation poétique

Mais l'imagination n'est qu'un chemin d'évasion passager pour Elisa, son originalité profonde va davantage résider dans l'hébétude qu'elle a conservée depuis sa plus tendre enfance et ses deux fièvres typhoïdes successives. Cette hébétude est magistralement exploitée par l'auteur, qui l'utilise pour conférer à son personnage un regard particulier, et donc une perception singulière de la réalité. L'originalité de ce regard permet à l'écrivain de composer de magnifiques pages de descriptions, qui sont parfois de véritables poèmes en prose.

a) Le regard hébété d'Elisa

Dès le chapitre III, le lecteur apprend cet « hébétement »[249] qui caractérise le personnage d'Elisa. A partir de ce moment-là, le regard d'Elisa est soigneusement décrit, présenté et analysé au moyen de nombreux passages en focalisation interne. L'on peut citer quelques expressions qualifiant significativement ce regard : « Elisa aperçut »[250], « ses yeux, sans la conscience de ce qu'ils regardaient, contemplaient stupidement »[251] , « Elisa regardait bêtement les paquets »[252] (je souligne). Plus loin, dans le wagon qui la conduit à la prison, elle regarde à l'extérieur à travers une petite fente du bois. Et lorsqu'elle en descend, elle est éblouie par la lumière qui l'aveugle et l'empêche donc de voir nettement. Ces quelques exemples illustrent à chaque fois ce regard particulier d'Elisa, issu notamment de cet hébétement. Elisa n'y a jamais une vue d'ensemble. Son regard est systématiquement partiel, qu'il soit entravé par une fente ou une luminosité excessive, ou qu'Elisa se situe dans un état de semi-conscience, correspondant aux adverbes « stupidement » ou « bêtement ».

La particularité de ce regard a des répercussions sur la perception de la réalité. On peut se référer au passage qui explicite sans doute le plus clairement le regard d'Elisa. Le narrateur s'exclame, lorsqu'Elisa fait son entrée en prison : « Chose bizarre ! Chez Elisa, la vue des objets était comme diffuse, ne lui apportait rien de leur ensemble, de leur aspect général, et cependant d'infiniment petits détails entraient et se gravaient dans sa tête presque malgré elle »[253].

---

[249] GONCOURT, Edmond (de), op. cit., p. 42.
[250] *Ibid.*, p. 47.
[251] *Ibid.*, p. 74.
[252] *Ibid.*, p. 109.
[253] GONCOURT, Edmond (de), *op. cit.*, p. 109.

Le moment même de son entrée en prison en fournit un exemple. Lorsqu' Elisa dépose ses quelques objets au "magasin", on peut lire :

> « (...) Elisa regardait bêtement les paquets.
> Un de ces paquets, un peu défait, laissait couler au dehors, taillé dans une mode qui remontait à une trentaine d'années, un vieux morceau d'étoffes comme Elisa se rappelait — quand elle était toute petite — en avoir vu sur le dos de sa mère. Et Elisa avait, un moment, la vision d'une femme, entrée toute jeune, ressortant toute vieille, sous cette robe âgée d'un quart de siècle. »[254]

Ce passage illustre tout à fait un des mécanismes importants de la perception d'Elisa. A partir d'un détail, celle-ci va reconstituer tout un pan de la réalité. Le détail provoque la réflexion chez Elisa, déclenche une rêverie. Ce fonctionnement du regard d'Elisa se rencontre bien avant son entrée en prison. A Paris déjà, lorsque venait son tour de faire le trottoir devant la maison de prostitution, Elisa fixait souvent un détail précis, celui des deux poupées dans la vitrine du coiffeur :

> « seule la lueur d'un quinquet chez le coiffeur mettait un rayonnement trouble dans les vieux pots de pommade de la devanture, montrant, sous un éclairage fantastique, deux petits bustes. Sur un commencement de gilet <u>rose</u> et sur une cravate *bleu* de ciel , riait un tête de négrillon, aux cheveux crépus, sous un chapeau <u>gris</u>, un chapeau joujou, et le négrillon avait comme un pendant, sous un autre petit chapeau, mais <u>noir</u>, un joli jeune homme aux cheveux <u>blonds</u> frisés, en cravate <u>blanche</u> attachée avec une broche, avec de petites moustaches sur le bois colorié de sa figure. »[255]

Deux caractéristiques sont à mettre en valeur dans ce passage. Son regard semble tout d'abord fragmentaire. Il décrit les deux poupées par touches de couleur, comme le montrent les adjectifs soulignés, par morceau, à tel point que les deux bustes décrits en paraissent complètement désarticulés. On ne voit en détail que le gilet, les cheveux, puis le chapeau, jamais l'objet dans son intégralité. D'autre part, le clair-obscur qui entoure la description est tout à fait remarquable. Dans l'obscurité, seule une faible lumière luit, conférant ainsi aux objets un caractère fantastique, qui les transformera en « deux poupées macabres »[256]. La fragmentation, alliée au clair-obscur, permettent une vision partielle en quelque sorte, une description aux contours incertains, hésitants, mais vive en couleurs.

Nous avons également accès au regard d'Elisa à travers sa mémoire, quand elle se trouve en prison et se rappelle son passé, et notamment la journée du drame. Au flou du clair-obscur s'ajoute alors un nouveau filtre, celui du souvenir, qui apparaît comme un élément

---

[254] *Ibid.*, p. 109.
[255] *Ibid.*, p. 74.

supplémentaire à la transformation de la réalité. Nous nous appuierons sur deux courts passages de cette remémoration, décrivant les lieux du meurtre :

> « C'était un trou noir dans lequel tombait un rayon de soleil, traversé d'envolées de pigeons ramiers, de roucoulements, de froufrous d'ailes, de vols nuant et changeant de couleurs, dans leurs rapides et incessants passages de l'ombre à la lumière, de la lumière à l'ombre. »[257]

Le jeu avec la luminosité se retrouve à nouveau ici. D'autre part, le regard semble saisir et tenter de fixer une réalité en mouvement (cf. les termes soulignés), dominée par le changement, et la vivacité. L'auteur a même recours à un néologisme avec « nuant » pour mieux traduire cette vision tout en nuances fugitives. Malgré l'écran du souvenir, la remémoration recrée l'impression de vie, notamment grâce aux nombreuses références aux sensations. Le regard, le toucher et l'ouïe sont présents à travers les « roucoulements », les « froufrous d'ailes », et les « couleurs » diverses. Le goût et l'odorat peuvent être également convoqués, comme dans ce second extrait, quelques pages plus loin où tous les sens sont réunis (je souligne), et même mélangés à travers la synesthésie composée par ce rapprochement de termes dans l'expression « odeurs sucrées » :

> « Il faisait un coup de soleil brûlant, comme il en fait en avril... L'air était tout bourdonnant de petites bêtes volantes,...des odeurs sucrées, ressemblant au goût du miel des cerisiers en fleurs de son pays » [258]

Si l'on reprend les différents traits qualifiant le regard hébété d'Elisa — importance du détail, saisie du mouvement, des sensations, ainsi qu'une volonté d'estomper le contour des objets —, n'obtient-on pas une assez bonne définition du regard impressionniste ? L'artiste impressionniste s'intéresse en effet aux changements de lumière, de couleur dans la nature, autant de variations qui ont souvent l'effet de dissoudre le contour des choses. Il cherche à dépeindre la réalité dans son immédiateté. N'est-ce pas ce que tente de réaliser le regard d'Elisa ?

b) Elisa, figure de l'artiste ?

---

[256] *Ibid.*, p. 74.
[257] GONCOURT, Edmond (de), *op. cit.*, p. 122.
[258] *Ibid.*, p. 128.

Elisa semble donc avoir été dotée d'une perception artistique, impressionniste par son créateur, on essaiera de comprendre la portée de ce don qu'a Elisa dans le roman : est-ce un simple artifice romanesque ou faut-il y voir un sens plus profond ?

Les Goncourt ont eux-mêmes ce regard impressionniste dans leurs descriptions. L'impressionnisme des frères Goncourt est d'ailleurs un des grands thèmes de la critique goncourtienne. Enzo Caramaschi, dans son livre sur *Réalisme et impressionnisme dans l'œuvre des frères Goncourt*, s'y est intéressé plus particulièrement. Il écrit qu' « on n'a prétendu, avec une rigueur qui ne craint pas le paradoxe, que, la seule véritable objectivité étant la subjectivité, le seul véritable réalisme est l'impressionnisme. En tout cas l'impressionnisme des Goncourt a été à la fois la modestie et l'orgueil de leur réalisme. »[259] Il s'agit donc d'une caractéristique du style même des deux frères. Leur style a été beaucoup étudié pour sa particularité, et son caractère artiste revendiqué par les deux frères. Jean-Pierre Richard en donne cette définition :

> « ils se déclarent et se veulent des spécialistes de l'infiniment petit. A l'opposé du travailleur des *Rougon-Macquart*, ils se réfugient dans le subtil, le domaine des réalités fuyantes et apparemment insaisissables, de ce qu'ils nomment des *nuances*. Nuance, détail minuscule de la couleur ou de la forme, mais surtout détail en mouvement, inflexion, passage »[260]

Autant d'éléments que nous avons ci-dessus constatés et que partage le regard d'Elisa. Cependant, dans notre roman, ce n'est pas uniquement Elisa qui est porteuse de ce regard particulier. Nous trouvons par exemple une description impressionniste dès les premières pages du roman, alors qu'Elisa n'est pas encore entrée en scène. La séance du jugement est en effet ainsi décrite :

> « Le monde de l'audience était confondu. Des robes de femmes se détachaient lumineusement claires sur des groupes sombres de stagiaires. Au fond, la silhouette rouge de l'avocat se promenait, bras dessus, bras dessous, avec la silhouette noire de l'avocat de l'accusée. »[261]

Nous retrouvons les contours incertains à travers les « silhouettes », la fragmentation au moyen d'une description qui avance par touches de couleurs. L'on se rend compte que dans la description de la perception d'Elisa, c'est celle de son propre style qu'effectue Edmond, ce qui permet déjà d'apercevoir l'aspect réflexif du personnage, que nous allons désormais approfondir.

