

**Università Statale di Tbilissi Ivane Javakhishvili
Alma Mater Studiorum - Università di Bologna**



DOTTORATO DI RICERCA IN

Doctorat d'Etudes Supérieures Européennes (DESE)

Les Littératures de l'Europe Unie
Litterature dell'Europa Unità

CICLO XXVI

Settore Concorsuale di afferenza: 10/H1 Lingua, Letteratura e Cultura francese

Settore Scientifico disciplinare: L-LIN/03 Letteratura francese

**Adam, Eve et le péché originel dans la littérature occidentale de la deuxième
moitié du dix-neuvième siècle**

Presentata da: Khatia

Tsirgaia

Coordinatore Dottorato :

Prof.ssa Irine Darchia
Prof.ssa Bruna Conconi

Relatore :

Prof.ssa Medea Kintsurashvili
Prof.ssa Anna Paola Soncini

Esame finale anno 2017

Table des Matières

Remerciements	1
Introduction	2
1. Genèse de la doctrine du péché originel	7
2. La nature charnelle de la faute	13
3. Construction et persistance des stéréotypes / Eve : figure née de l'interprétation	19
4. Paradoxes bibliques : Eden au carrefour du pagano-christianisme	22
5. Expériences littéraires du drame édénique à travers les siècles De la Création de l'Univers à la création du mythe littéraire	28
Conclusion	41
I. Laïcisation du péché originel face au contexte de la déchristianisation de l'Occident	
1.1. Déchristianisation et la fin du religieux dans le contexte socioculturel de l'Occident au dix-neuvième siècle	42
1.2. Désir de fauter à travers son aspect mythique	45

1.3. Symbolique du fruit défendu à la croisée de l'art et de la littérature	49
1.4. La tentation et la chute selon « Gobelin market » de C. Rossetti	57
1.5. Les filles d'Eve de la Modernité /A travers « Une fille d'Eve » d'Honoré de Balzac, « Les filles d'Eve » d'Arsène Hussaye, « Fille d'Eve » de Charles Valettes, « Daughter of Eve» de Christina Rossetti et « Le péché d'Eve » d'Armand Silvestre	64
Conclusion de la première partie	81

II. Expériences bibliques pour une méthode expérimentale

2.1. Adam, Eve et le péché originel à l'ombre du naturalisme	82
2.2. Extase et désespoir: entre transgression et transition D'après « la faute de l'abbé Mouret » d'E. Zola et « Le crime du père Amaro » d'E. Queiroz	87
2.3. L'inceste ou le non-dit biblique ? - transformation littéraire du péché originel selon « La madre naturaleza » d'Emilia Pardo Bazán	95
2.4. Allusions et motifs bibliques dans « Tess of the d'Urbervilles » de T. Hardy.....	99
2.5. Entre l'action individuelle et la responsabilité collective : l'hérédité du péché originel	104

2.6. Du sublime au grotesque : transposition spatiotemporelle du <i>locus amoenus</i> dans « La faute de l'abbé Mouret », « La madre naturaleza, » et « Tess of the d'Urbervilles.....	113
2.7. Nouvelles alternatives de la reconstitution du Paradis selon « Au cœur frais de la forêt » et « Adam et Eve » de C. Lemonnier.....	119
2.8. De la candeur naïve à l'érotisme trouble à travers l'écriture romanesque d'E. Zola, E. Queiroz, E. Bazán et T. Hardy	127
2.9. Nouvelle incarnation du Mal – Séducteur dans « La madre naturaleza, » « Tess of the d'Urbervilles, » « Au cœur frais de la forêt » et « Adam et Eve »	139
2.10. Les enjeux du détournement : Serpent Bienfaiteur selon « Adam et Eve » et « Au cœur frais de la forêt »	150
2.11. Auprès de l'arbre interdit : à l'origine de la dualité selon les romans de Zola, Queiroz, Bazán et Hardy.....	156
2.12. Croquer le fruit/croquis des mœurs	171
2.13. Retour au panthéisme et au Dieu de bonté/ selon « La madre naturaleza, » « Adam et Eve » et « Au cœur frais de la forêt »	176
Conclusion de la deuxième partie	182

III. Lutte des sexes et variations autour d'Eve

3.1. Paradigme du discours idéologique sur le mythe d'Eve dans la deuxième moitié du dix-neuvième siècle	185
3.2. Réhabilitation de l'image de la femme : Eve mère de l'humanité	191
3.3. Transgression comme recherche identitaire	195
3.4. <i>Homme et femme il les créa...</i> selon la création littéraire et artistique de Dante Gabriel Rossetti	200
3.5. Lilith - Eve avant Eve [...] mère du genre inhumain d'après « Lilith » de Remy de Gourmont et « La fille de Lilith » d'Anatole France	210
3.6 Adam et Eve au sein de la littérature espagnole de la deuxième moitié du dix- neuvième siècle	
3.6.1. Contexte social	220
3.6.2. Misogynie fin-de-siècle selon « Cuento futuro » de Leopoldo Alas Clarín	225
3.6.3. La réécriture de la Genèse et la reprise subversive de la Bible selon « Cuento primitivo » Emilia Pardo Bazán.....	235

3.6.4. <i>Cette femme qui avait coûté le Paradis</i>	
d'après « El establo de Eva » de Vicente Blasco Ibañez	239
3.7. Pêché originel - mythe de la décadence ou décadence du mythe ?	244
3.8. Le goût du péché et le détournement du sacré dans « La Marquise de Sade » de Rachilde	247
3.9. Double visage d'Eve selon « La Marquise de Sade » de Rachilde.....	251
3.10. Rejet de la maternité et refus du féminin d'après la mentalité fin-de-siècle	258
3.11. La perversion au féminin selon « Monsieur Venus » de Rachilde	263
3.12. Androgyne décadent : du péché originel au péché original	296
Conclusion	281
Bibliographie	287
Annexe	303

Remerciements

En premier lieu, je tiens à remercier Mme Iriné Darchia, directrice du programme de doctorat d'Etude Supérieures Européennes « Les littératures de l'Europe Unie » à l'université d'Etat de Tbilissi Ivané Djavakhichvili, de m'avoir donné la possibilité de devenir l'un des membres de la famille de DESE.

Je remercie également mes directrices de thèse Mme Médéa Kintsourachvili et Mme Anna Paola Soncini dont les conseils et les encouragements m'ont permis de progresser dans ma recherche et mener à bien mon projet.

Je souhaiterais surtout exprimer ma gratitude envers la Fondation nationale scientifique Chota Roustaveli d'avoir financé mes stages de doctorat à l'université de Bologne et à l'université de Haute Alsace (Mulhouse) sans lesquels je n'aurais jamais pu réaliser ce travail.

Je remercie également ces deux universités pour leurs accueils chaleureux et d'avoir ouvert leurs portes pour mettre à ma disposition leurs ressources matérielles.

Je sais surtout gré à M. Ruggero Campagnoli pour les multiples suggestions qui m'ont aidée à encadrer mon travail.

J'adresse mes remerciements à tous les professeurs du conseil dans le cadre des séminaires au château de Seneffe d'avoir manifesté l'intérêt à l'égard de ma recherche et dont les conseils ont déterminé l'orientation de mon travail.

Je voudrais adresser mes remerciements surtout à ma mère qui s'occupait de mon fils lors de mes stages de doctorat en Italie et en France, qui était toujours prête à m'aider et à m'encourager moralement.

Je remercie surtout mon époux, Guiorgui, pour son soutien quotidien et mon fils Sandro. Je remercie également mes amies et collègues, Maia, Tamar et Téa qui ont partagé cette aventure avec moi.

Introduction

« La femme vit que l'arbre était bon à manger et agréable à la vue, et qu'il était précieux pour ouvrir l'intelligence ; elle prit de son fruit, et en mangea; elle en donna aussi à son mari, qui était auprès d'elle, et il en mangea ». ¹

- Polyvalent par les motifs qu'on peut y repérer, le récit biblique d'Adam, Eve et le péché originel déploie une sémantique ouverte qui offre une pluralité de lecture à chaque époque et à tout nouveau contexte socioculturel. Les reformulations diverses à ce propos sont à rechercher et à étudier à l'intérieur du champ pluridisciplinaire qui, à son tour, se construit au carrefour des réflexions théologiques, philosophiques, psychologiques, artistiques ou encore littéraires. L'accès à l'hétérogénéité des discours nous permettra de situer le texte biblique à plusieurs niveaux pour parvenir à l'amplification plutôt mythologisée de l'histoire génésiaque. Ce qui est proposé dans ce travail est une étude multidimensionnelle de l'évolution de la conception du péché originel jusqu'à sa possible dégradation au cliché.

Lorsqu'il s'agit de l'étude de la présence de la Bible, mais surtout du récit d'Adam et Eve, voire son influence au-delà des cercles religieux, on est amené, dans un premier temps, à étudier la manière dont l'idée du péché originel a été réfléchi et construite dans la tradition théologique chrétienne. Ensuite, en mettant en évidence les différentes théories élaborées à ce sujet, on se poussera à s'interroger sur son expression culturelle et son évolution littéraire dans la deuxième moitié du dix-neuvième siècle.

Dans le cadre de la relation intertextuelle entre la Bible et la littérature, la première question concernera, avant tout, l'interprétation du texte biblique lui-même qui offre un éventail de possibilités de compréhension des idées qui s'y connotent, ensuite, la seconde question portera sur l'interprétation de l'interprétation du texte biblique ; plus concrètement, les questions que l'on se propose d'étudier dans le présent travail sont les suivantes :

¹ Genèse: 3 : 6

- Parmi les multiples significations qui se révèlent dans le récit du péché originel, lesquelles ont-elles été appropriées par les textes littéraires ?
- Quels sont les points communs et différents du texte biblique et de celui de la fiction ?
- Par quel motif est justifié le choix de l'interprétation de l'auteur ?
- Qu'est-ce que le péché originel, que devient-il dans les différents cadres sociohistoriques, comment on le comprend à travers les siècles, mais surtout dans la littérature occidentale de la deuxième moitié du dix-neuvième siècle?
- Comment un simple récit biblique est-il exprimé sous une forme symbolique dans le contexte intellectuel ?
- Quelle est la nature propre de la faute d'Adam et Eve selon la réalité biblique et d'après la recreation littéraire?
- Et finalement, à quoi sert la transposition du récit d'Adam, Eve et le péché originel dans les œuvres occidentales de la deuxième moitié du dix-neuvième siècle?

Ainsi, à l'intérieur d'un si vaste sujet, dans le cadre de l'analyse comparative et de la méthode interdisciplinaire, nous nous proposons de mener la recherche à travers les théories suivantes :

- L'intertextualité, qui nous permettra de mettre en relation plusieurs textes littéraires devenant les hypertextes des trois premiers chapitres de l'Ancien Testament et dont les intertextes bibliques jouent un rôle définitif dans la construction du sens de l'œuvre. S'affirmant comme méthode de l'étude des dialogues implicites entre les cultures, voire entre les littératures, elle nous conduira à dévoiler les idées sous-jacentes dans les œuvres vis-à-vis du contexte concret.
- La mythocritique qui visera à mettre en évidence la manière d'après laquelle le mythe biblique est traité dans les œuvres. Compte tenu de l'usage intensif des métaphores visant souvent à organiser la structure du texte littéraire selon l'image mythique, on essaierait de voir comment l'expression symbolique peut être mise au service de la production de l'effet du réel.

- La sociocritique, qui sera le moyen d'étudier les circonstances extérieures du contexte historique dans lequel telle ou telle œuvre voit le jour, car l'interprétation littéraire de la Bible acquiert une nouvelle valeur au sein des différentes situations socio-historiques. Ainsi, la méthode s'inscrit dans le cadre de la production et de la réception de l'œuvre, ce qui constitue l'une des questions importantes lors du décodage du sens du texte.

Par conséquent, nous espérons que le choix de la méthode sera bien justifié dans la mesure où elle nous aidera à mieux formuler les idées implicites développées par les auteurs dans leurs œuvres.

Bien qu'aucun autre récit biblique n'ait sans doute été autant traité et interprété par les poètes et les écrivains, à travers les siècles, comme celui d'Adam, Eve et le péché originel, la principale difficulté de ce travail a été la question du corpus littéraire bien cohérent. Il est à noter que, malgré la présence d'un nombre considérable d'œuvres puisant dans le réservoir du récit génésiaque et ses interprétations, il n'existe pas de travail complexe autour du péché originel dans la deuxième moitié du dix-neuvième siècle. Pourtant, il faut mentionner le seul ouvrage dans le domaine de la littérature comparative portant sur les interprétations du mythe biblique d'Adam et Eve - celui de Lise Wajeman, maître de conférence en littérature comparée à l'Université de Provence Aix-Marseille, « La Parole d'Adam, le corps d'Eve, le péché originel au XVI^e siècle² », où le professeur propose une étude transversale du récit biblique à l'intersection de la peinture et des littératures en France, en Italie et en Allemagne à l'époque de la Renaissance.

Dans une telle perspective, le sujet nous paraît encore intéressant pour les études littéraires.

On souligne que le travail a été mené dans deux directions :

- la première a été consacrée à l'étude de l'histoire des idées autour du récit biblique d'Adam, Eve et le péché originel face à sa dimension littéraire dans le cadre de l'analyse diachronique,

² Lise Wajeman, *La Parole d'Adam, le corps d'Eve, le péché originel au XVI^e siècle*, éd. Librairie Droz, 2007

- la seconde s'est bornée à l'étude plus détaillée des œuvres de la deuxième moitié du dix-neuvième siècle, ce qui a finalement déterminé l'orientation de notre recherche. Ainsi, la période de notre corpus littéraire est limitée à l'époque concrète dans la mesure où elle offre toute une gamme d'interprétations du récit biblique d'Adam, Eve et le péché originel. Dans un premier temps, c'est la prise en compte du nombre considérable de tous ces hypertextes du mythe génésiaque qui nous a poussés à nous interroger sur la valeur symbolique de son usage intensif, ensuite, ce sont les interprétations du troisième chapitre de la Genèse dans le contexte sexuel qui nous ont été offertes comme une intéressante suggestion.

En effet, dans la deuxième moitié du dix-neuvième siècle, plusieurs facteurs tels que les progrès de la science, surtout les découvertes archéologiques, le développement de la nouvelle discipline scientifique, la géologie, « la théorie de l'évolution » de Darwin, ont contribué à la naissance d'un nouveau monde déchristianisé. Dans ce contexte, la Bible a été réinterrogée et réinterprétée non seulement par la science et par la philosophie, mais aussi par la littérature occidentale. Oscillant entre la réalité historique et l'invention mythique, les œuvres littéraires ont amplifié la transition entre le conservatisme et le modernisme où la dévalorisation des valeurs traditionnelles s'effectuait dans tous les domaines.

L'étude diachronique des réécritures des trois premiers chapitres de la Genèse nous a montré que les interprétations littéraires de l'histoire d'Adam et Eve de la deuxième moitié du dix-neuvième siècle différencient fortement de celles qu'ont connues les autres époques. Les éléments présents dans les œuvres de cette période entretiennent de forts rapports entre eux, ce qui nous permet de situer les textes dans le même espace. Assurément, il s'agit, dans un premier temps, de la nouvelle connotation du péché originel acquise dans les œuvres. Si avant le dix-neuvième siècle la faute originelle des premiers êtres humains était d'ordre intellectuel, c'est-à-dire commise pour la connaissance du bien et du mal, le dix-neuvième siècle en a fait le débat sur la question de la sexualité en attribuant au péché la nature charnelle. En même temps, Adam et Eve, en tant qu'archétypes profondément

ancrés dans l'inconscient collectif, deviennent dans les œuvres les personnages perpétuellement traités. C'est pourquoi, leur rôle se rejoue par les personnages modernes de l'époque contemporaine.

En même temps, si dans la deuxième moitié du dix-neuvième siècle la Bible devient, d'une part, le principal sujet de débat, d'autre part, à l'époque où la censure est omniprésente, elle sert de fonction poétique, voire l'une des simples stratégies des auteurs leur permettant de développer les questions vouées à la prohibition.

Il nous paraît important de remarquer aussi que dans ce travail on se propose le mélange des genres littéraires où s'entrecroiseront des romans, des nouvelles, des poésies ou des drames. En effet, quel que soit le genre des œuvres, elles tissent entre elles les dialogues implicites qui portent sur la même question.

Même si la question de la sexualité et de la misogynie situe les œuvres de notre corpus littéraire dans le même encadrement, nous avons divisé la thèse en trois parties. En proposant dans chacune l'analyse comparative des œuvres, nous essayerons de démontrer les différentes étapes de l'évolution culturelle du récit biblique d'Adam, Eve et le péché originel dans la deuxième moitié du dix-neuvième siècle.

1. Genèse de la doctrine du péché originel

Le récit biblique du péché originel constitue aux premiers chapitres de l'Ancien Testament et du texte de la Genèse. Les deux premiers chapitres évoquent la Création de l'Univers et celle des premiers humains - Adam et Eve par le Créateur. Le début de l'histoire montre un couple heureux, placé par Dieu dans le jardin d'Éden, en harmonie avec la nature et en relation intime avec le Seigneur. Au chapitre trois, l'accent est mis sur la désobéissance et les conséquences qu'en apporte la transgression de la loi divine d'Adam et Eve pour toute l'humanité : la consommation du fruit défendu de l'arbre de la connaissance du bien et du mal, une seule interdiction divine, amène le couple à la perte du Paradis ; la punition de Dieu qu'on en résulte se transmet sur tout le genre humain - désormais l'homme devra gagner le pain à la sueur de son front et la femme – enfanter dans la douleur.

Ainsi, l'idée de la première faute humaine pousse à l'envisager sous son double aspect : elle marque, avant tout, la rupture d'alliance entre l'homme et Dieu, puis entre l'homme et la femme – chacun cherchera à accomplir son rôle dominateur ; après la chute, l'homme transmet toute la responsabilité du poids du péché à la femme (« la femme que tu as mise auprès de moi m'a donné de l'arbre, et j'en ai mangé³ ».) et se croit supérieur, tandis que la femme profitera de sa nature séductrice.

D'autre part, le péché comporte l'idée de la dégradation de l'être humain par rapport à sa nature originelle, il s'agit de la rupture avec sa conscience morale : l'homme analyse la perte de son innocence et se rend compte de sa nature pécheresse.

Les interprétations littéraires du récit biblique d'Adam et Eve qu'on analysera dans ce travail se basent, évidemment, sur les interprétations concrètes de la doctrine du péché originel. Il est bien connu que ces interprétations se variaient au fur et à mesure selon les différents contextes sociohistoriques auxquels elles s'attribuaient. C'est pourquoi, avant d'aborder les textes à analyser, il nous paraît raisonnable de mettre en lumière les opinions

³ Genèse, 3 :12

contradictaires autour du péché originel, ce qui nous permettra ensuite de mieux comprendre le fond des œuvres lors de l'analyse comparative.

En effet, même si l'histoire du péché originel a été relatée, commentée ou interprétée d'une manière dissemblable à travers les siècles, la tradition chrétienne en fait le passage qui souille la race humaine en général. C'est pourquoi, la question de l'interprétation de la doctrine du péché originel constitue l'un des problèmes majeurs de la théologie chrétienne. Depuis les premiers siècles du christianisme jusqu'à nos jours, la doctrine a pris des formes bien distinctes dans les différentes confessions religieuses.

Par exemple, le judaïsme rejette la doctrine du péché originel ; si dans la Bible l'histoire de la transgression d'Adam et Eve forme le reste de l'ensemble de l'Ancien et le Nouveau Testament, dans les sources juives il n'a pas le même sens théologique. Selon la Bible hébraïque, l'accent est plutôt mis sur le libre arbitre de l'homme, voire son choix éthique. Le mot « faute » (« hattat », en hébreu) n'apparaît que dans le 17^{ème} verset du chapitre IV de la Genèse⁴.

Cependant, dans « l'Apocalypse de Baruch » (version syriaque), ainsi que dans le quatrième livre d'Ezra (fin 1^{er} siècle), la faute d'Adam et Eve est bien associée au péché mortel ainsi qu'à l'hérédité pécheresse.

De la même manière, l'islam refuse la conception de la doctrine du péché originel, pourtant, le Coran mentionne à de nombreuses reprises le péché d'Adam. La version de l'histoire de la faute d'Adam et Eve proposée par l'islam est radicalement différente de celle que nous propose la Bible. Selon le Coran, c'est Adam et pas Eve qui se donne à la tentation du serpent ; avec cet important trait distinctif entre les deux religions, il y en a encore un autre – d'après le Coran, le péché d'Adam devient pardonnable ; Dieu pardonne à Adam la faute mais il le renvoie quand même du jardin d'Eden avec sa compagne, en même temps,

⁴ Le Seigneur dit à Caïn : « Pourquoi es-tu chagrin, et pourquoi ton visage fut abattu? Si tu t'améliores, tu pourras te relever, sinon le Péché est tapi à ta porte : il aspire à t'atteindre, mais toi, sache le dominer ! » / Genèse, 4:6, trad. par Jacques Kohn.

Dieu lui demande de suivre les enseignements des prophètes qu'il lui aurait envoyés sur Terre.

Ainsi, ni l'Islam, ni le judaïsme non plus, ne reconnaissent le péché originel.

En ce qui concerne la Bible, le terme « péché originel » n'y figure nulle part non plus, c'est seulement dans le Nouveau Testament que Jésus mentionne l'histoire d'Adam et Eve à une seule reprise en réponse de la question sur les fondements légitimes du divorce. Néanmoins, Saint Paul dans « l'épître aux Romains » souligne le rôle décisif d'Adam pour toute l'humanité⁵: « [...] Par un seul homme, Adam, le péché est entré dans le monde, et par le péché est venue la mort⁶ ».

Finalement, c'est Augustin d'Hippone qui définit précisément l'enjeu du récit biblique au IV^e siècle. C'est lui qui forge et popularise l'expression « le péché originel » (*peccatum originale*) en prétendant que ce n'est pas seulement le péché qui remonte aux origines mais c'est un péché qui touche la nature originelle de l'homme.

Selon St. Augustin, la faute d'Adam et Eve a été, avant tout, commise par l'orgueil, c'est le désir de « devenir comme Dieu », voire « égal du Seigneur », qui a poussé le couple à transgresser la loi divine.

Ainsi, l'une des questions que déclenche l'interprétation de la doctrine du péché originel est le libre arbitre de l'individu ; c'est-à-dire, le rôle de la volonté propre (*free will* – le terme anglais exprime mieux l'idée) lors des différentes actions. C'est aussi Augustin d'Hippone dans son traité « De libero arbitrio » (388-395) qui pose le problème. Augustin met en œuvre le dialogue entre Evodius et lui-même qui concerne le libre arbitre de l'homme. Augustin joint le récit biblique d'Adam, Eve et le péché originel pour étudier la

⁵ D'après Lise Wajeman, Il est probable que pour montrer le rachat effectué par le Sauveur, il a fallu trouver un geste contraire à portée aussi universelle. Ainsi, la Bible mentionne seulement « le péché d'Adam », mais il ne faut pas oublier la signification du mot hébreu « Adam » en français – d'un côté, il désigne un individu du sexe masculin et de l'autre, l'humanité au sens abstrait. Selon le théologien Jean-Michel Maldamé aussi la clé de la portée universelle du récit du péché originel est à rechercher dans ce double aspect.

⁶ Saint Paul, *L'épître aux Romains*, 5 :12

question. Selon Evodius, Dieu pourrait être l'auteur du mal parce que ses créatures y ont eu accès. S'il n'avait pas voulu que le mal accède dans le monde, il aurait pu, tout simplement, empêcher au couple génésiaque de commettre le péché. C'est en ce moment qu'Augustin apporte comme réponse une idée contradictoire d'après laquelle Dieu avait accordé à Adam et Eve le choix d'agir librement et c'est pourquoi, la responsabilité de la faute ne pèse que sur eux-mêmes. Augustin souligne en même temps que c'est le droit de la volonté qui fait la dignité de l'homme.

St. Augustin a été le premier qui a mis en œuvre la nature congénitale du péché originel. Pour lui, l'expression sous-entendait le caractère héréditaire de la faute des premiers parents. D'après cette conception, depuis la faute d'Adam et Eve, l'humanité porte le poids du péché originel et en est responsable. Il est à souligner que la conception augustinienne de la doctrine du péché originel s'appuie sur l'interprétation de Saint Paul : « De même que la faute commise par un seul a conduit tous les hommes à la condamnation, de même l'accomplissement de la justice par un seul a conduit tous les hommes à la justification »⁷.

Mais en même temps, avec cette vision pessimiste des conséquences du péché originel, Augustin ne refusait pas la possible rémission par la grâce du baptême. St. Augustin justifiait cette pratique sans doute par la parole de Jésus : « Laissez venir à moi les petits enfants⁸ ». Cette parole avait une grande importance pour Augustin dans la mesure où les enfants sont marqués par le péché originel.

Par conséquent, malgré le caractère héréditaire du péché, Augustin en souligne la circonstance atténuante qui s'explique par la venue du Christ, comme Sauveur de l'humanité, et sa résurrection - si l'humanité a chuté à cause d'Adam et Eve, elle sera entièrement régénérée par le Nouvel Adam. C'est pourquoi, Saint Augustin considérait le

⁷ Ibid., 5 : 18

⁸ Marc, 10 : 14

péché originel comme une « heureuse faute » (*felix culpa*), qui a mérité aux hommes la gloire d'être rachetés par le Fils de Dieu.