D'autres éléments permettent de confirmer cette ébauche de parallèle entre Elisa et la figure de l'artiste. La déchéance de Jules qui meurt en 1870, soit sept ans avant la parution

---

[259] CARAMASCHI, Enzo, *Réalisme et impressionnisme dans l'œuvre des frères Goncourt*, Paris, Nizet, 1971, p.30.
[260] RICHARD, Jean-Pierre, *Littérature et sensation*, chapitre sur « Deux écrivains épidermiques Edmond et Jules de Goncourt », Paris, Seuil, 1954, pp. 263-283, p. 269.

du roman, a beaucoup influencé Edmond. La lecture du *Journal* des deux frères, les quelques mois qui précèdent la mort de Jules, fait surgir de nombreux parallèles avec la dégradation d'Elisa en prison. *La Fille Elisa* est un roman qui, à son origine, a été conçu par les deux frères, comme un roman de la prostitution. Mais le projet ne voit pas le jour et de nombreux éléments trouvés pour *La Fille Elisa* serviront pour *Germinie Lacerteux*, paru en 1865. Edmond reprendra seul, après la mort de son frère, le projet initial à qui il apporte une inflexion majeure. Ce roman de la prostitution deviendra sous la plume d'Edmond celui de l'emprisonnement et de l'aliénation pénitentiaire, comme le revendique l'écrivain dans sa préface. Entre les deux a eu lieu la mort de Jules, mais surtout, sa lente et pénible dégradation à laquelle son frère a assisté chaque jour avec plus de tristesse. Cette mort et plus encore cette aliénation à la maladie observée par Edmond sont peut-être à l'origine de cette inflexion de la portée du roman. La critique n'a jamais véritablement développé les rapprochements entre Jules et Elisa, et pourtant ils sont nombreux et porteurs de sens, semble-t-il. Comme Elisa, Jules est peu à peu revenu en enfance. Edmond écrit le 5 janvier 1870 qu' « [il] repren[d] la plume tombée des mains de [son] frère (...) mourant se retournant vers sa jeunesse, vers son enfance »[262]. Jules fait aussi preuve de ce même « refus de parler », de cette « immobilité tristement farouche »[263] (avril 1870) constatés chez Elisa. Edmond a vu sur son frère « se glisser, minute par minute, le masque de l'imbécillité »[264], écrit-il le 8 avril 1870 et c'est ce qu'il revit ou plutôt ce dont il essaie de se libérer à travers l'écriture de *La Fille Elisa.* Edmond va même jusqu'à reprendre textuellement une phrase prononcée par son frère peu avant sa mort : « "Ce n'est pas ma faute, reprend-il, je sais combien je t'afflige *mais je veux souvent mais je ne peux pas* " » (11 juin 1870)[265], phrase que l'on retrouve dans *La Fille Elisa* à travers cette ultime phrase du personnage qui s'écrie « Je *veux* mais je ne *peux* pas »[266]. Sans aucun doute possible, l'auteur s'est souvenu ici des mots de son frère agonisant. Mais Edmond a également fait appel aux souvenirs de ses propres sentiments. En écrivant cette phrase,

> « Ainsi les gens qui ont perdu un être cher, mort fou, et que les rêves ne leur remontrent jamais que dans sa fureur ou sa dégradation de créature intelligente, supplient la Nuit de ne plus rapporter l'image désespérante ; ainsi Elisa repoussait maintenant l'image adorée qui lui devenait à la longue antipathique, cruelle, odieuse. »[267]

---

[261] GONCOURT, Edmond (de), *op. cit.*, p. 33.
[262] GONCOURT, Edmond et Jules (de), *Journal*, T.2, p. 243.
[263] *Ibid.*, p. 245.
[264] *Ibid.*, p. 246.
[265] *Ibid.*, p. 251-252.
[266] GONCOURT, Edmond (de), *op. cit.*, p. 144.
[267] GONCOURT, Edmond (de), *op. cit.*, p. 129-130.

Par le balancement « ainsi.....ainsi.... », Edmond identifie le souvenir de la déchéance de son frère à celui d'Elisa se rappelant son lignard. Elisa, en étant rapprochée à la fois d'Edmond et de Jules, peut donc se concevoir dans une certaine mesure comme une projection des deux artistes.

Ce ne serait pas la première fois dans l'histoire littéraire où art et prostitution seraient liés. Elisa, vue comme une figure de l'artiste pourrait même se situer dans une certaine filiation littéraire. Si Flaubert considérait la publication comme une prostitution de l'artiste, rappelons que Baudelaire écrivait dans *Mon cœur mis à nu* ces quelques phrases : « Il n'est pas de plaisir noble qui ne puisse être ramené à la Prostitution. (...) Qu'est-ce que l'art ? Prostitution. »[268] Cependant, Baudelaire était loin d'entendre ici la prostitution à la manière des Goncourt. Dans ce contexte, la prostitution semble davantage désigner une forme de générosité, de don de soi, presque de charité. Mais le rapprochement constaté entre la figure de l'artiste et Elisa ne semble pas relever véritablement de cette idée. Pourquoi alors avoir conféré à ce personnage cette perception artistique ? En réalité, Elisa paraît correspondre à la figure de l'artiste chez les Goncourt. En effet, si l'on s'appuie sur l'étude toute récente de Stéphanie Champeau sur *La notion de l'artiste chez les Goncourt*, l'artiste y est représenté « fondamentalement [comme] quelqu'un d'excessif en toute chose et d'instable, passant par des phases d'abattement sans mesure et par des moments d'exaltation et d'ivresse. »[269] Cette alternance de phases à vide, puis de trop plein se rencontre également chez Elisa, dans l'irrégularité de son humeur. Les traits de l'artiste goncourtien s'appliquent tout à fait à la maladie d'Elisa, et ce avec une similitude très intéressante, peu exploitée par la critique. La prostituée, comme l'artiste chez les Goncourt, relèvent du même régime de l'excès.

Se pose alors le problème du sens et de la signification de ce rapprochement. S'agit-il d'un pur artifice, comme le suggère Robert Ricatte qui voit dans l'hébétude d'Elisa une astuce de l'auteur lui permettant de justifier son impressionnisme ? Voici la position que défend Robert Ricatte :

> « Aux yeux de Goncourt, elle [cette hébétude] tient au tempérament d'Elisa et à sa condition de recluse ; mais cette disposition sert si bien les intérêts de l'auteur impressionniste qu'on en vient à se demander si ce caractère essentiel d'Elisa, le seul qui ait quelque relief à nos yeux, lui appartient en propre : ne serait-il pas simplement dû à la vision d'Edmond, et le trait le plus apparent du personnage principal ne serait-il pas la conséquence de la technique descriptive de l'auteur ? »[270]

---

[268] BAUDELAIRE, Charles, *Oeuvres complètes*, Paris, Seuil, coll. L'intégrale, 1968, p. 623.
[269] CHAMPEAU, Stéphanie, *La notion de l'artiste chez les Goncourt (1852-1870*), Paris, Champion, 2000, p. 176.
[270] RICATTE, Robert, *La Genèse de La Fille Elisa*, p. 137-138.

L'aspect pratique du procédé est certes indéniable, en ce qu'il facilite et justifie l'écriture d'Edmond. Cependant, comme l'écrit pourtant Robert Ricatte lui-même, n'oublions pas que l'auteur souhaite faire à travers *La Fille Elisa* « non une évocation pittoresque de la prostituée, mais une explication complète de la Prostituée ». De plus, l'on sait que les Goncourt n'acceptent pas les personnages conventionnels auxquels ils préfèrent substituer la complexité et l'illogisme du réel. Lors de la parution, le public a pu être choqué de voir cette fille de maison close, aspirer à l'innocence et à l'amour pur. Pourquoi son regard artiste, de la même façon que son aspiration à la pureté, ne relèverait-il pas d'une contradiction semblable, propre au personnage ?