Plus tard, la doctrine proposée par Augustin a été adaptée au concile de Carthage en 418 devenant dès lors la doctrine commune de l'Eglise. Par la suite, en 529 le concile d'Orange en a fait une doctrine de foi (reprise plus tard au concile de Trente).

Dans les siècles suivants, la théorie élaborée par Augustin a été reprise et analysée à plusieurs reprises. Les discussions poursuivies au long du Moyen Âge (Pierre Lombard) sont abouties aux grandes synthèses scolastiques présentant des variations notables à propos du dogme du péché originel. Il s'agit surtout de l'union des idées philosophiques grecques (en particulier, celles d'Aristote) à la théologie chrétienne. Les débats ne se limitaient pas seulement aux questions religieuses ; mais ils touchaient également la relation de la foi et de la raison, de la religion et de la science, par conséquent, la problématique était envisagée sous l'angle philosophique.

Plus tard, la théorie thomiste, a fini par remplacer la théorie augustinienne comme synthèse théologique dominante. Cette théorie, en faveur du libre arbitre, accordait une grande importance à deux choses différentes – aux mouvements physiques et aux mouvements animaux.

Le conflit a éclaté de nouveau au temps de la Réforme; la crise herméneutique, produite à la Renaissance, a amené les herméneutes à retravailler le rapport au texte biblique. Le débat a été mené autour de trois axes au sujet du péché originel : sa transmission, sa nature et sa rémission. Mais, finalement, les formulations du concile de Trente (1546) non plus, n'ont pas réussi à régler le problème de fond.

La crise a rebondi encore au siècle des Lumières, mais, cette fois, le péché originel s'est interprété d'une manière contradictoire - la transgression de la loi divine, la faute et la chute sont devenues les symboles de l'émancipation absolue et de la liberté. La relecture des réinterprétations humanistes du texte génésiaque a fait dire plus tard à Kant que la transgression d'Adam et Eve était la transformation de l'état bestial, voire primitif, à l'état humain. Face à une telle perspective, son opinion tendait à modifier la vision négative sur

l'initiateur du Mal - le rôle du serpent a été interprété comme celui d'un bienfaiteur qui avait éveillé dans l'être humain sa propre imagination: » [...] vous serez comme Dieu⁹... », mais, en même temps, une illusion vide : « [...] vos yeux s'ouvriront... », [...] vous ne mourrez pas¹⁰... » Ainsi, c'est la dimension de la liberté subjective qui entre en jeu au siècle des Lumières faisant appel au libre arbitre de l'homme.

Dans son ouvrage « Conjectures sur le commencement de l'histoire humaine (1786) » Kant réinterprète le récit génésiaque en attribuant à la faute d'Adam et Eve une importance décisive pour l'humanisation de l'humain. Par la transgression, le couple biblique est passé de l'état bestial à l'état purement humain ; dans cette perspective, la transgression devient le symbole de la liberté et de toute émancipation. La lecture déchristianisée du péché originel fait accent sur l'éveil de la raison que l'homme a connu après la perte de son innocence :

Tant que l'homme inexpérimenté obéit à l'appel de la nature, il s'en trouva bien. Mais la raison commença bientôt à s'éveiller [...]. Or une propriété de raison consiste à pouvoir, avec l'appui de l'imagination, créer artificiellement des désirs, non seulement des sens fondements établis sur un instinct naturel, mais même en opposition avec lui ; ces désirs au début favorisent peu à peu l'éclosion de tout un essaim de penchants superflus et, qui plus est, contraires à la nature, sous l'appellation de « sensualité ». L'occasion de renier l'instinct de la nature n'a eu en soi peut-être que peu d'importance, mais le succès de cette première tentative, le fait de s'être rendu compte que sa raison avait le pouvoir de franchir les bornes dans lesquelles se sont maintenus tous les animaux, fut, chez l'homme, capital et décisif pour la conduite de sa vie.¹⁰

Ainsi, selon une telle interprétation, la Genèse parle moins de la faute que de l'accès à une lumière nouvelle selon laquelle la raison juge de tout, puisque dans l'état premier, l'homme peut être considéré comme un être biologique pour qui il n'y a ni bien ni mal.

⁹ Genèse, 3:5

¹⁰ Ibid.

¹⁰ E. Kant, *Conjectures sur les débuts de l'histoire humaine*, p.148, trad.fr. Garnier Flammarion, 1990

Pour Hegel, le récit biblique décrit les étapes suivantes : Dans l'état paradisiaque l'homme agissait instinctivement, son action était dirigée privée de conscience morale. Ensuite, après la perte de l'innocence, l'homme a pris conscience de lui-même et a connu la douleur de faire des choix ; selon le même Hegel, l'homme a accédé à la liberté rationnelle qu'il avait acquise sur un chemin douloureux dont le récit biblique rend compte en soulignant la pénibilité du travail et les douleurs de l'enfantement. Mais c'est avec l'exercice d'une volonté consciente, avec le travail que l'homme parvient à affronter et à dominer la nature, grâce à la science qui permet d'agir rationnellement¹¹.

Ainsi, l'idéologie de la doctrine du péché originel a été complètement réinterrogée au sein de la philosophie des Lumières. L'augustinisme a été rejeté par de nouvelles conceptions mettant au centre de l'Univers la dignité de l'homme. De ce point de vue, l'époque a déterminé par la suite la vision et le comportement de l'humanité face à la foi, la religion et la raison. Les débats sur la question se prolongent au XIX siècles et, cette fois, le sujet devient moins une source d'inspiration des théoriciens chrétiens que celle des scientifiques ou penseurs littéraires.

2. La nature charnelle de la faute

Bien que le récit biblique d'Adam, Eve et le péché originel présente plusieurs pistes d'interprétations, l'une des plus intéressantes et, en même temps, assez populaire, est la prise en compte de la nature charnelle de la faute. C'est pourquoi, le discours des herméneutes autour du péché, en matière de sexualité, a également touché à la question de la constitution psychique, physique et morale des hommes.

¹¹ Hegel, cité par Jean-Michel Maldamé dans « Le péché originel, foi chrétienne, mythe et métaphysique », p.250-251

En effet, depuis St. Augustin jusqu'à nos jours, les exégètes de la Bible ne cessent pas de souligner cet aspect de l'histoire des premiers parents.

Incontestablement, St. Augustin a été le premier qui a mis l'accent sur l'apparence charnelle de la faute d'Eve d'où provient une autre particularité de son interprétation. Pour lui, le plus énigmatique problème lors de l'interprétation de la conception du péché originel provenait de l'indétermination du sens de la faute – en quoi consistait-elle en réalité? En fait, lorsqu'on commentait la faute d'Adam et Eve, le péché était plutôt envisagé du point de vue de sa fonction, voire ses conséquences: l'orgueil, la chute mentale, l'irruption de la mort...

Mais, parallèlement, on spéculait beaucoup sur l'institution divine du premier mariage ; la principale question concernait la façon dont Adam et Eve devaient contribuer à la procréation, selon l'ordre du Seigneur, sans s'unir charnellement. Augustin admet également l'idée que le péché originel d'Adam et Eve, en engendrant la mort dans le monde, marque aussi la naissance de la sexualité : « Donc, dès qu'ils eurent perdu cet état, leur corps fut affecté de cette condition malade et mortelle, qui se trouve aussi dans la chair des animaux, et par là même connut aussi ce mouvement charnel qui pousse les bêtes à s'accoupler pour que les êtres qui naissent succèdent à ceux qui meurent [...] »¹² Ainsi, la théorie augustinienne lie la première faute à la chair. Selon Augustin, Adam et Eve pourrait s'occuper de l'acte charnel s'ils n'avaient pas été chassés du Paradis si vite après la création de la femme :

Méconnaissant la béatitude du Paradis, les hommes se figurent à présent qu'il n'était pas possible d'engendrer des fils... Pour nous, il est indubitable que croître, se multiplier, et remplir la terre selon la bénédiction de Dieu, est un don du mariage institué par Dieu dès l'origine, avant le péché, quand il les créa mâle et femelle¹³...

¹² *De Genesi at litteram*, XI, XXXII, 42, p.300-301

¹³ *De civitate dei*, livre XIV, XXI-XXII, p.440-441

Or, l'opinion est contredite par le récit biblique lui-même qui ne révèle que le péché de la science ; d'après le texte génésiaque, Adam et Eve consomment le fruit de l'arbre de la connaissance du bien et du mal ; c'est le désir de la connaissance de ces deux notions qui les encourage à commettre la faute.

En matière de débat, Augustin a passé ses douze dernières années à combattre un jeune évêque chrétien, Julien d'Eclane qui l'accusait d'une hérésie manichéenne. Quand Julien lui avait demandé de définir ce qu'était la nature, Augustin a répondu que la mortalité et le désir sexuel n'étaient pas « naturels » ; la soumission de l'homme moderne à la mort et au plaisir charnel n'était causée que de la faute d'Adam et Eve.

Selon certains exégètes, l'interprétation du péché d'Adam et Eve dans le contexte sexuel peut être justifiée par le premier verset du quatrième chapitre de la Genèse. Le verbe hébreu « connaître » (*yada*) y connote le rapport sexuel : « L'homme connut Eve, sa femme. Elle devint enceinte, enfanta Caïn¹⁴ ».

Plus tard, cette nouvelle matrice culturelle de la conception du péché originel a été mise en question par les autres penseurs chrétiens comme Philon d'Alexandrie, Origène, Tertullien ou Tatien de Syrie. D'après celui-ci, le péché originel a consisté dans l'acte charnel. Le penseur soulignait la phrase de la Genèse : « Les yeux de l'un et de l'autre s'ouvrirent, ils connurent qu'ils étaient nus, et ayant cousu des feuilles de figuier, ils s'en firent des ceintures ». ¹⁵

-Le fait que le couple biblique cache son sexe après avoir commis la faute, voulait dire, pour Tatien, qu'Adam et Eve sont devenus conscients de leur nudité, donc de leur sexe.

Dans un tel cadre, on peut dire que c'est Adam qui a créé l'institution du mariage, mais qui, en même temps, a été aussi chassé du Paradis.

Dans le contexte contemporain, Elaine Pagel, en consacrant son ouvrage à l'interprétation du récit biblique d'Adam, Eve et le péché originel dans le cadre sexuel, cite à ce propos

¹⁴ Genèse, 4 :1

¹⁵ Ibid., 3 :7

deux docteurs chrétiens - Clément d'Alexandrie et Irénée ; selon le premier, Adam « désira le fruit du mariage avant le temps propice, et tomba ainsi dans le péché... Ils furent poussés à le faire prématurément parce qu'ils étaient encore jeunes, et avaient été séduits par tromperie¹⁶ ». Pagel ajoute que pour Irénée, le fait qu'Adam s'est caché de son sexe par des feuilles de figes piquantes « alors qu'il n'existait bien d'autres feuilles qui eussent moins molestes son corps¹⁷ », s'expliquait par la conscience d'Adam d'avoir commis la faute charnelle.