Jean-Pierre Richard établit avec brio la contradiction des Goncourt. Selon lui, en voulant saisir la vie, ils sont seulement parvenus à atteindre la surface, le reflet de la réalité. « Femmes, idées ou paysages, de tout ce qu'ils approchent ils ne parviennent jamais à posséder que la plus fine cuticule »[271], écrit le célèbre critique. « Prisonniers d'un monde de choses mortes, vieux livres, bibelots, opinions réactionnaires, ils se tendent de toutes leurs forces vers l'enivrant parfum de cette vie qui leur semble à jamais refusée »[272], ajoute-t-il plus loin. N'est-ce pas là, par une sorte de transposition, la contradiction même d'Elisa ? Vouloir mais ne pas pouvoir... Elisa veut vivre et aimer tout en étant coupée de cette même réalité, et privée de ce sentiment, de par son métier. N'est-ce pas là une frustration comparable à celle d'Edmond ? Dans les deux cas, la contradiction mène à l'échec, celui d'Elisa ne serait alors que le reflet de celui de son créateur. Le regard artiste d'Elisa prend désormais tout son sens. Quel personnage aurait pu mieux refléter l'angoisse de l'artiste que celui de la prostituée, personnage de la scission et de la contradiction comme on a pu le voir ?

---

[271] RICHARD, Jean-Pierre, « Deux écrivains épidermiques Edmond et Jules de Goncourt », *op. cit.*, p. 267.
[272] *Ibid.*, p. 268.

D. La tentation religieuse

Enfin pour Sonia, le chemin de l'évasion suit celui de la religion, qui lui permet de supporter sa condition de prostituée et de donner sens au monde qui l'entoure. Si dans la littérature, le stéréotype de la prostituée est souvent relié à une certaine religiosité comme on pourra le constater à travers les personnages d'Elisa et d'Isidora, il l'est rarement autant que dans *Crime et Châtiment*, roman qui transcende l'image conventionnelle de la prostituée de par la sincérité et la foi religieuse de son personnage féminin principal.

a) La prostituée et la religion

« Pour la prostituée, il est (...) peu de chemins d'évasion et bien peu de revanches possibles », déclare Alain Corbin, « il lui reste la gourmandise, le bal et la religion »[273] si l'on en croit de nombreuses déclarations du XIXe siècle sur la prostituée. Ici, il reste plus exactement à nos trois héroïnes, l'imagination, l'hébétude et la religion. Et c'est à ce dernier point que nous allons nous intéresser.

L'historien sociologue émet cependant des réserves sur la religion des prostituées. Si « l'intensité du sentiment religieux et (...) la naïveté — bien sûr — du sentiment religieux chez la prostituée, (...) sont soulignées par tous les spécialistes des prisons de femmes ; reste à savoir si les sentiments manifestés dans un tel milieu présentent tous les gages souhaitables de sincérité. »[274] La littérature semble confirmer ce doute. *La Fille Elisa*, comme *La desheredada* présentent la religion comme une habitude du personnage. « Elisa n'avait jamais été impie. Elle avait toujours conservé, même dans son métier, des pratiques religieuses ou au moins superstitieuses, et le greffe de Noirlieu gardait la petite médaille de la Vierge qu'elle avait au cou, lorsqu'elle avait été écrouée »[275], écrit Edmond de Goncourt, montrant qu'Elisa conserve les traces de son éducation chez les dames de Saint-Ouen. Venant confirmer l'idée d'Alain Corbin, Elisa s'enveloppera de religiosité quand elle sera en prison : « comme c'est par la religion que

---

[273] *Misérable et glorieuse la femme du XIXe siècle*, Chapitre intitulé « La prostituée », par Alain CORBIN, p. 55.
[274] *Ibid.*, p. 55.
[275] GONCOURT, Edmond (de), *op. cit.*, p. 136.

vient cet adoucissement le plus souvent et que le plus souvent se produisent les grâces, Elisa simulait la dévotion, se confessait à l'aumônier, communiait, cherchait à se bien faire voir des sœurs, tentait de s'approcher de la supérieure. »[276] Pour survivre, Elisa jouera le jeu hypocrite de la religion qui se fait en prison l'auxiliaire de l'autorité.

Isidora est tout aussi peu pieuse qu'Elisa. Marie-Claire Petit analyse très bien l'utilisation qu'Isidora peut faire de la religion en écrivant qu'elle « est dotée d'une foi routinière et superstitieuse, et ne voit en Dieu qu'une puissance protectrice à laquelle on s'adresse pour obtenir quelque chose quand les autres moyens ont échoué."[277] Le narrateur souligne l'irréligion d'Isidora en faisant remarquer, dans la description de sa chambre, l'absence de crucifix, fait rare dans l'Espagne de l'époque : « en la pared no había ninguna lámina religiosa ; todas eran profanas »[278]. L'impiété du personnage s'accentue au fur et à mesure du récit. Isidora va jusqu'à se rendre à la messe comme elle irait au théâtre, depuis qu'elle ne peut plus se permettre de payer sa place de spectacle. Elle détourne ainsi complètement le sens de cette cérémonie. Si le titre du chapitre, « Entreacto en la iglesia », annonce le parallèle entre l'église et le théâtre, son contenu le développe explicitement : « lo que a ella le interesaba no eran las manotadas y enfurecimiento de aquel santo varón que no cabía en el púlpito, sino el aspecto y brillo del público, de aquel público que si hubiera revisteros de iglesia, sería *distinguido*, *elegante* y *numeroso*, como el de los teatros »[279], écrit Benito Pérez Galdós. La religion est un accessoire supplémentaire à la parure vestimentaire d'Isidora, rien de plus, tandis que celle d'Elisa ne provient que du poids de l'habitude et de la tradition. C'est dans cette compréhension et dans cette mise en pratique de la religion que le personnage de Sonia fera le plus exception.

b) L'originalité de Sonia

Romano Guardini a démontré combien le comportement des personnages de Dostoïevski obéissait à des motifs d'ordre religieux, combien leur démarche est souvent intimement liée à la religion. Le personnage de Sonia Marmeladov, dans *Crime et Châtiment*, l'illustre parfaitement, dans la mesure où son personnage ne peut se comprendre qu'au regard de la religion orthodoxe.

---

[276] GONCOURT, Edmond (de), *op. cit.*, p. 134-135.
[277] PETIT, Marie-Claire, *op. cit.*, p. 258.
[278] **Sur le mur, il n'y avait aucune illustration religieuse ; toutes étaient profanes**
PÉREZ GALDÓS, Benito, *op. cit.*, p. 293.
[279] **Ce qui l'intéressait, ce n'étaient ni les mouvements brusques ni les fureurs de ce saint homme qui ne tenait pas en place sur sa chaire, mais l'apparence et l'éclat du public, de ce public qui, s'il existait des chroniqueurs de messes, serait qualifié de *distingué, élégant* et *nombreux*, comme au théâtre.**

Tout d'abord, de par son statut de prostituée, et plus exactement de sainte prostituée, Sonia se situe dans une certaine tradition biblique, rappelant les personnages de Sainte Marie-Madeleine ou encore de Sainte Marie l'Egyptienne, dont l'histoire est très populaire en Russie. Marie-Madeleine est davantage une figure biblique catholique, car, contrairement à la religion orthodoxe, ce personnage confond trois Marie différentes : la sœur de Lazare qui s'attache à Jésus et obtient de lui la résurrection de son frère, la pécheresse anonyme qui inonde de parfum les pieds du Christ, et Marie de Magdala que Jésus guérit des démons. Sonia peut être rapprochée de ces différentes figures bibliques, de la prostituée, comme de Marie de Béthanie, sœur de Lazare. Comme elle, elle obtient la résurrection de son frère, au sens biblique du terme, en parvenant à transformer Raskolnikov. Mais la dimension religieuse de Sonia ne s'arrête pas là. Lors de l'épisode central du roman, elle s'identifie à Marthe. Au cours de sa lecture de *l'Evangile* de Jean et plus précisément de la résurrection de Lazare, au moment où le Christ demande à Marthe si elle croit en lui, l'auteur décrit ainsi Sonia :

> « Elle lui dit (on eût cru que, péniblement, Sonia avait repris sa respiration : elle lut distinctement et avec force, comme si c'était sa propre profession de foi en public) : " Oui, Seigneur ! Je crois que vous êtes le Christ, le Fils de Dieu, qui devait venir en ce monde." »[280]

Sonia est comme envoûtée par ce qu'elle lit et elle le revit mentalement. Marthe assistera à la résurrection de Lazare comme Sonia assistera à celle de Raskolnikov. Sonia se définit donc comme une sainte. Son prénom même en est un indice. Sonia est le diminutif de Sofia, Sophie, et l'on sait à quel point sainte Sophie, sainte martyre, est vénérée dans la tradition orthodoxe. Sainte Sophie est considérée comme la personnification de la Sagesse divine et du Christ. Dans le roman, Sonia peut se lire et se comprendre comme représentant la Sophia, c'est-à-dire la Sagesse divine souvent figurée dans l'iconographie russe.

Ibid., p. 318.

[280] DOSTOÏEVSKI, Fiodor, *op. cit.*, p. 379.

7. Icône russe, *Sophia la Sagesse Divine*

La sainteté peut se présenter sous trois aspects différents dans la religion orthodoxe. En effet, « trois formes de sainteté lui sont chères : celle de l' "homme apostolique" (...), et celle du "souffrant glorifié" et du "fol en Christ". »[281] L'on a déjà vu auparavant comment Sonia pouvait être rapprochée des fols en Christ, et l'on s'intéressera maintenant à sa condition de souffrante glorifiée.