Dans « Adam, Eve et le serpent » Elaine Pagel remarque aussi que si aujourd'hui les mutations des comportements sociaux dans le domaine de la sexualité sont réinterrogées et acceptées, le cas en était fort différent depuis l'ère paléochrétienne à notre siècle. Les valeurs traditionnelles et la structure de la nature humaine y jouaient un rôle définitif. En même temps, il est à souligner l'importance, voire l'influence, de la tradition chrétienne dans la normativité des conduites sexuelles dans la mesure où le concept de la sexualité est devenu inséparable de celui de la foi. C'est surtout les quatre premiers siècles de notre ère pendant lesquels le christianisme est devenu la religion officielle du monde occidental. Comme dans beaucoup d'autres domaines, l'élaboration des nouveaux systèmes sexuels a marqué une rupture par rapport à la tradition païenne. D'après celle-ci la polygamie, la prostitution, le lesbianisme ou l'homosexualité ne représentaient pas du tout des actes subversifs tandis que l'église chrétienne avait réservé le rôle de l'union charnelle à une seule raison de procréation. A ce propos, on se souvient du 22^{ème} chapitre de la Genèse qui évoque l'histoire d'Abraham ; d'après ce récit biblique, la grande bénédiction promise par Dieu est une descendance aussi nombreuse que les étoiles du ciel et le sable au bord de la mer¹⁸. Avec E. Pagel, il faudrait aussi évoquer Mary Balmary qui accorde une grande importance à la symbolique sexuelle à la lecture du récit biblique du péché originel. Elle

¹⁶ Clément, *Stromates*, 3, 94; 103, cité par E. Pagel dans « Adam, Eve et le serpent », p.69

¹⁷ A.H., III, 25,5/ *ibid.*

¹⁸ Genèse, 22:17: *je te bénirai et je multiplierai ta postérité, comme les étoiles du ciel et comme le sable qui est sur le bord de la mer; et ta postérité possédera la porte de ses ennemis.*

souligne surtout la dimension sexuelle de certains symboles, comme l'aspect phallique du serpent, par exemple. D'après elle, on peut y lire le dualisme ontologique du platonisme. Comme le serpent a une forme du sexe masculin, donc le sexe dans la position dressé, il peut être associé à l'organe qui manque à la femme, qui est détaché de son corps. Assurément que l'avis de Balmary a été fortement influencé par S. Freud. La scène de la tentation d'Eve par le serpent a mené le psychanalyste à reformuler à sa façon le texte de la Genèse. Il identifiait Eve et le serpent, comme symbole phallique, pour attribuer à la femme l'organe qui lui manque. Selon Freud, la femme incarne le sexe mais en même temps elle en est dépossédée. Si la femme est souvent obsédée du désir de castration, c'est parce qu'elle se sent incomplète et veut posséder le phallus. Une telle interprétation vise à combler la béance du sexe féminin en y implantant artificiellement le phallus. Finalement, dans le même contexte, il serait logique d'aborder le passage de Northrop Frye de son ouvrage majeur « la Bible et la Littérature, le grand code », où il souligne qu'après la chute l'homme a incontestablement acquis l'expérience sexuelle. Pour lui, la connaissance du bien et du mal est très nettement lié au sexe :

L'homme devient honteux de son corps et accomplit ses actes sexuels en secret: certains traits caractéristiques de son corps, par exemple, le fait d'avoir besoin de vêtements sous la plupart des climats et d'être par conséquent le seul animal "nu" dans le monde, indiquent une relation aliénée de façon unique par rapport à son environnement. La raison de la création de la femme, nous dit-on (2,24), est que dans la relation sexuelle l'homme ne sera pas seul et sera pourtant "une seule chair" avec sa femme. Dans les rapports sexuels il n'y a pas union complète des corps et, par conséquent, même avec des orgasmes synchronisés, une frustration résiduelle leur est inhérente. La connaissance qui a accompagné la découverte du sexe sous sa forme présente semble avoir été une authentique sagesse qui mettait l'homme, au moins potentiellement, au niveau des vrais dieux ou des anges (voir 2 Sam 14,17). Mais il s'agissait nettement d'une connaissance fondée sur la conscience de soi, comme l'est la connaissance sexuelle elle-même, dans laquelle l'homme devient un sujet en face

d'un environnement objectif. Une conscience de ce genre, nous disent les philosophes, est fondée sur une conscience de la mort, de sorte que la mortalité en fait partie.¹⁹

Parallèlement, il faut aborder, en quelques mots, la considération contradictoire concernant la nature charnelle du péché originel car l'assimilation de celui-ci à l'acte sexuel n'était pas une considération admissible d'une manière univoque au cours des siècles; la phrase de la Bible « Croissez et multipliez, engendrez et remplissez la terre²¹ », nous permet aussi de la comprendre dans un sens spirituel et de croire qu'elle a été changée en fécondité charnelle seulement après le péché d'Adam et Eve. Thomas d'Aquin, par exemple, refusait une telle opinion et réduisait la signification du péché à la désobéissance de l'âme. Comme la première forme d'union de l'homme et de la femme était chaste, respectant le rôle de l'un pour commander et de l'autre pour obéir, tenait le corps si bien soumis que l'âme n'en ressentait aucune opposition :

Adam et Eve étaient nus et n'en avaient point honte, car il y avait en eux une pensée innocente et de petit enfant, et ils ne pouvaient se présenter en esprit ni penser aucune de toutes ces choses qui, sous l'empire du mal, naissent dans l'âme par le moyen de désirs voluptueux et s'accompagnent de plaisirs honteux, car ils étaient alors dans un état d'intégrité, conservant leur nature propre, parce que [le souffle] qui avait été soufflé sur la chair façonnée était un souffle de vie. Or ce souffle, demeurant à son rang et dans sa force, [l'âme] ne pense pas et n'imagine pas de choses ignobles ; c'est pourquoi ils n'avaient point honte de se donner des baisers et de s'embrasser chastement comme des enfants.²⁰

Ainsi, le débat autour du péché originel a vite dépassé les cercles théologiques et a atteint plusieurs domaines réfléchitifs. Il ne touchait pas seulement au niveau du discours théorique, mais aussi à la constitution psychique, physique ou morale des hommes.

¹⁹ Northrop Frye, *Le grand code, la Bible et la littérature, Création*, p. 166-167, éd. Seuil, 1982 ²¹

Genèse, 1:28

²⁰ Irénée de Lyon, *Démonstration de la prédication apostolique*, 14 ; trad. fse, Paris, Ed. Du Cerf, coll. « Sources Chrétiennes », 62, 1959, p.53-54

3. Construction et persistance des stéréotypes / Eve : figure née de l'interprétation

Le récit biblique d'Adam, Eve et le péché originel se situe à deux niveaux : au niveau des concepts et au niveau des images mythiques.

C'est pourquoi, après un bref parcours montrant les manières de la conceptualisation de la doctrine, il faudrait faire accent sur la protagoniste de l'histoire génésiaque dont l'acte a déterminé, par la suite, l'évolution des événements bibliques.

Il est bien connu qu'Eve a été la deuxième créature humaine de Dieu qui a été faite à partir de la côte d'Adam. Après avoir vu comment souffrait l'homme de la solitude, le Seigneur lui a créé une compagne. Ce passage de la Bible qui raconte la création du mâle et femelle a d'ailleurs suscité beaucoup de débats. Les discussions ont touché à la nature originelle de l'être humain qui selon la Bible pouvait être androgyne. En effet, les premiers chapitres de la Genèse racontent tout d'abord la création d'un être androgynique : « Dieu créa l'homme à son image, il le créa à l'image de Dieu, *il créa l'homme et la femme* (Nous soulignons)²¹ » et, plus tard, il est dit que Dieu modèle l'homme de la glaise et insuffle l'haleine dans ses narines. Ensuite, en le voyant tout seul, il lui tire la côte et en fait la femme. Parallèlement, il est significatif qu'en hébreu le mot « côte » prend le sens de

« côté », en français. Ainsi, Eve n'est pas tirée seulement de la côte d'Adam, mais également de son côté, ce qui acquiert aussi une signification symbolique dans la mesure où selon les paroles divines, l'institution du mariage veut que l'homme et la femme deviennent une seule chair.

Dans ce contexte, il serait logique de prendre en considération l'explication que les rabbins ont proposée lors de l'étude de ce passage. Comme nous avons déjà remarqué, les récits bibliques sont interprétés de manières différentes selon les confessions ; ainsi, la Kabale²²

²¹ Genèse, I:27

²² En revanche, si la tradition talmudique (l'alphabet de Ben Sira) fait de Lilith la première femme d'Adam, elle n'est jamais évoquée dans le livre de la Genèse de l'Ancien Testament, la Bible la mentionne quand même ; Dans le livre

voit dans le passage de la création d'Adam, surtout dans la phrase « [...] il créa l'homme et la femme » la création de l'autre figure féminine, Lilith qui aurait dû être la première femme d'Adam. Selon le judaïsme, Dieu l'a modelée de la même matière qu'Adam, mais il lui a ordonné de se soumettre à l'autorité de son mari ce qui visait aussi la soumission dans l'acte sexuelle. Comme Lilith a refusé d'accepter la supériorité d'Adam, Dieu l'a expulsée du Paradis et plus tard il lui a créé une autre femme, Eve. Ainsi, par rapport à Lilith, Eve est une femme soumise aux exigences de son mari, femme qui reconnaît les avantages du sexe masculin.

Certes, que ce soit le christianisme, le judaïsme ou l'islam²³, le visage de la compagne d'Adam dépasse le cadre religieux en devenant une figure généralisée et laïcisée. Bien que le début de l'histoire la présente en tant qu'une épouse assujettie au pouvoir masculin, la suite du récit en fait une séductrice qui mène l'homme à la perte du Paradis.

En effet, la tentation d'Eve par le serpent devient dès les premiers siècles du christianisme le principal argument des docteurs théologiens pour attaquer le sexe féminin. Effectivement, les reformulations élaborées sur la conception du péché originel, après plusieurs discours cléricaux, contribuent à la construction de l'image stéréotypée du sexe féminin qui, durant des siècles, ne se modifiera pas. Il est incontestable que l'histoire d'Eve acquiert un caractère emblématique dans le cadre de l'interprétation du drame génésiaque qui mène la société patriarcale à un fort sentiment misogyne.

Il faut souligner que cette tradition misogyne s'appuie essentiellement sur la pensée de St. Paul concernant la conception de la hiérarchie entre les sexes : « Je ne permets pas à la femme d'enseigner, ni de faire la loi à l'homme, qu'elle se tienne tranquille. C'est Adam en effet qui fut formé le premier, Eve ensuite. Et ce n'est pas Adam qui se laissa séduire, mais

d'Isaïe, au chapitre 34, le verset 14 met en avant la figure emblématique de la Kabbale : « Les chats sauvages rencontreront les hyènes, le satyre appellera le satyre, là encore se tapira Lilith, elle trouvera le repos (Isaïe, 34 :14) ».

²³ Le Coran ne mentionne le nom d'Eve ; elle s'y présente en tant qu'épouse d'Adam. A la différence du christianisme et du judaïsme, l'islam ne lui transmet pas la responsabilité du péché.

la femme qui, séduite, a désobéi²⁴ ». Ainsi, Saint Paul a aussi formulé le modèle de la famille chrétienne : « Car le mari est le chef de la femme, tout comme le Christ est le chef de l'Eglise... comme l'Eglise est soumise au Christ, que les femmes soient soumises en tout à leurs maris²⁵ ».

Il est bien connu que St. Paul a joué un rôle majeur en matière d'élaboration des droits des femmes dont certains sont encore respectés chez les orthodoxes. Par exemple, c'est lui qui a imposé le port du voile à l'église pour les femmes ; de cette manière, elles devaient reconnaître leur soumission vis-à-vis du pouvoir masculin²⁶.

Certes, l'assimilation de la Femme à son aïeule biblique était un cas assez fréquent pendant les premiers siècles du christianisme. Par exemple, au début du 3^{ème} siècle, dans un traité intitulé « De l'ornement de femme » Tertullien, rappelle à chaque femme la Genèse:

Tu enfantes dans les douleurs et les angoisses, femme, tu subis l'attrance de ton mari et il est ton maître. Et tu ignores que Eve c'est toi? Elle vit encore dans ce monde, la sentence de Dieu contre ton sexe. Vis donc, il le faut, en accuse. C'est toi, la part du Diable. C'est toi qui as brisé le sceau de l'Arbre; c'est toi qui, la première, as déserté la loi divine...²⁷

Dans ce passage du traité, Tertullien évoque la punition divine concernant les douleurs dont Eve devait souffrir pendant l'accouchement. En effet, c'est seulement après la transgression que Dieu a donné le nom d'*Eve* à sa créature, Eve signifie la « vie » en hébreu, soit « mère de l'humanité ». C'est pourquoi, il est bien paradoxal que, par la suite, elle deviendra le symbole du mal et chaque femme sera marquée par la faute de sa *mère*.

²⁴ Saint Paul, 1 Tim 2, p.12-14

²⁵ Ephésiens, 5:23-24

²⁶ On souligne en même temps que la chevelure de la femme est considérée dans presque toutes les civilisations comme un élément de séduction ; elle s'associe à l'intimité, à la pudeur et à la sexualité.

²⁷ Tertullien, *De l'ornement de femme*, éd. Charpentier, Paris, 1844

Si la femme était très souvent associée à Eve, celle-ci s'identifiait autant à son tentateur. De ce point de vue, l'art médiéval offre un modèle exemplaire : le fragment de linteau de la cathédrale Saint Lazare (**illustr.I**), à Autun, daté de 1130, représente Eve dans l'attitude du serpent : allongée comme le reptile, son corps ondule dans une posture sensuelle et est en train de saisir le fruit de l'arbre de la connaissance du bien et du mal, tandis qu'à droite la présence du serpent est bien remarquable. Il est important de souligner qu'en représentant la main d'Eve au creux de son visage, le sculpteur avait attribué à son œuvre une autre importance; il est bien connu qu'au Moyen Age on exprimait ainsi la mélancolie. Ainsi, la position de la femme peut révéler le double symbolique : Eve est à la fois associée au serpent, voire au Mal, et Eve est représentée à travers sa nature déchue.

Par conséquent, l'humanité a vite passé du seuil du jardin d'Eden au seuil de la misogynie. Il est incontestable qu'Eve est une figure née de l'interprétation. La construction de sa figure est due moins à la réalité biblique qu'à son exégèse. Mais ce qui est significatif, c'est qu'Eve devient un symbole collectif que la psyché humaine fait revivre en chaque femme pendant plusieurs siècles.

4. Paradoxes bibliques : Eden au carrefour du pagano-christianisme

Certes, c'est sous une forme symbolique et mythique que les archétypes s'évoluent et s'instaurent dans la psyché collective. Et en ce qui concerne la constitution de l'image de la femme en tant qu'un être fatal, dont le sexe masculin doit se tenir hors de la portée, n'est, sans aucun doute, seulement la conséquence de l'interprétation du récit biblique d'Adam et Eve. L'histoire du monde connaît pas mal de mythes qui ne transmettent pas une autre idée que celle que propose la Genèse.

Assurément, la lecture de la Bible prouve à quel point la pensée païenne a réussi son intégration dans la culture chrétienne. Le fait que le christianisme n'a pas su élucider sa rencontre avec la culture antique (avec sa composante philosophique) ne mérite pas de

contradictions. Cependant, l'hybridation culturelle s'est manifestée comme un long processus historique qui, d'une manière progressive, a marqué chaque siècle et presque tous les domaines réflexifs. Des catégories philosophiques antiques, comme les contenus doctrinaux qu'elles voulaient transmettre, ont été adoptées non seulement par les penseurs chrétiens, mais aussi par les cultures des époques différentes, au sens plus large du terme, dont les représentations symboliques et mythiques servaient à la description des événements contextuels.

A ce titre, on peut se rappeler de Freud pour qui « les mythes sont très vraisemblablement des vestiges déformés de fantasme et de désirs communs à des nations entières, ils représentent les rêves séculaires de la jeune humanité²⁸ ».

De même, comme souligne Alain Houziaux²⁹, docteur en théologie et philosophie, pasteur de l'église réformée de France, le motif de la nostalgie du paradis perdu, lié au récit biblique raconté dans les premiers chapitres de la Genèse, est présent chez Hésiode, Ovide, Virgile, Platon, ainsi que dans le mythe du « bon sauvage » de Rousseau.

En effet, dès les premières pages de la Bible, on décode plusieurs éléments mythiques connus pour le folklore oriental: le Jardin d'Eden et l'arbre contenant un fruit merveilleux, fruit qui confère l'immortalité; le subtil serpent doté de parole et les chérubins qui gardent le jardin n'est pas sans rappeler les divinités à tête de taureaux et ailes d'aigles qui surveillent l'entrée des temples babyloniens.

Notamment, on pense à la tradition mésopotamienne parce que dans « l'Epopée de Gilgamesh » (2100-1800 av. j), par le truchement de la femme, le roi d'Uruk arrive à transformer Enkidu, mi-homme, mi- animal, en un être humain. L'image de la prostituée, qu'on envoie à Enkidou et qui enseigne à celui-ci l'art de la luxure, coïncide avec l'image stéréotypée de la femme, construite dans le cadre interprétatif du récit biblique du péché originel. De ce point de vue, l'histoire d'Eve n'est autre que la transposition de la vision païenne vis-à-vis du sexe féminin.

²⁸ Freud, *le poète et l'imaginaire*, dans *La naissance de la psychanalyse, Lettres à W. Fliess*, Paris, PUF, 1956.

²⁹ Alain Houziaux, *le mythe d'Adam et Eve, les tabous, la jouissance et la honte*. p.15, éd. Cerf, 2013

« L'Épopée de Gilgamesh » évoque également une sorte du jardin d'Éden quand, à la recherche du secret d'immortalité, les héros partent pour voir la Cèdre abritée par les divinités à tête de taureaux.

Il est certain que les plantes sont porteuses d'une forte symbolique dans plusieurs mythes. Par exemple, le fruit défendu du célèbre arbre de la connaissance du bien et du mal de la Bible qui dans l'imaginaire collectif est souvent exprimé sous la forme de la pomme (malgré l'ambiguïté qui se révèle dans le texte biblique autour de son origine), est présent dans la mythologie grecque aussi; tout autant que dans la Bible, la pomme y a une connotation sexuelle: on se souvient de la pomme offerte à Aphrodite par Dionysos, la pomme que Gaïa donne à Héra est un symbole de fécondité. Alain Houziaux précise aussi qu'à Athènes, jadis, les jeunes mariés se partageaient une pomme avant d'entrer dans la chambre nuptiale³⁰ et par conséquent, hors du cadre mythique, dans la réalité aussi, cette tradition demeurait mystérieuse.

Dans ce contexte, impossible de ne pas repérer un autre point commun entre les mythes chrétiens et les mythes archaïques ; c'est bien la vision dite misogyne du sexe féminin. Mario Praz remarque: « Il y a toujours eu des femmes fatales dans le mythe et dans la littérature, car mythe et littérature ne sont que le miroir fantastique de la vie réelle, et la vie réelle a toujours proposé des exemples plus ou moins parfaits de féminité tyrannique cruelle³¹» et, à côté des figures emblématiques telles que Sirènes, Gorgones de Scylla ou du Sphinx, Praz évoque Eschyle :

Combien la terre nourrit
D'effrayants effrois !
Que les mers enferment de monstres Hostiles
aux humains !
Qu'il pullule dans l'air De
flammes errantes !

³⁰ Ibid., p.40

³¹ Mario Praz, *La chair, la mort et le diable dans la littérature du XIX^e siècle, le romantisme noir*, p.165, éd. Denoël,

Et tout ce qui marche au sol ou vole dans l'air Peut
dire le courroux des tempêtes.

Mais qui dira quelle âme
Téméraire à l'homme
Et, dans le cœur des insolentes femmes,
Quelles amours hardies
Sont compagnes des pertitions ?
Le désir femelle

1977

Effréné détruit l'union
Des couples bestiaux ou humains³².

- En effet, les mythologies mettent en œuvre le double visage féminin : femme en tant que gardienne des mystères, comme, par exemple, Aphrodite, possédant le secret des passions telluriques, Circé, symbole de l'amour magique, Cassandra, capable de prédire l'avenir et la femme destructrice, voire fatale, telle que Pandore, Mélusine ou Lilith.

C'est surtout le mythe de Pandore qui, avec les autres mythes préchrétiens, avait nourri la tradition chrétienne. En effet, les deux histoires racontent, chacune en deux versions que la femme a été créée par la divinité et que c'est au sexe féminin qu'on doit tout le malheur de l'humanité. Si Pandore offre à son époux la jarre d'où s'échappent la vieillesse, la souffrance et la mort (tandis que l'espoir reste au fond), Eve offre à Adam le fruit défendu par lequel ils font la connaissance des mêmes notions. En même temps, les deux figures mythiques symbolisent non seulement le pur plaisir pour le sexe masculin ou la force de

³² Ibid. Traduction de J. Grosjean dans *Les Tragiques Grecs*, édition de la Pléiade, pp. 349-50

³⁵ G. Durand, 1961, p. 108.

séduction, mais aussi les possesseuses de la connaissance des secrets inconnus pour l'homme.

Dans le même contexte, Gilbert Durand précise :

Dans la mythologie héroïque, aryenne ou sémitique, la femme a mauvaise presse. Aphrodite est la vraie responsable de la guerre de Troie. Pandore comme Ève est à l'origine de tous les maux dans l'humanité. La fille de Pandore, Pyrrha la Rousse, a partie liée avec le déluge. C'est que la femme est l'alliée du Dragon diluvial³⁵.

Il semble qu'à la Renaissance aussi, l'assimilation d'Eve judaïque à Pandore grecque faisait l'objet de la réflexion artistique. Evidemment qu'on pense à J. Coussin et à son tableau « Eva, prima Pandora (illustr.II) » qui représente une femme nue, allongée sous des feuillages et qui, à la fois, porte des attributs d'Eve (on aperçoit le serpent) et de Pandore (le nez ou le pied purement grecque et le vase qu'elle tient fermé). C'est surtout le crâne qui suscite le plus d'intérêt à cette peinture, laissant entendre que la séduction de la femme apporte la mort.

Dans son ouvrage « La parole d'Adam, le corps d'Eve » Lise Wajeman précise aussi que certaines œuvres renaissantes s'affirment incontestablement comme le lieu de rencontre de deux cultures - grecque et chrétienne ; à titre d'exemple, elle cite Jean Olivier, évêque d'Angers qui, en faisant de l'histoire de Pandore une pièce de théâtre, pense également à l'histoire d'Eve³³. Dans le même contexte, Wajeman cite aussi Du Bartas qui, dans « La Semaine », consacre un chapitre aux Furies, et également Scève qui fait même intervenir dans ses œuvres une Parque, Atropos, lors des scènes de la Tentation.

Au Moyen-Age, de nombreuses légendes, comme celle de Mélusine, par exemple, ont consolidé le comportement négatif envers la féminité. L'histoire de Jean d'Arras (XII^e siècle) raconte comment le mari devait s'abstenir de la voir le samedi car Mélusine se métamorphosait en un reptile à queue de cinq mètres.

³³ Lise Wajeman, *La parole d'Adam, le corps d'Eve*, p.34

Et dans la tradition juive, l'aspect le plus négatif du féminin est incarné dans la figure de Lilith. Comme elle a demandé à Adam l'égalité pendant l'acte sexuel, la tradition ésotérique la considère comme une créature démoniaque possédée d'une soif insatiable.

D'après la Kabale, après le conflit de la raison sexuelle avec Adam, Lilith invoque l'Eternel, les ailes lui poussent et elle abandonne le jardin d'Eden ainsi que son conjoint. Pour se réconcilier, Dieu envoie à Lilith trois anges, mais la femme résiste; ainsi elle ne se réconcilie ni avec Adam, ni avec Dieu. Pour la punir, Dieu fait mourir tous ses enfants à leur naissance. Plus tard, Lilith rencontre le démon Samuel et l'épouse. D'après certaines considérations, derrière le personnage du serpent tentateur c'est Lilith qui s'identifie. Camouflée, obsédée par le désir de vengeance, elle séduit Eve (et par l'intermédiaire d'Eve Adam) et provoque le péché originel. Plus tard, c'est encore Lilith qui initie Caïn au meurtre de son frère. Après avoir vu ses fils s'entretuer, Adam refuse de coucher avec Eve. Lilith en profite pour récupérer le sperme d'Adam qui tombe par terre et ainsi elle enfante des nuées de démons.

Avec la vision négative de la féminité, presque toutes les traditions du monde rapportent que la femme est d'une nature secondaire ; de ce point de vue, le christianisme n'est pas non plus une exception car, si selon la Bible, Eve est créée d'une côte d'Adam, d'après l'une des légendes égyptiennes, la femme est confectionnée avec un peu de vase des bords du Nil. Même les rabbins croyaient que les hommes, jadis, avaient de longues queues que Dieu leur avait coupées pour en faire la femme et ainsi de suite. De toute façon, l'idée est partout la même : la femme est faite pour tourmenter l'esprit de l'homme.

Ainsi, quelques exemples laissent déjà envisager le récit biblique du péché originel comme une histoire qui a été constituée à travers les composants non seulement des mythes anciens, mais aussi des visions archaïques. Lors des analyses des textes du dix-neuvième siècle, inspirés par le récit biblique d'Adam et Eve, on verra plus nettement que la littérature occidentale a été incapable de refuser ce rapport entre les cultures. On verra que la majorité des œuvres dévoilent les éléments des mythes antérieurs.

5. Expériences littéraires du drame édénique à travers les siècles

De la Création de l'Univers à la création du mythe littéraire

*La côte a trahi tout le corps*³⁴

Aborder la question du récit biblique d'Adam, Eve et le péché originel sous l'angle de son incarnation littéraire suscite autant de contradictions que la réception de la doctrine elle-même. En effet, aucune histoire biblique n'a été autant paraphrasée que celui d'Adam et Eve. Ce qui est certain, c'est que les interprétations littéraires de l'histoire biblique étaient toujours conformes à l'écho de la pensée systémique, voire contextuelle. Et le procédé dont les œuvres littéraires s'approprièrent le fonds biblique était divers: renvoi explicite, référence implicite à travers les allusions, les symboles ou les métaphores. Ainsi, la présence du récit biblique dans la littérature se dévoilait de façon aisée.

Compte tenu du parcours diachronique de l'héritage littéraire (depuis l'ère paléochrétienne jusqu'à la deuxième moitié du dix-neuvième siècle), inspiré par l'histoire d'Adam et Eve, on peut en dégager quatre étapes de l'évolution du récit biblique:

1. Epoque médiévale - transgression d'Eve comme source de la misogynie
2. Renaissance³⁵ – transgression d'Adam et Eve comme le début de l'évolution humaine (y compris l'idée des progrès scientifiques)
3. Siècle des Lumières- transgression comme accès à la connaissance, *dignitas hominis* (raison vs instinct)
4. Dix-neuvième siècle – qui apparaît plus éclectique ; c'est plutôt la figure littéraire d'Eve qui attire l'attention des intellectuels ; elle englobe les images forgées à travers les siècles, voire à travers les trois étapes soulignées ci-dessus – l'image de la femme fatale commence à s'incarner dans l'image de la femme idéale.