Sonie est une figure biblique proche du Christ par certains aspects, comme l'annonçait le parallèle avec la Sagesse Divine. Comme le Christ, elle possède une immense capacité à pardonner. Comme lui, elle rassemble toute la souffrance humaine et souffre pour les autres. Comme lui, elle est sur terre pour racheter les hommes. Motchoulski a très bien mis en évidence l'évolution qu'a subie le personnage de Sonia au cours de la rédaction et des brouillons de *Crime et Châtiment*. Au fur et à mesure, la dimension symbolique et religieuse de Sonia a pris de l'ampleur. Il explique comment

> « dans le roman, les réflexions relatives à la vie et au sens de la souffrance passent de la bouche de Sonia à celle de Porphyre Pétrovitch. Dans la version imprimée, Sonia lutte contre Raskolnikov non pas par des idées et des sermons, mais par l'action et l'exemple. Elle ne raisonne pas ni ne moralise, elle croit et elle aime. »[282]

A la manière du Christ pourrions-nous ajouter. Dostoïevski a connu beaucoup de

---

[281] CLEMENT, Olivier, *L'Eglise orthodoxe*, Paris, Que sais-je ?, P.U.F, 1985, p. 117.
[282] MOTCHOULSKI, Constantin, *Dostoïevski : l'homme et l'œuvre*, Paris, Payot, 1963, chapitre sur *Crime et Châtiment*, pp. 224-259, p. 239.

difficultés pour imposer la dimension christique de Sonia. Ce rapprochement avec une prostituée aurait sans doute fait scandale à une époque où les romans russes ne devaient pas souvent évoquer le Christ et l'évangile. Le passage de la lecture a été censuré par l'éditeur comme l'explique Jacques Catteau : « la version initiale n'a pas été conservée. Il est probable que la révolte de Raskolnikov y était plus véhémente et que Sonia, qui a poussé "l'abnégation jusqu'à faire le sacrifice de son corps" y était implicitement comparée — ce qui eut été un scandale — au Christ. »[283] La conduite de Sonia est tout à fait exemplaire, elle souffre et accepte de souffrir. En cela, elle suit la voie des Béatitudes dictée dans *L'Evangile de Saint-Matthieu*, lors du sermon sur la montagne (**5**, 3-10) :

« "Heureux ceux qui ont une âme de pauvre,
car le Royaume des Cieux est à eux.
Heureux *les doux*,
car *ils posséderont la terre*,
Heureux les affligés,
car ils seront consolés.
Heureux les affamés et assoiffés de justice,
car ils seront rassasiés.
Heureux les miséricordieux,
car ils obtiendront miséricorde.
Heureux les cœurs purs,
Car ils verront Dieu.
Heureux les artisans de paix,
car ils seront appelés fils de Dieu.
Heureux les persécutés pour la justice,
car le Royaume des Cieux est à eux. »[284]

Sonia est l'humilité même, elle verra donc Dieu. Aucune once de révolte ne s'exprime dans son tempérament. Elle accepte la vie et ses malheurs comme ils viennent car ils sont envoyés par Dieu. C'est l'acceptation même. Son comportement se caractérise par la non-intervention. Ainsi, bien qu'injustement accusée de vol par Loujine, « Sonia restait sur place comme inconsciente (...) »[285], sans même essayer de se défendre. De la même manière, lorsque Raskolnikov la provoque et met en cause l'existence de Dieu, Sonia se contente de répondre :

> « A quoi bon demander ce qu'il n'est pas permis de demander ? Pourquoi ces questions aussi vaines ? Comment peut-il jamais arriver que cela dépende de ma décision ? »[286]
>
> « — Sans le bon Dieu, qu'est-ce que je serais ? (...)

[283] CATTEAU, Jacques, *La Création littéraire chez Dostoïevski*, p. 201.
[284] *La Bible de Jérusalem*, Paris, Desclée de Brouwer, 1975, pp. 1700-1701.
[285] DOSTOÏEVSKI, Fiodor, *op. cit.*, p. 456.
[286] *Ibid.*, p. 456.

— Et en échange, qu'est-ce que Dieu fait pour toi ? (...)
— Taisez-vous ! Ne me demandez pas ! (...) Il fait...tout ! »[287]

Sonia ne cherche pas à justifier son existence, elle la vit seulement. De nombreux critiques ont insisté sur cette spécificité, toute orthodoxe selon Dostoïevski. Dans ses *Carnets*, ce dernier annote quelques pistes au sujet de l'idée du roman, il écrit : « conception orthodoxe en quoi consiste l'orthodoxie. Il n'y a pas de bonheur dans le confort, le bonheur s'achète par la souffrance »[288], conception originale de l'orthodoxie. Comme le fait remarquer Gide, « nul artiste, en effet, ne sut mieux que lui mettre en pratique cet enseignement de l'Evangile : " Qui veut sauver sa vie la perdra, mais celui qui donne sa vie (qui fait l'abandon de sa vie), celui-là la rendra vraiment vivante. »[289] La prostitution, en tant que manière d'être pour autrui, est bel et bien une manière d'abandonner sa vie, de la sacrifier. Dans sa sainteté, Sonia vit pour les autres ; son métier de prostituée devient de cette manière, dans un certain renversement des valeurs, une concrétisation de ses profondes valeurs chrétiennes.

La sainteté de Sonia se lit jusque dans les descriptions que le lecteur possède de son personnage. Nous avons en réalité peu accès à son intériorité. Deux ou trois fois seulement dans l'ensemble du roman, le lecteur peut approcher ses pensées par l'intermédiaire du discours indirect libre. Il s'agit à chaque fois de manifestations d'un trouble profond, rapidement évoquées toutefois. Sonia reste sans doute, comme l'écrivait Guardini « la plus intérieure de toutes les figures féminines de Dostoïevski »[290]. Ne pouvant la dépeindre dans son intériorité, l'auteur essaie d'en faire à plusieurs reprises le portrait. L'on dénombre quatre courts portraits de Sonia dans le roman, faits par l'intermédiaire de points de vue souvent différents, comme si l'auteur avait des difficultés à mettre un visage sur ce personnage hautement symbolique. Le premier est esquissé brièvement par Marmeladov, son père, lors d'une discussion avec Raskolnikov (je souligne) :

« j'entendais ma Sonia (elle qui ne répond jamais, avec sa voix si douce...sa tête blonde, son **petit minois** toujours <u>pâlot, maigriot</u>) »[291]

Le second est le fait du narrateur omniscient, décrivant :

---

[287] DOSTOÏEVSKI, Fiodor, *op. cit.*, p. 376.
[288] DOSTOIEVSKI, Fiodor, *Les Carnets de* Crime et Châtiment, in *Crime et Châtiment*, Paris, Gallimard, Bibliothèque de la Pléiade, 1967, pp.686-905, p. 848.
[289] GIDE, André, *Dostoïevski. Articles et causeries*, Mayenne, Edition Gallimard, 1981, p. 88.
[290] GUARDINI, Romano, *L'univers religieux de Dostoïevski*, Paris, Le Seuil, 1963, p. 51.
[291] DOSTOÏEVSKI, Fiodor, *op. cit.*, p. 46.

> « un **visage** épouvanté, maigre et pâle, avec la bouche ouverte et des yeux immobiles d'effroi. Sonia était une petite blonde de dix-huit ans environ, maigre mais assez jolie, avec de remarquables yeux bleus »[292]

Enfin Raskolnikov se charge des deux derniers portraits :

> « Raskolnikov l'examinait soigneusement. C'était un **petit visage** maigre, tout à fait maigre et pâle, assez irrégulier, comme taillé en pointe, avec un joli nez et un menton pointus. Il était impossible de la dire jolie ; cependant ses yeux bleus étaient si clairs et, quand ils s'animaient, l'expression de son visage devenait si bonne et si naïve que malgré soi on était attiré vers elle. »[293]

> « C'était avec un sentiment nouveau et singulier, presque douloureux, qu'il considérait ce **petit visage** anguleux, irrégulier, pâle et maigre, ces yeux bleus et doux, capables d'étinceler comme du feu, d'une telle énergie farouche »[294]

Ces quatre portraits n'ajoutent rien au personnage de Sonia, ils se répètent les uns les autres, en tentant vainement de préciser son visage. Comme le montrent les différents soulignements, le portrait de Sonia se fonde sur peu d'éléments, sa blondeur, ses yeux, son visage irrégulier, maigre et pâle, éléments qui sont repris sans cesse dans un ordre différent, n'apportant rien à la représentation de Sonia qui reste toujours aussi évanescente. Des contradictions, peut-être issues de la variété des points de vue, apparaissent même à propos de sa beauté. Le portrait de Sonia est à rapprocher de toutes les autres Sonia de Dostoïevski. Appuyons nous par exemple sur la description de Sonia Andreevna, la mère de l'adolescent, dans le roman du même nom :

> « Son visage était parfois extrêmement séduisant. Il était bon, mais naturellement naïf, un peu pâle, anémique. Ses joues étaient très maigres, même creuses, et sur son front les rides commençaient sérieusement à s'accumuler, mais il n'y en avait pas encore autour des yeux, et ces yeux, assez grands et assez ouverts, brillaient toujours d'un doux et tranquille éclat, qui m'avait attiré dès le premier jour. »[295]

Sonia Andreevna est plus âgée que notre personnage, mais des caractéristiques comparables émanent des deux femmes. Cette comparaison vaut également pour les autres Sonia des romans de Dostoïevski, comme Zander l'a déjà fait remarquer. Ce dernier souligne le caractère répétitif de ces différents portraits et en fait l'analyse suivante :

---

[292] DOSTOÏEVSKI, Fiodor, *op. cit.*, p. 224.
[293] *Ibid.*, p. 282.
[294] *Ibid.*, p. 376.
[295] DOSTOÏEVSKI, Fiodor, *L'Adolescent*, traduit par Pierre Pascal, Paris, Gallimard, Folio classique, 1998, pp. 107-108.