Vis-à-vis du fort discours clérical, la littérature médiévale reste attachée à la pensée théologique de son temps. Avec les traités des docteurs chrétiens et les différents travaux

³⁴ *Le jeu d'Adam*, Texte du manuscrit de Tours et traduction nouvelle par Henri Chamard, p.65, éd. Armand Colin,

³⁵ A voir Lise Wajeman, *La Parole d'Adam, le Corps d'Eve*.

des exégètes, elle s'est constituée comme une composante supplémentaire pour la diffusion des idées misogynes. Or, très populaire depuis le jour de son apparition, la majorité des poètes et des écrivains, en matière d'interprétation de la doctrine du péché originel, étaient influencés par la conception augustinienne. C'est pourquoi, à côté de l'émergence des idées misogynes, certaines œuvres n'excluaient pas l'opinion concernant la possible rédemption et le salut suite au péché.

Ainsi, Avit de Vienne, archevêque de la fin du V^e siècle (470-511) développe dans son « Histoire spirituelle »³⁶ l'idée de l'aspect sexuel du récit biblique d'Adam et Eve. Le thème de la chute y est repris dans une perspective fortement radicale, puisqu'elle évoque le péché originel comme l'union charnelle d'Eve séduite par le serpent. Pour proposer l'interprétation sensuelle du récit de la faute, Avis de Vienne requiert au vocabulaire de la poésie érotique lors de la scène de la séduction. Le fait qu'Adam disparaît tout de suite au moment de la tentation et il ne revient à sa femme qu'après la manducation du fruit, nous rappelle le triangle d'amour où, pour l'amant, le mari représente toujours le rival. Le passage de la séduction n'explicite pas l'acte charnel entre Eve et le serpent, mais le parfum de la pomme, auquel le serpent focalise l'intérêt de la femme, est porteur d'une connotation érotique ; comme il est connu d'après la tradition populaire, les parfums ont une connotation sensuelle et éveillent le désir charnel. C'est pourquoi, même dans le poème d'Avis de Vienne, le parfum joue un rôle décisif dans l'excitation. En même temps, lors de la séduction, le serpent se penche vers Eve pour mieux montrer le fruit ; plus la distance se raccourcit entre la femme et l'animal, moins on doute que cette intimité inclut la sexualité. Nicole Hecquet-Noti³⁷ croit que l'hésitation d'Eve n'est pas sans rappeler le modèle des femmes, en général, prises entre l'instinct passionnel et la raison chuchotant le danger que l'union interdite puisse apporter :

³⁶ Voir P.A. Deproost, *La mise en scène d'un drame intérieur dans le poème Sur le péché originel* d'Avit de Vienne, *Tradito* 51 (1996), p.43-72 et Nicole Hecquet-Noti, *Eve et le serpent, une réécriture chrétienne de la rencontre entre Médée et Jason, approche intertextuelle du récit de la tentation dans l'Histoire spirituelle d'Avit de Vienne* (2,204-

³⁷ Ibid.

... Rapiunt contraria mentum
Hinc amor, inde metus. Pulsat iactantia legem
Interdumque etiam lex subuenit. Aestuat anceps
Diuidui cordis dura inter proelia fluctus³⁸

Avec *Avis de Vienne*, la littérature médiévale a connu un nombre considérable des textes littéraires présentant Eve conspirée avec le serpent, voire le Satan. Par exemple, le premier drame religieux (le mystère) français, « Le jeu d'Adam et Eve » (souvent évoqué par un titre restreint « Le jeu d'Adam »), composé entre 1150-1170, est l'écho direct de la vision du sexe féminin constituée dans le cadre de l'interprétation purement patristique. Le dialogue entre Eve et le Satan met en évidence le rôle conspirateur de la femme avec l'animal :

Ai !femme desvee !
Mal fussez vus de moi nee ! Car
fus tarse iceste coste
Qui m'ad mis en si male poeste !
Car fust la cost en fu brudlee,
Qui m'ad basti si grant meslee !
Quant celse coste de moi prist,
Por quei ne l'arst e moi oscist ?⁴²

Dans ce contexte, l'auteur de l'œuvre développe les idées purement misogynes dans la mesure où Adam et le Créateur adressent à la femme les injures. De ce point de vue, ce mystère se différencie du texte biblique car, si dans la Genèse Dieu punit l'homme et la femme sans rechercher le coupable, dans cette œuvre médiévale il apparaît radicalement

³⁸ *Le jeu d'Adam*, trad. Par Henri Chamard :

Des sentiments contraires déchirent son esprit : d'un côté l'amour, de l'autre la crainte. L'arrogance chasse la loi divine, et, parfois, cette loi vient encore à son secours. Le flot hésitant de son cœur partagé par de durs combats bouillonne. », vers 224-225

subjectif : « Et tu, Eve, male muiller, tostme començas de guerreer (Eve, tu m’as tôt fait la guerre) ».

Compte tenu du fait que Dieu est considéré comme un homme, (car dans le chapitre deux de la Genèse, il crée l’homme « à son image »), l’interprétation de la vision purement masculine, imprégnée de la misogynie médiévale est à l’œuvre.

⁴² Ibid. : Eve !femme insensée, De

moi si funestement née !

Qui m’a fait commettre ma faute ! Pourquoi

le feu n’a-t-il détruit

Celle qui me veut tant d’ennui ?

Pourquoi ne m’a-t-il fait périr ?

La côte a trahi tout le corps...

Dans ce contexte, il n’est pas à négliger non plus l’un des textes apocryphes, « Adam und Eva » qui date probablement 1087-1089 et qui appartient à un certain auteur allemand, à Lutwin. Certes, le texte, par le style d’écriture de l’auteur, n’est pas du tout loin d’une véritable œuvre littéraire. Dans « Adam und Eva » Lutwin évoque la tentation d’Eve à deux reprises ; la deuxième a eu lieu après le péché originel et l’expulsion du couple du Paradis. D’après l’auteur allemand, après leur chute, Adam et Eve décident de faire la pénitence pour modifier leur destin ou pouvoir revenir au Paradis. Adam doit passer quarante jours dans le Jourdain tandis qu’Eve trente-sept dans la rivière de Tigre. Lutwin raconte comment Eve, immergée dans la rivière, a été encore une fois trompée par le Diable, cette fois, transformé en ange. Ainsi déguisé, le Diable déclare à Eve qu’il est envoyé par Dieu pour lui pardonner tous ses péchés et demande de cesser sa pénitence, alors qu’il ne lui reste que trois jours à passer dans le Tigre. Eve ne se méfie pas de cet « ange », ce qui provoque sa deuxième chute.

De cette façon, la femme infléchit la destinée de son époux pour la deuxième fois aussi, ne lui laissant aucun espoir du rachat possible de son péché aux yeux du Seigneur.

Mais, malgré la nature séductrice de la femme, les œuvres française et allemande ne nient pas la portée positive de la faute. Ce que nous pouvons considérer comme les points communs du texte apocryphe de Lutwin et « Le mystère d'Adam » est l'idée de la résurrection marquée par l'apparition du Sauveur. Tous les deux se terminent par le message annonçant la venue de Jésus Christ qui, par sa rédemption, rachètera le péché originel.

De la même manière, Jean Subrenat dans son article « Eve aux limites du Paradis (d'après le théâtre religieux du XV^e siècle)³⁹ » remarque que l'idée de la rédemption, étant populaire, a été reprise dans certains drames religieux du XV^e siècle aussi. Subrenat propose l'analyse comparative de trois drames religieux (œuvres écrites en langue vulgaire) de cette époque pour montrer que la frontière entre le paradis terrestre et la terre d'exil signifiait pour les dramaturges du XV^e siècle le drame intérieur d'Eve :

-Le Mystère de « la Passion » d'Arnoul Gréban, joué au Mans en 1452

-Le Mystère du « Viel Testament » (1458)

-Le Mystère de « la Passion » de Troyes (entre 1482 et 1531) d'où se révèlent les intertextes du « Viel Testament »

Ces drames décrivent non seulement la vie paradisiaque d'Adam et Eve, mais aussi celle terrestre, qu'ils ont connue après l'expulsion du jardin d'Eden.

A la différence des traités cléricaux qui le plus souvent se limitaient de la description du visage maléfique d'Eve, les auteurs de ces drames peignent une nouvelle figure de la protagoniste de la Genèse, consciente de sa faute. Dans « La passion » de Troyes, Eve, pleurant le décès d'Adam, commémore son péché et demande la grâce à Dieu :

O Eve, par ton insolence
As causee aux humains la mort,

³⁹ Jean Subrenat, *Eve aux limites du Paradis* (d'après le théâtre religieux du XV^e siècle), entre l'ange et la Bête, l'homme et ses limites au Moyen Age, Etudes réunies par M.-E. Bély, J.-R. Valette et J.-C. Vallecalle, presse universitaire de Lyon, 2003 p.135-149

Dont j'ay au cueur grant desplaisance, Par
contriction et remort.

[...]

Femme, femme, tu as grant tort

D'avoir telle peine conceue.

Par moy est toute joye perdue,

Par moy morrons tous les humains⁴⁰.

De la même façon, dans le mystère du « Viel Testament », Eve est inquiète d'avoir commis la faute :

Je requier Dieu qu'il me pardoint

Mes faultes et graces me doint,

Que je puisse avoir saulvement⁴¹.

Dans « La Passion » de Gréban nous lisons l'idée de *Felix culpa* déjà exprimée dans « le jeu d'Adam » et « Adam und Eva » de Lutwin. Après avoir choisi la mère du Sauveur, la Vierge-Marie, les anges chantent la rédemption qui va s'opérer :

Quant humanite sera

Mise en vertu premeraine,

Toute la court souveraine Parfaicte

joye fera.

Ainsi, on peut y lire l'idée que si Jésus Christ est le nouvel Adam, Marie est la nouvelle Eve. Dans ce cas, celle-ci s'identifie aussi à la figure de Marie-Madeleine symbolisant un modèle de pénitence. Jean Subrenat souligne que Marie subit presque le même sort qu'Eve, car toutes les deux pleurent leurs fils. Dans cette perspective, avec la Vierge, Eve devient la seconde femme immaculée.

⁴⁰ Ibid, p. 142, *Troyes*, v. 3145-3148, 3151-3154

⁴¹ Ibid, VT, v. 3536-3538

Compte tenu de l'idée de la rédemption, le décodage de l'interprétation augustinienne du péché originel dans tous ces textes que nous venons de mentionner n'est pas difficile.

Mais, malgré cette vision positive d'Augustin dont presque aucun théologien ou poète n'a su s'échapper, l'accent était le plus souvent mis sur l'aspect négatif de la femme.

L'idée misogyne, si présente dans « le jeu d'Adam » et « Adam und Eva », s'exprime très clairement dans « Le Roman de Renard » de Pierre de Saint Cloud où le poète attribue à Eve, voire à la Femme, l'apparition des animaux malfaisants dans le monde. Le fait que dans les derniers versets, le nom d'Eve (Evain, selon le poète), est mis au pluriel ; il est très probable que Pierre de Saint Cloud a généralisé la faute (ou les fautes) de la compagne d'Adam en la considérant comme une faute du sexe féminin, en général.

Par conséquent, la littérature médiévale, n'idéalise pas toujours la femme, comme c'était le cas dans la littérature courtoise ; Finalement, les discours cléricaux, finissent même par la diaboliser. Même si, à côté des misogynes, certains dramaturges essayent de réhabiliter la figure de la mère de l'Humanité, la première interprétation semble plus puissante. En effet, on verra que pendant plusieurs siècles, la figure d'Eve deviendra l'archétype de l'imaginaire féminin ; la femme restera longtemps considérée comme une menace, une dangereuse tentatrice et une portée du Satan, en voyant en elle les ferments d'une continuelle discorde. Très stéréotypée et imposée dans l'inconscient collectif, l'histoire d'Eve redéfinira essentiellement le rôle de la femme, en général, dans la vie socioculturelle de l'Occident en lui imposant des limites de la liberté sociale, religieuse, politique ou sexuelle.

De ce point de vue, la situation change à la Renaissance. Inspirés par les idées classiques de la dignité de l'homme, les humanistes réhabilitent la nature humaine dénigrée par la tradition judéo-chrétienne pour laquelle elle était marquée par le poids de la culpabilité depuis le péché originel. L'une des principales idées des humanistes accordait une importance capitale au libre arbitre de l'homme ; désormais, celui-ci devait agir sur son propre destin lui-même, la grâce de Dieu n'y étant pour rien. C'est dans sa liberté absolue qu'il aurait été possible pour l'homme de trouver du bonheur terrestre, ce qui était très

douteux d'après la punition divine, suite au péché originel. Selon les humanistes, l'individu devait rechercher les fondements de la morale lui-même au-delà des normes religieuses par la raison.

Dans cette perspective, Lise Wajeman montre dans « La parole d'Adam, le corps d'Eve » combien l'horizon religieux s'éloigne dans les œuvres de la Renaissance en accordant l'intérêt fondamental des penseurs au développement des sciences. Avec un nombre considérable des œuvres françaises, italiennes et allemandes, l'ouvrage de Wajeman évoque plusieurs peintures du 16^{ème} siècle, où la nudité des premiers parents est au service de l'étude anatomique du corps humain pour les artistes.

Dans le même contexte, Guillaume Du Bartas et Maurice Scève reprennent le thème favori de la Renaissance selon lequel l'homme est au centre du monde. Ainsi, dans « La Semaine » (1578) Du Bartas célèbre la beauté des choses créées pendant sept jours de la Création de l'Univers. De cette façon, l'auteur accorde la connaissance biblique à la connaissance scientifique de son époque. De la même manière, Maurice Scève, dans « Le Microcosme » met en œuvre la *dignitas hominis*, en se rappelant les réalisations de l'homme au cours des siècles. C'est surtout au deuxième livre, quand Adam assiste dans son rêve à la naissance des arts techniques que le thème des progrès scientifiques se met en avant. Dans le troisième livre, le discours d'Adam envers Eve, concernant les progrès dont l'esprit humain est capable, montre quel grand intérêt on attribuait aux possibilités humaines à la Renaissance. Influencé par les idées de son époque, Maurice Scève met surtout l'accent sur le libre arbitre des individus et les qualités bénéfiques de ceux-ci.

Un peu plus tard, c'est encore pour la même raison que Cyrano de Bergerac écrit « Histoire comique des Etats et Empires de la lune » (1657). En transposant la trame du récit biblique du péché originel dans son œuvre, l'auteur vénère la nouvelle science et l'astronomie naissante qui lui permet de partir en voyage par la machine-à-voler et découvrir les autres planètes, telle que la lune. C'est là qu'il découvre le Paradis terrestre et en même temps Adam et Eve. Ainsi, le voyage dans l'espace permet au protagoniste de voyager dans le temps aussi :

Cette terre-ci est la lune que vous voyez de votre globe ; et ce lieu-ci ou vous marchez est le paradis, mais c'est le Paradis Terrestre ou n'ont jamais entre que six personnes [...]. Vous savez bien comme les deux premiers [Adam et Eve] en furent bannis, mais vous ne savez pas comme ils arrivèrent en votre monde. Sachez donc qu'après avoir tâté tous deux de la pomme défendue, Adam, qui craignait que Dieu, irrité par sa présence, ne rengregeât sa punition, considéra la Lune, votre Terre, comme le seul refuge ou il se pouvait mettre à l'abri des poursuites de son Créateur⁴².

Après avoir volé la pomme de l'arbre de la science, le protagoniste acquiert une connaissance scientifique. Le roman de Bergerac considéré comme le premier roman de science-fiction, est une satire de son temps parce que sa vision libertine condamne le monde où la liberté d'expression et la liberté individuelle sont encore interdites.

Ainsi, petit à petit, l'attitude envers le récit biblique d'Adam, Eve et le péché originel change. Mais c'est quand même le XVIII^e siècle qui s'affirme comme une période transitoire en matière de modifications des anciens codes. L'augustinisme, dont l'idée principale voyait l'homme comme un être dénigré aux yeux de Dieu, marqué par une tare héréditaire, se remplace par l'humanisme mettant l'accent, au contraire, sur la dignité de l'homme⁴³. Les conceptions philosophiques de cette époque sont bien résumées par Pierre Manent :

Au commencement, le monde était informe et vide, sans loi, ni arts, ni science, et l'esprit de l'homme flottait au-dessus des ténèbres. Telles sont, en somme, les premières paroles que l'homme se dit à lui-même lorsque, rejetant la loi chrétienne comme la nature païenne, il décide de ne recevoir son humanité que de lui-même, qu'il entreprend d'être l'auteur de sa propre genèse⁴⁴.

⁴² Cyrano de Bergerac, *L'autre monde ou les Etats et Empires de la lune*, p.16, éd. Boucher, 2002

⁴³ A ce titre on peut se rappeler de *Candide* de Voltaire dont le premier chapitre est une réécriture de la Genèse; le nom propre du protagoniste souligne aussi l'idée de la dignité de l'homme dont développe Voltaire.

⁴⁴ Pierre Manent, *la cité de l'homme*, cité par Pierre-Henri Tavoillot dans *l'idée d'Universalité*, catalogue de l'exposition : Lumières ! Un héritage pour demain, Ss la dir. De Yann Fauchois, Thierry Grillet, Tzvetan Todorov, BNF 2006

Il est à noter que les idées du siècle des Lumières ont fortement influencé le dix-neuvième siècle. Du point de vue littéraire, c'est le roman de Bernardin de Saint Pierre, « Paul et Virginie » (1789), qui est devenu exemplaire dans la mesure où la grande partie des œuvres du XIX^e siècle en ont été marquées.

Ainsi, compte tenu des futures influences que le roman de Saint Pierre exercera sur la littérature du dix-neuvième siècle, dans cette partie de l'introduction, on se propose une brève analyse de « Paul et Virginie ». Ainsi, on verra mieux comment sera enrichie et développée l'interprétation littéraire du récit biblique d'Adam et Eve au siècle suivant. En effet, Bernardin de Saint Pierre, est l'un des premiers écrivains mettant en œuvre la nouvelle interprétation littéraire de la faute d'Adam et Eve dans la mesure où il lie la question de la sexualité à l'histoire génésiaque (le cas si fréquent dans les œuvres du dix-neuvième siècle). Même si son roman n'est pas la pure réécriture du drame édénique, la présence de celui-ci s'y manifeste à plusieurs reprises. Pour mettre éclairage sur ce point, on se propose de repérer les marqueurs qui nous permettraient de mettre des liens implicites entre l'histoire d'Adam et Eve relatée dans les premiers chapitres de l'Ancien Testament et « Paul et Virginie » :

- Topos du jardin d'Eden
- Etat d'innocence⁴⁵(y compris l'ignorance en matière de sexualité) du couple/relation intime avec la nature
- Perte du *Paradis* (causée par le désir de la connaissance)
- Séduction/Tentation de la Femme
- Symbolique des graines des plantes/synonyme du fruit défendu,

⁴⁵ Il est possible que le choix du prénom par l'auteur pour sa protagoniste renvoie à la virginité originelle de Virginie ainsi qu'à celle d'Adam et Eve, si l'on se borne à réduire l'interprétation du roman dans le cadre du récit biblique du péché originel.

- Responsabilité réciproque du poids du *péché* (malgré la faute de la femme, l'homme en subit les conséquences)

Dans le roman de Saint Pierre, la première allusion à la Bible est celle du jardin d'Eden. Les *fautes* des mères de Paul et Virginie (qui ne sont autre chose que les fautes charnelles), précédemment commises, les obligent de s'expulser volontairement de leurs foyers originels où la société n'accepte pas les transgressions des lois morales de l'époque. C'est pourquoi, les femmes s'installent sur l'île de France (future île Maurice) et construisent leur Paradis. Certes, les passages de la description de cette île ne sont en effet pas sans rappeler l'atmosphère du jardin d'Eden de la Bible. Il est évident que le topos du jardin d'Eden contribue dans le roman à la fragmentation de l'Univers en monde profane et en monde sacré. Le fait que l'île est entourée de trois côtés de la mer et de quatrième côté - de la montagne, la rend inaccessible. Malgré une telle apparence, qui semble à première vue infranchissable, cet Univers sacré a néanmoins des rapports avec le monde profane par un passage du côté montagneux. Ainsi, dans le cadre de l'interprétation littéraire du récit biblique, on pense au libre arbitre que Dieu avait accordé à Adam et Eve en plantant au milieu du jardin l'arbre de la connaissance du bien et du mal. En même temps, la présence de ce passage entre deux mondes symboliques marque la possible perte du *jardin d'Eden* volontairement.

En effet, de même que dans la Bible, le couple n'arrive pas à profiter jusqu'au bout de sa vie de l'harmonie édénique ; pour la raison d'acquérir la connaissance, c'est toujours la protagoniste (dont la tentation a été beaucoup plus facile que celle de Paul, comme il a été plus simple de séduire Eve qu'Adam) de l'histoire, c'est Virginie (comme Eve) qui devient la cause de la perte d'Eden. Une fois partie de son Paradis, Virginie n'y reviendra jamais. Plus tard, les graines des plantes que Virginie envoie à Paul et le fait que l'homme n'arrive pas à les entretenir, prouve qu'entre les niveaux intellectuels du couple il y a déjà un abîme. Dans le cadre de l'analyse comparative du roman de Saint Pierre et de la Bible, les graines des plantes symbolisent le fruit défendu qu'Eve tend à son mari après l'avoir consommé

elle-même. Comme dans le texte biblique ainsi dans le texte littéraire, on voit le désir de la femme de partager son savoir avec son conjoint.

Finalement, il est à noter aussi que comme Eve, après la consommation du fruit défendu, devient consciente de sa nudité, Virginie éprouve le même sentiment. Après avoir acquis une certaine connaissance, elle essaye de revenir dans son île natale – lors du naufrage, au conseil du marin, de se faire déshabiller la robe, Virginie refuse et éprouve la honte de sa propre nudité (ne pas oublier en même temps que c'est devant les gens au sein desquels Virginie a grandi) : « Voyant la mort inévitable, elle posa une main sur ses habits, l'autre sur son cœur, et levant en haut des yeux sereins, parut un ange qui prend son vol vers les cieux⁴⁶ ».

Ainsi, la lecture traditionnelle du récit biblique du péché originel est bien évidente dans le roman de Saint Pierre : Innocence première – tentation – Chute. Mais on a passé sous silence la connotation sexuelle du *péché* de Virginie. Si la question de la vie sexuelle de Virginie après son départ de l'île reste quand même un peu ambiguë, on décode, malgré tout, sa passion brûlante et son désir sexuel; dans le passage où Paul et Virginie rendent visite au maître d'esclave, celui-ci fait éprouver à la femme un sentiment bizarre qui lui fait comprendre qu'elle est l'objet du désir charnel : « [...] Non pas pour l'amour de Dieu mais pour l'amour de Virginie, dit-il après avoir remarqué la taille élégante de Virginie, sa belle tête blonde sous une capote bleue, et qu'il eut entendu le doux son de sa voix⁵¹ ».

Comme on voit dans le passage cité ci-dessus, les convoitises du péché charnel - convoitise de la chair et convoitise de la vue sont tout à fait visibles. Et même temps, si l'on procède à l'interprétation de Patrique Houque⁴⁷, la première tentation de Virginie se manifeste par le visage de la force masculine, car le maître d'esclave incarne l'amour charnel et le passage devient initiatique pour la femme, pourquoi rougit-elle devant le maître d'esclave, pourquoi

⁴⁶ Bernardin de Saint Pierre, *Paul et Virginie*, p.157, éd. Ebooks libres et gratuits ⁵¹

Ibid., p.80

⁴⁷ Patrick Houque, *Eve, Eros, Elohim, La femme, l'érotisme, le sacré*, p.81-82, éd. Denoël/Gonthier, 1982

révèle-t-elle à Paul après cette conversation, qu'il lui est *chair* ? « [...] Tu m'es cher⁴⁸, surtout depuis le jour où tu voulais te battre pour moi contre le maître de l'esclave⁴⁹ [...] » Il est important de remarquer que la phonétique du mot « chair », en langue française, est polyphonique car il renvoie à la fois à l'adjectif (cher) ainsi qu'au substantif (chair). Ainsi, même si l'aspect charnel du péché originel s'explicité à travers certains symboles, il semble que Bernardin de Saint Pierre s'est tout de même abstenu des descriptions directes lors des scènes érotiques. Il est probable que l'écrivain aie évité des risques qui mettraient en danger la réception du roman par le public et s'est contenté des allusions et renvois implicites au mythe génésiaque.

De cette façon, ce petit parcours sur les expériences littéraires du drame édénique à travers les siècles, nous a montré que, d'un simple récit de la Création, l'histoire d'Adam et Eve s'est constituée en un véritable mythe littéraire. Et le message que portait le plus souvent ce mythe était orienté vers la construction d'une image maléfique de la Femme. Mais les époques changeaient et avec le temps, les anciennes valeurs se réfléchissaient aussi. Il nous reste à essayer de voir quelle a été la transformation que le récit d'Adam et Eve avait subi au XIX^e siècle et ce que sont devenus, à ce moment d'histoire, la transgression, le péché et la chute.

⁴⁸ Même si le mot « cher » demeure ambivalent, d'après Patrique Houque, compte tenu de son phonétique (cher/chair), il faut y lire le secret du désir charnel que Virginie chuchote à Paul (Ibid.)