> « Dostoïevski a souvent décrit l'extérieur des "Sonia", rompant avec son habitude de caractériser ses personnages au moyen de quelques traits brefs et incisifs qui se gravent instantanément dans la mémoire et dans l'imagination du lecteur. (...) Dostoïevski se contente habituellement de quelques coups de pinceau expressifs et qui rendent ses portraits "remarquables". Et, une fois qu'il les a achevés, il évite d'y revenir (...).
>
> Pour les personnages qui nous intéressent actuellement, c'est tout le contraire qui se produit : on a l'impression que l'auteur lui-même ne parvient pas à fixer les traits de " celles qu'on ne remarque pas " et c'est pour cela qu'il reprend leur description à plusieurs reprises, en se répétant et en se contredisant parfois. »[296]

Ces remarques s'appliquent parfaitement à Sonia Marmeladova. C'est comme si l'auteur éprouvait des difficultés à saisir son personnage. Les traits physiques n'ont que peu d'importance pour ces personnages incarnant la beauté spirituelle et se situant davantage sur un plan symbolique. Elles en sont presque désincarnées. Cependant, il me semble qu'il faudrait davantage creuser cette idée. Si Sonia a beaucoup été étudiée dans sa signification et sa fonction symboliques, elle l'a bien moins été concrètement dans le texte même, dans la description même de son personnage.

8. Icône russe, *Sainte Marie l'Egyptienne.*

Ces descriptions répétitives de Sonia me semblent pouvoir donner lieu à une autre possibilité d'interprétation. Etudier les portraits de Sonia au regard des icônes russes se révèle très instructif. Les icônes imprègnent l'art et la culture russes. L'icône, dans la liturgie orthodoxe, est le Christ même, en ce qu'elle représente l'incarnation de Dieu. Elle représente sur terre la Beauté divine et sert en cela d'intermédiaire, elle est le moyen de connaître Dieu par la Beauté. Ne peut-on pas déjà dresser quelques parallèles entre le rôle de l'icône dans la religion orthodoxe et celui de Sonia auprès de Raskolnikov ? Au fur et à mesure de l'étude des icônes et de leur

[296] ZANDER, L. A., *Dostoïevsky. Le Problème du Bien*, Paris, Corrêa, 1946, p. 89.

mode de représentation, les similitudes avec les modalités de description de Sonia peuvent frapper. Pour ce faire, nous nous appuierons sur le livre de Mahmoud Zibawi, intitulé *L'icône sens et histoire*, préfacé par Olivier Clément, spécialiste de la religion orthodoxe. Dans les icônes, « la figure humaine est le module de composition de l'image »[297]. On notera que les portraits de Sonia se bornent à son visage, à tel point que Sonia semble n'être que visage. Aucune autre partie de son corps n'est jamais évoquée. L'art iconique rejette l'aspect charnel du corps, le naturalisme du portrait, ainsi que l'aspect psychique. La description de Sonia reste imprécise, épurée, et le lecteur n'a que rarement accès à ses pensées. D'autre part, les caractéristiques du visage des icônes sont les suivantes :

> « le saint de l'icône regarde, voit, veille et guette. Les sourcils arqués entourent les grands yeux immobiles »[298], « le nez fin est réduit à un fil lumineux qui lie la bouche aux yeux. Le clair-obscur est rejeté (...) les oreilles sont réduites et comme intériorisées. (...) La masse des cheveux forme des modulations harmonieuses qui cadrent le visage et l'imposent. »[299]

La finesse des traits, l'absence de mention des oreilles, les cheveux sont autant d'éléments présents dans les portraits de Sonia. Mais ce sont surtout ses yeux sur lesquels insistent chacune des descriptions, d'une clarté et d'une douceur sans éclat, attirant irrémédiablement les gens et annonçant sa profondeur spirituelle. Le regard des icônes est tout aussi remarquable. Les yeux en sont immenses, contemplant le spectateur. Ils sont censés être le lieu même de la rencontre vivante entre le croyant et la divinité. L'art des icônes pourrait donc bien être une piste supplémentaire à la compréhension de ce personnage si énigmatique, presque impénétrable. Cela pourrait permettre d'expliquer les portraits évasifs et répétitifs que Dostoïevski fait de Sonia. « Inlassablement répétée, l'image demeure toujours inédite. Formulée, la tradition iconographique demeure informulable. »[300] Ne rencontrons-nous pas le même problème vis-à-vis de notre personnage qui résiste et ne se laisse pas facilement deviner ?

Sonia, loin de se confiner dans la religion pour oublier sa condition de prostituée, s'appuie sur sa confiance en Dieu ainsi que sur ses valeurs profondément chrétiennes pour puiser le courage de se prostituer, d'où le scandale et les interrogations qu'a pu provoquer ce personnage. Contrairement à Isidora et Elisa, pour Sonia, la religion n'est pas là comme compensation dans le malheur. A l'inverse de nombreuses saintes prostituées, Sonia ne devient pas sainte après s'être repentie de sa prostitution, elle est en même temps l'un et l'autre. Le lien

---

[297] ZIBAWI, Mahmoud, *L'icône sens et histoire*, Milan, Edition Desclée de Brouwer, 1993, p. 33.
[298] *Ibid*., p. 40.
[299] *Ibid*., p. 41.
[300] *Ibid*., p. 73.

étroit qui se noue entre ces deux extrêmes souvent antagoniques fait toute la force et l'ambiguïté du personnage.

Nos trois personnages de prostituée, dans leur aliénation, tentent donc de s'évader par différents moyens de leur triste ordinaire. L'imagination, l'impressionnisme et la religion sont les trois chemins d'évasion envisagés. Tous ne sont cependant pas mis en avant par les écrivains. L'imagination, comme la religion (du moins chez les personnages de Benito Pérez Galdós et d'Edmond de Goncourt) sont condamnées pour leur facticité ainsi que pour les désillusions qu'elles apportent. Seules la vision impressionniste d'Elisa et la foi de Sonia ne sont pas désavouées, bien au contraire, puisque par ces deux dimensions, les personnages se rapprochent de leur créateur, en devenant même à certains passages du roman, leur porte-parole. Néanmoins, dans les trois cas, l'imagination, l'impressionnisme et la religion peuvent être considérés comme des échappatoires, et ce à deux niveaux différents. Tout d'abord, pour le personnage de la prostituée, personnage de l'aliénation et de la dualité, il s'agit d'une échappatoire en ce que cela leur permet de dépasser le monde réel, de l'appréhender autrement. A un second niveau, ce rapport différent à la réalité dont sont dotées nos trois héroïnes fait toute leur originalité. Cette différence peut alors être vue comme une échappatoire, pour les écrivains cette fois, au stéréotype de la prostituée qui les menace de toute part, et les influence en permanence. Ces héroïnes échappent ainsi au statut de personnage type, malgré leur appartenance à une catégorie de personnages très codifiés, et acquièrent par là même le statut de personnages littéraires originaux.

Conclusion

Alors qu'ils élaborent et construisent leur personnage, Fiodor Dostoïevski, Edmond de Goncourt et Benito Pérez Galdós sont conscients de la tradition littéraire de celui-ci. En écrivant, ils prennent en permanence position par rapport à cette image littéraire qui suit la prostituée, figure de la séduction, de l'excès, de la mobilité et de la paresse notamment. Mais comme il s'agit là de trois grands écrivains, ils parviennent à transcender le personnage-type auquel appartient la prostituée. Ils se font un plaisir de s'en distancier, de jouer avec, de le détourner, et même de le pervertir, en lui conférant chacun de manière inédite vie et signification.

La figure de la prostituée se situe au carrefour de plusieurs autres représentations littéraires. L'émergence de cette figure, au XIXe siècle, dépend d'une évolution littéraire plus vaste : ce siècle voit peu à peu s'opposer aux images traditionnelles du moi (celles de l'esthète, du savant, du sauveur...), deux incarnations de l'Autre, deux nouveaux objets littéraires intimement liés l'un à l'autre, la femme et le peuple. Par sa condition, la prostituée réunit en elle ces deux catégories sociales. Mais l'imaginaire qui l'entoure se rattache avant tout à celui de la femme. Le personnage féminin, au XIXe siècle, ne semble posséder que trois grandes représentations : la femme mariée (ménagère et mère), la servante, la prostituée, et peut-être aussi celle de la folle. De prime abord, la prostituée apparaît comme le contrepoint de la femme mariée. Tout comme la servante et la folle, la prostituée est celle qui ne se marie pas, qui reste en dehors de toute cellule familiale et sociale. Mais en réalité, la prostituée ne constitue qu'une revanche, une échappatoire et une libération illusoires face à la femme mariée. Toutes deux sont synonymes de dépendance, de soumission, et de passivité vis-à-vis des hommes. Seul le cadre change. Au confinement de la ménagère dans son intérieur, fait pendant celui de la fille à numéro, à l'intérieur de la maison close. Cette claustration reflète symboliquement la claustration dont elles sont le lieu, en tant que femme réceptacle, femme passive. Plutôt que figure contraire, la prostituée doit davantage être considérée comme l'exact pendant de la ménagère, mais dans un univers différent, celui de la débauche. De par son statut juridique, la femme du XIXe siècle ne peut ouvrir un compte sans l'autorisation de son mari, ne peut être témoin ou encore tutrice, ni

même encore avoir le droit de vote. Ces interdictions sont les mêmes que celles d'autres catégories de personnes : les enfants, les débauchés, les prisonniers, les fous…Tous regroupés en une même minorité légale. Folle et prostituée sont voisines dans leurs représentations. Leur nature possède des caractéristiques semblables en littérature : la mobilité, l'excès, l'exclusion sociale… Et leurs personnages suivent de manière semblable un itinéraire souvent négatif, une descente aux enfers. L'exception de Sonia est à situer dans la culture russe, attirée par les extrêmes et les contraires. En Russie, le personnage de la folle pourrait très bien aussi suivre un itinéraire ascendant, référons-nous seulement à la tradition des fols en Christ…où folie et sainteté se rejoignent. Folle, ménagère, servante, et prostituée ne constituent en réalité que des variantes très proches d'une même image de la féminité.

Au début de cette étude, nous nous proposions de trouver une image homogène de la prostituée, à partir des trois personnages très divergents de notre corpus. Il semblerait que nous soyons parvenus à dégager non seulement cette cohérence, mais plus profondément encore, une démarche commune réunissant nos trois personnages de prostituée. Cette logique de fonctionnement réside principalement dans ces trois étapes : l'aliénation, la dualité et la tentative de dépassement, d'évasion. Dans son exclusion sociale et familiale, la prostituée, en tant que figure littéraire, se retrouve prisonnière du monde et d'elle-même. Cette coupure avec la réalité et soi-même provoque une scission, une dualité de son être. Cette dualité se traduit d'un côté par un difficile contact avec la réalité, qui tente de l'autre côté d'être compensé par une vision différente de cette même réalité, que ce soit, dans nos romans, par une perception fantasmatique, artistique ou religieuse du monde qui les entoure. Il reste à savoir si cette démarche peut correspondre plus largement au personnage de la prostituée dans son ensemble, et non seulement aux trois romans étudiés. Tout d'abord, rappelons que les trois personnages étudiés sont des héroïnes, en tant que personnage principal de leur roman respectif. Le statut du personnage entre en considération. Il implique une certaine profondeur romanesque, un certain développement de leur personnage. Aussi le fonctionnement dégagé dans cette étude ne pourrait-il sans doute pas s'observer pour des personnages secondaires. Par exemple, les autres prostituées de *La Fille Elisa,* Alexandrine, Mélie, et Peurette notamment, toutes des compagnes de l'avenue de Suffren, sont des personnages mineurs, à l'apparition très localisée. Ils ne sont en aucun cas assez développés pour pouvoir y constater la logique évoquée ci-dessus.

Autre objection à une éventuelle généralisation, les trois prostituées étudiées ne peuvent être entièrement représentatives de l'ensemble des prostituées de la littérature du siècle... A travers elles, les personnages de prostituées sont loin d'être épuisés et envisagés dans leur globalité. Un des points communs aux trois romans, quant à leur projet initial, réside précisément

dans le refus de s'affirmer ouvertement comme une étude de la prostituée. Bien au contraire, chacun des écrivains l'a démenti, de manière plus ou moins convaincante, surtout dans le cas d'Edmond de Goncourt... Aucun d'entre eux ne représente une prostituée pour représenter une prostituée, ils l'utilisent chacun à leurs fins, comme personnage porte-parole en quelque sorte... Dostoïevski fait de Sonia une sainte orthodoxe... Quant à Elisa, elle servira le réquisitoire de son créateur contre la « pénalité du *silence continu* »[301]. Isidora incarnera les illusions et le mal de son époque troublée... Sur ce point, l'on a souvent rapproché *La desheredada* de *Nana*. Comme Zola fait de son héroïne le symbole national d'une époque, la guerre de 1870, Isidora figure les hésitations entre royauté et république, partagées par de nombreux espagnols. Parus avec à peine deux années d'intervalle, la polémique est ouverte sur l'intertextualité, voire le plagiat selon certains, qui existerait entre ces deux grands romans naturalistes de la prostitution, l'un français, l'autre espagnol. Il ne nous revient pas de trancher ici la question entre ces oeuvres qui constituent dans leur pays des chefs d'œuvre sans égal. Mais c'est aussi pour une autre raison que Sonia, Elisa et Isidora ne sont pas représentatives des prostituées littéraires du siècle. En effet, chaque auteur semble éprouver une certaine tendresse et compassion envers son personnage. On a mis en évidence l'ambiguïté du discours auctorial sur Elisa et Isidora. Dans leur description du personnage, Edmond de Goncourt et Benito Pérez Galdós mêlent à la fois un discours d'accusation et d'excuse, de justification, en invoquant la détermination sociale notamment. De son côté, Dostoïevski tient des propos plus univoques envers Sonia qu'il excuse entièrement. Mais ce n'est pas exactement la notion du pardon qui convient ici. C'est davantage de l'admiration que l'écrivain paraît éprouver à l'égard de son personnage, même s'il serait peut-être exagéré de parler d'hagiographie dans le cadre de *Crime et Châtiment*. Ces trois images relativement tendres de la prostituée ne prennent pas en compte l'image de la prostituée débauchée, comme on peut la trouver dans *Germinie Lacerteux*, celle de la prostituée cruelle et perverse, qui se complaît à détruire les hommes, à en faire leur jouet, ou encore celle de la prostituée morbide de la nouvelle *Les Tombales* de Maupassant. L'étude gagnerait donc à être étendue à d'autres romans et à d'autres images de prostituées pour être vérifiée.

Cependant, même si nous ne disposons pas d'une image achevée de la prostituée au XIXe siècle à travers les trois romans étudiés, Sonia, Elisa et Isidora restent néanmoins trois prostituées très différentes entre elles, ce qui prouve déjà que la logique dégagée peut s'appliquer à trois personnages fort différents. Chacune se réfère tout d'abord à une forme et à un lieu de prostitution bien distincts. La maison close abrite la prostitution d'Elisa, la rue celle de Sonia, la demeure d'autrui celle d'Isidora, en tant que femme entretenue. D'autre part, elles se rapportent

[301] GONCOURT, Edmond (de), *op. cit.*, préface, p. 30.

chacune à un type propre de prostituée. Elisa incarne le type général de la fille de maison, d'où le scandale de sa parution, même si Huysmans avait déjà préparé les lecteurs par la publication de *Marthe, histoire d'une fille*, l'année précédant *La Fille Elisa.* Sonia symbolise la sainte prostituée, elle ne partage aucune des vicissitudes des deux autres personnages. Dans ce roman, Dostoïevski fait de la prostitution de Sonia, un sacrifice, un acte héroïque presque sacré. Quant à Isidora, son personnage gagnerait sans doute à être comparé avec celui des *majas* espagnoles, type féminin particulier à ce pays. Le nom de *majas*, était celui que donnaient les espagnols, à la fin du XVIIIe siècle, à de jeunes élégants ou élégantes issus le plus souvent de milieux populaires madrilènes. Dans sa peinture, Goya s'est beaucoup intéressé à cette catégorie de jeunes gens qu'il a abondamment représentée. Parmi ses tableaux les plus connus, l'on compte évidemment la *Maja desnuda* et la *Maja vestida*, qui ne forment en réalité que les deux pendants d'une même œuvre. L'assurance dont faisait preuve ces madrilènes appelées « majas » fascinait Goya. S'il faut certes les distinguer des prostituées, la distinction n'est pas toujours aisée, car les *majas* se comportent de manière ambiguë envers les hommes. Si elles ne dédaignent pas leurs cadeaux, elles accordent cependant leurs faveurs selon leur bon vouloir, et non pour des raisons pécuniaires. Cette situation n'est pas sans rappeler celle d'Isidora, du moins durant la première partie du récit, ainsi que le début de la seconde. En effet, par la suite, sa liberté se rétrécit, elle est au fur et à mesure forcée d'accepter certains hommes qu'elle hait, car sa condition ne lui donne plus le choix. Elle acceptera un peu à la manière des *majas* les faveurs de Joaquín, puis celles de Bou. Jamais on ne les voit lui donner de l'argent pour avoir couché avec eux. Ils l'entretiennent, lui offrent des vêtements, la logent, mais ils ne la paient pas comme une simple prostituée. Cela explique notamment le fait qu'Isidora ne se considère jamais comme une dépravée. Elle se prostituera pour de l'argent uniquement à la dernière page du roman. Dans la manière qu'Isidora a également de quitter le foyer de son parrain pour vivre avec Joaquín, sans être mariée, et d'avoir avec lui un enfant, on peut aussi reconnaître l'indépendance, et la liberté de moeurs des *majas*, féministes espagnoles avant l'heure d'une certaine manière.

Mais ce qui les différencie le plus, tout en les rendant si proches et intéressantes, est sans doute la manière dont leur personnage échappe à celui de la prostituée vers une autre dimension métaphorique, comme si leur statut de prostituée appelait une vision originale de la réalité. Version féminine et moderne de Don Quichotte, Isidora reflète la société de son temps, baignée comme elle d'illusions et de contradictions. *La desheredada* est un roman rempli d'allusions historiques sur lesquelles nous n'aurions pu nous étendre sans sortir de notre sujet d'étude. Isidora prétend à la noblesse à une époque où l'on fête l'avènement de la République.

Pérez Galdós a choisi avec ironie le « 11 de febrero »[302] de l'année 1873, jour de la renonciation du roi Amadeo de Saboya à la couronne, et donc jour de la proclamation de la première République espagnole, pour conduire son personnage au palais de la marquise de Aransis, solliciter la reconnaissance de sa noblesse. Isidora apparaît alors en complet décalage avec son temps. L'auteur dénonce par là même le désordre social, la guerre civile opposant les royalistes aux républicains, lui qui considérait la guerre comme la plus haute forme du désordre et du crime, comme nous l'apprend Stefan Pieczara[303]. Sonia, quant à elle, est prostituée car on nous dit qu'elle l'est, mais concrètement, le lecteur a peu d'occasions de le vérifier, sa prostitution reste peu concrète. Elle est avant tout sainte prostituée, et la piste est lancée, mais reste à approfondir quant au parallèle entre Sonia et les icônes russes. Enfin, l'on a vu comment Elisa pouvait être rapprochée de la figure de l'artiste goncourtien. Les deux personnages ont en commun l'excès, l'artificialité, un certain détachement, et en quelque sorte une même volonté de séduction du passant, ou de l'acheteur pour le second.

Les trois romans étudiés montrent combien la prostituée peut facilement devenir une figure symbole de par les thèmes auxquels son personnages renvoie. Elle peut aisément se transformer en un personnage symbole, personnage porte-parole, ou encore "personnage-embrayeur" pour conserver les termes de Philippe Hamon. Par essence, la prostituée figure de nombreux thèmes : la faillite de la société, la faillite et la dualité de l'être, l'illusion, l'artificialité, l'artiste et même l'amour de manière peut-être paradoxale. Par son sacrifice, Sonia personnifie l'amour chrétien chez Dostoïevski. Et, même si le rapprochement peut surprendre, au même moment en France, dans une optique différente mais en même temps assez complémentaire, Baudelaire établissait une comparaison analogue. Charles Baudelaire considérait en effet l'amour, non pas comme la complémentarité entre deux êtres, mais davantage comme la perte de l'identité individuelle. Pour cette raison, il en vient à comparer l'amour à une forme de prostitution. Selon lui, « l'amour, c'est le goût de la prostitution »[304]. Cette phrase se situe non loin d'une autre phrase célèbre déjà citée où il comparait art et prostitution. En effet, en amour, comme en art et dans la prostitution, on peut percevoir une même perte de soi, un même sacrifice de son être. Dans tous les cas, l'homme devient autre…que ce soit l'artiste en train de créer, ou la prostituée séduisant le client. Emerge alors un autre rapprochement possible, que les trois œuvres étudiées ne permettaient pas de faire, mais qui surgit lorsque l'on approfondit la comparaison entre l'artiste et la prostituée, c'est celui de la

---

[302] **Le 11 février**
PÉREZ GALDÓS , Benito, *op. cit.*, p. 259.
[303] PIECZARA, Stefan, *Benito Pérez Galdós et l'Espagne de son temps*, Poznan, 1971, p. 38.
[304] BAUDELAIRE, Charles, *Oeuvres complètes*, in *Mon cœur mis à nu*, Paris, Seuil, coll. L'intégrale, 1968, p. 623.

prostituée comme figure et projection du dandy. Une telle comparaison irait dans le sens de nos conclusions. Ce n’est pas un hasard si Baudelaire, dandy par excellence, a si souvent évoqué et décrit les belles de nuit. La figure du passant, la marginalisation, ainsi qu’un détachement semblable de la réalité, alliée à un sentiment de stérilité, unissent ces deux personnages littéraires.

Bibliographie

Corpus

- DOSTOIEVSKI, Fiodor, *Crime et châtiment*, traduit et présenté par Pierre Pascal, Paris, Flammarion, 1984 (1re éd. : 1866).

- GONCOURT, Edmond (de), *La Fille Elisa*, présenté et annoté par Gérard Delaisement, Paris, La Boîte à Documents, 1990 (1re éd. : 1877).

- PEREZ GALDOS, Benito, *La desheredada*, Madrid, présenté et annoté par Germán Gullón, Ediciones Cátedra, Letras Hispánicas, 2003 (1re éd. : 1881).

Ouvrages sur le corpus

Sur Dostoïevski

Ouvrages critiques :

- BACKÈS, Jean-Louis, *Crime et Châtiment*, Paris, Foliothèque, Edition Gallimard, 1994.

- BAKHTINE, Mikhail, *La Poétique de Dostoïevski*, Paris, Edition du seuil, 1970.

- CATTEAU, Jacques, *La Création littéraire chez Dostoïevski*, Paris, Institut d'études slaves, 1978.

- DOSTOIEVSKI, Fiodor, *Les Carnets de* Crime et Châtiment, in *Crime et Châtiment*, Paris, Gallimard, Bibliothèque de la Pléiade, 1967, pp. 686-905.

- DOSTOIEVSKI, Fiodor, *Correspondance*, T.2 (1865-1873), présenté et annoté par Jacques CATTEAU, édition Bartillat, 2000.

- EVDOKIMOV, Paul, *Dostoïevski et le problème du mal*, Valence, Université d'Aix-Marseille, 1942.

- FRANK, Joseph, *Dostoïevski. Les années miraculeuses (1865-1871)*, Arles, Solin, Actes Sud, 1998.

- GIDE, André, *Dostoïevski. Articles et causeries*, Mayenne, Edition Gallimard, 1981 [1re édition, Plon, 1923].

- GUARDINI, Romano, *L'univers religieux de Dostoïevski*, Paris, Le Seuil, 1963.

- MOTCHOULSKI, Constantin, *Dostoïevski : l'homme et l'œuvre*, Paris, Payot, 1963, chapitre sur *Crime et Châtiment*, pp.224-259.

- VOGUË, Eugène-Melchior (Vte de), *Le roman russe*, Paris, Plon, 1886, chapitre sur « La religion de la souffrance — Dostoïevsky », pp.203-278.

- ZANDER, L. A., *Dostoïevsky. Le Problème du Bien*, Paris, Corrêa, 1946.

Sur E. de Goncourt

Ouvrages critiques :

- CARAMASCHI, Enzo, *Réalisme et impressionnisme dans l'œuvre des frères Goncourt*, Paris, Nizet, 1971.

- CHAMPEAU, Stéphanie, *La notion de l'artiste chez les Goncourt (1852-1870)*, Paris, Champion, 2000.

- GONCOURT, Edmond et Jules (de), *Journal*, T.1 et 2, texte établi et annoté par Robert Ricatte, Paris, Robert Laffont, Collection Bouquin, 1989.

- PRAJS, Lazare, *La fallacité dans l'œuvre romanesque des frères Goncourt*, Paris, Nizet, 1974, deuxième partie sur *La Fille Elisa*, pp. 127-182.

- RICATTE, Robert, *La Création romanesque chez les Goncourt*, Paris, Armand Colin,1953.

- RICATTE, Robert, *La Genèse de La Fille Elisa*, Paris, P.U.F.,1960.

- RICHARD, Jean-Pierre, *Littérature et sensation*, chapitre sur « Deux écrivains épidermiques Edmond et Jules de Goncourt », Paris, Seuil, 1954, pp.263-283.

Articles critiques :

- RICATTE, Robert, « Autour de *La Fille Elisa* », *Revue d'Histoire Littéraire de la France*, Paris, Armand-Colin, janv-mars 1948, pp. 69-83.

- RICATTE, Robert, « Edmond de Goncourt et *La Fille Elisa* », *Mercure de France*, n°1015, Paris, Armand-Colin, 1er mars 1948, pp. 467-481.

Sur Pérez Galdós

Ouvrages critiques :

- GILMAN, Stefen, *Galdós y el arte de la novela europea 1867-1887*, versión castellana de Bernardo Moreno Carrillo, Madrid, Taurus, 1985.

- GULLON, Ricardo, *Galdós, novelista moderno*, Madrid, Editorial Gredos, 1966.

- LOPEZ, Ignacio-Javier, *Realismo y ficción* La desheredada de Galdós *y la novela de su tiempo*, Barcelona, Promociones y Publicaciones Universitarias, 1989.

- PETIT, Marie-Claire, *Les personnages féminins dans les romans de Benito Pérez Galdós*, Paris, société d'édition " Les belles lettres ", 1972.

- PIECZARA, Stefan, *Benito Pérez Galdós et l'Espagne de son temps*, Poznan, 1971.

- ROBIN, Claire-Nicolle , *Le Naturalisme dans* La Desheredada *de Pérez Galdós*, Paris, Les Belles Lettres, 1976.

Articles critiques :

- ANDREU, Alicia G., La Cruz del olivar *por Faustina Saez de Malgar, un modelo literario en la vida de Isidora Rufete*, numéro spécial des *Anales galdosianos*, anejo 1979, Middlebury, Vermont, 1980, pp. 1-16.

- PETIT, J.-P., « La folie et la mort dans *La Desheredada* », in *Cahiers du monde hispanique et luso-brésilien, Caravelle* , n°11, Université de Toulouse-Le Mirail, 1968, pp. 193-204.

Ouvrages collectifs :

- *L'image parentale dans la littérature de langue espagnole*, dirigé par Amadeo LOPEZ, colloque organisé par le GRELPP les 24 et 25 mars 2000, université Paris-Nanterre, 2001, chapitre sur « Le " roman familial " d'Isidora Rufete dans *La Desheredada* de Pérez Galdós » par PEYREGNE Françoise, pp. 59-65.

- *Zola sans frontières*, dirigé par DEZALAY Auguste, Actes du colloque de Strasbourg, mai 1994, chapitre sur « L'influence du naturalisme français de Zola dans *La Desheredada* et *Tormento* de Benito Pérez Galdós » par SANTA Angels, pp. 177-183.

Ouvrages sur la femme et la prostituée

- CORBIN, Alain, *Les filles de noces*, Paris, Aubier Montaigne, collection historique, 1978.

- CORBIN, Alain, *Le temps, le désir et l'horreur*, Paris, Aubier Montaigne, collection historique, 1991.

- PARENT-DUCHATELET, Alexandre, *La prostitution à Paris au XIXe siècle*, texte abrégé, annoté et présenté par Alain Corbin, Paris, Seuil, 1981.

- PHAETON, Jacqueline, *Prostitution et société 1939-1956*, thèse de doctorat, Université de Tours, 2003.

Articles critiques :

- FIELD, Michel, « De la prostitution », Revue *Autrement*, série Mutations, n°132, Editions Autrement, Paris, octobre 1992, pp. 39-50.

- LASCAR, Alex, « La courtisane romantique (1830-1850) : solitude et ambiguïté d'un personnage romanesque », *Revue d'Histoire littéraire de la France*, Paris, Armand-Colin, juillet/août 2001, pp. 1193-1215.

- OLIVIER-MARTIN, Yves, « La peinture de la condition féminine », *Europe*, *Le roman feuilleton*, Paris, n° 542, juin 1974, pp. 86-93.

Ouvrages collectifs :

- *Misérable et glorieuse la femme du XIXe siècle*, présenté par Jean-Paul ARON, Poitiers, Editions Arthème Fayard, 1980, chapitre intitulé « La prostituée », par Alain CORBIN, pp. 41-58.

- *La prostitution en Espagne de l'époque des rois catholiques a la IIe République*, études réunies et présentées par Raphaël CARRASCO, Paris, Les Belles Lettres, 1994.

- « La réglementation de la prostitution en Espagne aux XIXe-XXe siècles : répression et réglementarisme » de Jean-Louis GUEREÑA, pp. 229-257.

- « La prostitución en la novela madrileña del siglo XIX » de María del Carmen SIMON PALMER, pp. 359-371.

- « La prostitución a travéz de la litteratura española : de Francisco Delicado a los años 1920 », de José Luis BUENDIA LOPEZ, pp. 373-387.

- *Le roman populaire, recherches en paralittérature*, dirigé par Marc ANGENOT, Montréal, P.U. du Québec, 1975.

Oeuvres littéraires en lien avec notre étude

- BAUDELAIRE, Charles, *Oeuvres complètes*, Paris, Seuil, collection L'intégrale, 1968.

- *La Célestine, tragi-comédie de Calixte et Mélibée*, Paris, La Renaissance du livre, [192-?].

- CERVANTÈS SAAVÈDRA, Miguel (de), *Don Quichotte*, dans *Oeuvres romanesques complètes*, Paris, Gallimard, La Pléiade, 2001, pp. 389-1428.

- DOSTOÏEVSKI, Fiodor, *L'Adolescent*, traduit par Pierre Pascal, Paris, Gallimard, Folio classique, 1998.

- GONCOURT, Edmond et Jules (de), *Germinie Lacerteux*, Paris, Union Générale d'édition, collection 10/18, 1979.

- PÉREZ GALDÓS, Benito, *Fortunata y Jacinta*, traduit par Robert Marrast, Paris, Les Editeurs Français Réunis, 1975.

- ZOLA, Emile, *Nana*, Paris, Le Livre de poche, 1968.

- ZOLA, Emile, *L'Assommoir*, Paris, Le Livre de poche, 1972.

Ouvrages généraux

- AUERBACH Erich, *Mimesis*, Paris, Gallimard, 1968.

- *La Bible de Jérusalem*, Paris, Desclée de Brouwer, 1975.

- CAPDUPUY, Bernard, *Le roman espagnol de 1870 au début du XXe siècle*, Paris, Dunod, 1995.

- CLEMENT, Olivier, *L'Eglise orthodoxe*, Paris, Que sais-je ?, P.U.F, 1985.

- DUFOUR, Philippe, *Le réalisme*, Paris, P.U.F., Collection Premier Cycle, 1998.

- FOUCAULT, Michel, *Surveiller et punir*. Paris, Gallimard, 1975.

- *Le Petit Robert*, sous la direction de Josette Rey-Debove et Alain Rey, Paris, Dictionnaires Le Robert, 2000.

- *Poétique du récit*, Paris, Seuil, 1977, article de Philippe Hamon, « Pour un statut sémiologique de personnage », pp. 115-167.

Table des illustrations

Page de couverture (de gauche à droite) :

- **Alexey Venetsianov. *Portrait de V. S. Putyatina*** (détail). 1815-1816. Peinture à l'huile. Galerie Tretiakov, Moscou, Russie.

- **Constantin Guys, *La Tôlière*** (détail)**.** Aquarelle, crayon, encre sur vergé. 31,6 x 22,5 cm. Ancienne collection La Fizelière.

- Source inconnue, détail de la couverture de l'édition Catedra de *La desheredada.*

1. **Constantin Guys. *L'attente*.** 1870-1875. Lavis, encre sur vélin. 12,7 x 10,7 cm. Ancienne collection La Fizelière.

2. **Constantin Guys. *Maison close*.** Date inconnue. Lavis, encre, mine de plomb sur vélin. 14,2 x 23,4 cm. Vente Guys, 1885.

3. **Félicien Rops. *Parodie humaine*.** 1881. Croquis. Crayon. 22 x 14,5 cm. Non daté. Collection privée.

4. **Félicien Rops. *La femme à la fourrure*.** Date inconnue. Eau-forte. 13 x 8 cm. Musée royal de Mariemont.

5. **Félicien Rops. *Parisine.*** 1867. Fusain. 56 x 36 cm. Musée royaux des Beaux-Arts, Bruxelles. Inscription et signature en bas à gauche : A/MMrs Edmond et Jules/de Goncourt/après Manette Salomon/Félicien Rops

6. **Félicien Rops. *La prostitution et la folie dominant le monde*.** 1879. Crayon et rehauts de gouache. 26 x 18,5cm. Collection Carlo de Poortere, Courtrai.

7. ***Sophie, Sagesse Divine*.** Icône. 49 x 39,5 cm. Russie. Mi XVIIIe siècle. Collection particulière, Italie.

8. ***Sainte Marie l'Egyptienne.*** Icône. 28 x 24 cm. Russie centrale. XIXe siècle. Collection particulière, Liban.

Table des matières

INTRODUCTION **2**

1. LA PROSTITUEE : UN PERSONNAGE TYPOLOGIQUEMENT MARQUE **13**

A. Un personnage ancien dans la littérature **13**

a) Un personnage propice à la caricature 14

b) Le type romanesque de la prostituée au XIXe siècle 16

c) Diversités culturelles de l'image littéraire 19

B. Une esthétique réaliste du personnage **21**

a) La détermination sociale 22

b) La détermination familiale : l'hérédité 25

c)La détermination intérieure : la prédisposition à la débauche 28

C. Le caractère de la prostituée **30**

a) Un refus du travail 31

b) Une constante mobilité 34

c) Un personnage de l'excès 38

2. LA PROSTITUEE : UNE FIGURE DE L'ALIENATION **42**

A. Un renoncement au monde extérieur **42**

a) La coupure familiale 43

b) L'exclusion sociale 45

c) Une absence d'emprise sur la réalité 48

B. Le renoncement à soi-même **52**

a) Le renoncement à sa liberté 52

b) Le renoncement à son être même 57

C. Une condamnation à la dualité **61**
a) Vêtement et théâtralité 61
b) Une contradiction profonde 67
c) L'amour, seule possibilité de conciliation 70

3. UN RAPPORT DIFFERENT A LA REALITE **77**

A. Quelques traits communs **77**
a) La prostituée, un être immature, tourné vers l'enfance 78
b) La présence de la folie 80

B. La tentation de l'imagination **84**
a) Le rôle de la lecture 85
b) Isidora, nouvelle Don Quichotte 87

C. La tentation poétique **92**
a) Le regard hébété d'Elisa 92
b) Elisa, figure de l'artiste ? 94

D. La tentation religieuse **99**
a) La prostituée et la religion 99
b) L'originalité de Sonia 100

CONCLUSION **109**

BIBLIOGRAPHIE **115**

TABLE DES ILLUSTRATIONS **121**

TABLE DES MATIERES **123**