⁴⁹ Ibid., p.102

Conclusion

Ainsi, dans l'introduction, on a essayé d'envisager le récit biblique d'Adam, Eve et le péché originel à travers sa double dimension : au niveau conceptuel et au niveau des figures mythiques. Dans un premier temps on s'est forcé d'examiner la manière dont la construction de la doctrine du péché originel a été reprise et réfléchi dans la tradition théologique occidentale, tout en tenant compte des interprétations des autres confessions, et la deuxième étape a consisté à voir la transformation de la notion du péché originel dans la culture occidentale au cours des siècles par rapport à son expression littéraire. Comme nous avons vu, au niveau conceptuel, la construction théologique de Saint Augustin a été fondatrice de la théologie chrétienne. Les idées élaborées par Augustin ont également influencé le champ littéraire de l'Occident ; et au niveau des figures mythiques, nous avons admis que la vision que nous avons envers les personnages bibliques est plutôt le fruit de l'imagination collective qui n'est autre que le recyclage des anciens mythes ou vieilles traditions codifiées et cristallisées dans l'inconscient.

I. Laïcisation du péché originel face au contexte de la déchristianisation de l'Occident

1.1. Déchristianisation et la fin du religieux dans le contexte socioculturel de l'Occident au dix-neuvième siècle

La pensée philosophique de la Renaissance et du siècle des Lumières, à la suite de la Révolution cosmologique de Copernic et la naissance de l'astronomie, a bien préparé le terrain à un nouveau monde déchristianisé au dix-neuvième siècle.

Depuis 1840 la pensée occidentale a été perturbée par les découvertes scientifiques prouvant que l'histoire de l'humanité remontait d'un passé beaucoup plus lointain qu'on ne le trouvait jusqu'au dix-neuvième siècle. Le développement de la nouvelle discipline scientifique, la géologie, après la découverte des espèces végétales ou animales, prouvait, en effet, que la chronologie biblique n'avait rien de commun avec celle qu'attestait l'âge réel de la Terre et qui se voulait d'être datée de plusieurs millions d'années (et pas de milliers d'années, comme il faut croire selon la Bible). Sans aucun doute, la compréhension du temps et de l'espace biblique ne prenait pas en compte qu'une semaine pour Dieu pouvait signifier tout un siècle ou encore plus. La science attestait que l'Univers n'aurait jamais pu se créer dans un (ou six) jour (s) car c'est seulement les causes naturelles qui avaient contribué à la transformation du terrain stérile à ce qu'il est devenu plus tard. Ainsi, la deuxième moitié du dix-neuvième siècle a connu le conflit né entre la science et la religion. Même si la science n'avait rien à refuser de ce que disait la Bible, l'explication des origines du monde qu'elle proposait suscitait néanmoins la mise en doute de la foi et de la religion d'après laquelle l'Univers, ainsi que les êtres humains, étaient considérés comme les créatures de Dieu. La science mettait également en doute l'éclosion de la mort comme l'une des conséquences du péché originel, car la considération, d'après laquelle la mort n'existait pas jusqu'au péché d'Adam et Eve, et c'est seulement après la transgression qu'elle est apparue, était admissible pour une grande partie de la société, mais, peu à peu,

elle commençait à être niée, surtout, après avoir examiné les os des animaux, découverts lors des fouilles archéologiques, dont l'existence était plus ancienne que celle de êtres humains.

Finalement, « la théorie de l'évolution » de Darwin, « origine des espèces », après la découverte des anciens vestiges humains, a renforcé le soupçon concernant la date de la création d'Adam et Eve. Selon Darwin, l'homme primitif, ayant l'apparence animale au début, avait passé un long chemin de l'évolution jusqu'à son actuelle perfection. Ainsi, il est bien évident que l'évolution darwinienne contredisait l'histoire relatée dans les premiers chapitres de la Genèse. C'est pourquoi, le conflit né tout d'abord entre la science et la foi, s'est transformé plus tard en lutte entre la science et la Bible.

En effet, au dix-neuvième siècle, l'étude historique de la Bible a également favorisé la remise en cause de la réalité biblique. Les textes de l'Ancien et du Nouveau Testament, analysés au cœur de leurs milieux et leurs contextes de production, ont démontré que les histoires bibliques étaient inspirées par les anciens mythes archaïques, dont l'existence remontait aux temps beaucoup plus anciens qu'à l'époque où est apparue la Bible. Même si, le récit d'Adam et Eve, sous sa forme que nous lui connaissons aujourd'hui, a été rédigé au VI^{ème} siècle avant notre ère, il est bien évident qu'il a repris les composants des autres mythes qui lui ont précédés. Dans ce contexte, la reconstruction de l'arrière-plan du texte biblique laisse à le considérer comme une simple relecture des anciens mythes, dont les éléments empruntés restent bien visibles dans la Genèse.

L'impact de cette nouvelle idéologie était considérable sur beaucoup de pays occidentaux. En Angleterre, par exemple, la religion et la science étaient encore en accord harmonieux au début du dix-neuvième siècle. Les travaux de William Paley concernant la théologie naturelle (dont Charles Darwin a été très influencé) ne suscitaient aucun doute sur l'existence de Dieu. Son idée s'exprimait facilement dans son « argument de la montre (*watchmaker analogy*) qui se résume ainsi : l'invention suppose un inventeur et le dessein – un être intelligent. *The Bridgewater Treatises* (1833-36), soulignant la diversité des créatures de la nature, tel que plantes, animaux etc., montrait comment la théologie

naturelle pouvait se développer selon les différentes directions pour ne plus poser la question sur l'existence de Dieu.

Mais la situation a remarquablement changé depuis les années trente. Les travaux de Jean Baptiste Lamarck et Charles Darwin, bien que leurs théories se différencient l'une de l'autre, ont contribué à la naissance d'un certain soupçon concernant l'Univers comme création divine. En même temps, l'apparition de « Vestiges of the Natural History of Creation », tout d'abord publié anonymement en Angleterre en 1844 (écrit par Robert Chambers), a bouleversé le comportement de la société victorienne vis-à-vis de la foi et de la religion.

Les géologues britanniques mettaient surtout en doute l'authenticité des premiers chapitres de la Genèse.

Parallèlement au contexte scientifique, les menaces orientées sur la rupture entre la foi et la raison venaient de la part de la France car sa situation politique y avait également joué un rôle définitif.

En effet, la Révolution a essentiellement bouleversé non seulement le paysage religieux de la France mais celui des autres pays. Le renversement de la situation s'est avant tout manifesté dans l'affaiblissement institutionnel et politique du catholicisme français, ce qu'on appelle la fin de l'alliance du trône et de l'autel. D'après la Constitution Civile du Clergé, adoptée le 12 juillet, en 1790, l'Eglise a perdu son rôle prédominant. Le gouvernement commence la politique de la nationalisation des biens cléricaux. La campagne anticléricale offre comme image plusieurs prêtres déportés et assassinés, icônes détruites ou fêtes religieuses interdites. Ainsi, l'athéisme et l'anticléricisme qui doivent leurs racines au siècle des Lumières, remontent. Cette transformation de la pratique du culte et l'organisation de l'Eglise apporte la laïcité à la France et, par la suite, aux autres pays occidentaux. Pourtant, le catholicisme est déclaré comme la religion de la majorité de la population française.

Avec la venue de Napoléon Bonaparte, la situation change de nouveau. L'Empereur, pour qui le clergé représente l'électorat non négligeable, entreprend une politique de

réconciliation de l'Etat et de l'Eglise ; les prêtres réoccupent les plus importantes places des fonctionnaires.

Mais en 1871, la nouvelle révolution éclate ; cette fois, interprétée par la Commune de Paris ; Gustave Maroteau déclare que « la révolution de 1871 est athée ». L'idée du renouveau religieux, ressortie de l'expérience révolutionnaire, se met encore une fois au jour et ainsi, elle sert à expulser le sacré.

Peu à peu, l'abandon des pratiques religieuses est remarquable : les gens ne fréquentent les églises que lors des cérémonies des mariages, enterrements ou baptêmes. On peut dire que la politique de la déchristianisation a eu comme conséquence la laïcité de la société.

Parallèlement, la question de la déchristianisation s'est immédiatement examinée au champ intellectuel de l'Occident. Elle a également ouvert des horizons aux nouvelles tendances philosophiques, artistiques et littéraires. De ce point de vue, cette idée révolutionnaire de la déchristianisation invite l'art et la littérature à se reformuler et à se réinventer.

Certes, le débat sur la laïcité, ne pouvait pas s'effectuer sans se rapporter à la Bible. On est conscient de la grande influence que l'Ancien et le Nouveau Testament ont exercée sur la constitution de la vision de l'Univers aux yeux des chrétiens. A cette époque de la déchristianisation, en tant qu'un mythe étiologique, c'est, dans un premier temps, le récit biblique d'Adam et Eve qui a attiré l'intérêt des penseurs. Alors où la science proposait une autre version des origines, au temps où l'anticléricisme remontait de plus en plus, les idées que révélaient l'histoire génésiaque se réinterrogeaient d'une manière intense au sein de la philosophie, de l'art et la littérature.

1.2. Désir de fauter à travers son aspect mythique

La principale question qu'évoque le récit biblique d'Adam, Eve et le péché originel est l'idée de la transgression car ses conséquences déterminent l'orientation de la lecture du texte de la Genèse. Depuis ce récit biblique, l'expression « ce qui est interdit est toujours

en recherche » pourrait parfaitement s'appliquer à la nature humaine, en général. En effet, les exégètes de la Bible ne tarissaient pas de se demander ce qui avait poussé les premiers parents à transgresser, d'où était venu ce désir de fauter ?

Au dix-neuvième siècle, vis-à-vis de la politique de déchristianisation, cette question s'est généralisée et a touché non seulement à nos aïeux bibliques mais aussi à la race humaine toute entière. Le désir de goûter « le fruit défendu » envahit la société qui veut jouir de la liberté, l'égalité et les droits naturels dont la Révolution avait fait son credo. Mais ce que désiraient les individus obsédés par l'idée de l'émancipation, était, avant tout, donner libre cours à leurs instincts les plus exaltés et, en même temps, les plus naturels. Ainsi, l'une des principales questions qui s'est mise au jour au lendemain de cette Révolution a été l'émancipation sexuelle : peut-on exprimer ouvertement ses désirs ? Peut-on en jouir aussi ? Mais au XIX^e siècle, la structuration de la mentalité de la société reste attachée aux anciennes valeurs conservatrices et n'accepte pas si facilement de reformuler les traditions. La grande partie de la société (surtout rurale) qui demeure résistante face au phénomène de déchristianisation, laisse aussi vouer la sexualité au contrôle de la religion. Dans l'ouvrage collectif de Marcel Bernos, Charles de la Roncières, Jean Guyon et Philippe Lécivain, « Le fruit défendu, les chrétiens et la sexualité de l'antiquité à nos jours », il est souligné que ce que le langage populaire appelle le « désordre social, » pour le langage chrétien devient le synonyme du « péché⁵⁰ ». Dans ce même contexte l'Eglise propose des corrections d'après lesquelles « plaisir » se remplace par « procréation », « désir » en « amour » et « instinct » en « relation ».

Bientôt, la promulgation du Code civile en 1804, sous le règne de Napoléon, régularise plus ou moins des systèmes socioculturels. Bien que le cas des séducteurs ne semble pas compliqué, la situation de la courtoise n'est pas la même. A ce propos, Louis-Julien Larcher cite dans « La femme jugée par l'homme » les paroles de Denis Caron :

⁵⁰ Marcel Bernos, Charles de la Roncières, Jean Guyon et Philippe Lécivain, *Le fruit défendu, les chrétiens et la sexualité de l'antiquité à nos jours*, p.220, éd. Centurion, 1985

[...] Et cependant le Code civil français déclare qu'à cet âge une jeune fille est responsable de ses actions. Que sur la foi des plus chaleureuses promesses, que dans la suite il ne tient pas, une femme s'abandonne à un homme, celui-ci peut, quand cela lui plaît, la délaisser, la jeter à la porte, elle et son enfant, et la jeune fille n'a aucun droit de recours contre celui qui l'a si indignement trompée.

Qu'accablée par le désespoir, elle mette fin à ses jours, peu importe à son séducteur. Quant à lui, il épouse ensuite *légitimement* une autre femme, et, dans le monde, il marche la tête haute : aucune réprobation ne l'atteint. De pareils faits sont très-communs⁵¹.

Ainsi, une fois commis l'adultère, la femme est rejetée par sa famille, et même par la société, comme une dangereuse enjôleuse risquant exercer sa séduction partout. Par conséquent, la loi sociale ne lui laisse aucune chance de réparer sa « faute » tandis que celle des séducteurs peut être expiée en épousant la femme séduite.

Même si la sexualité est socialement organisée, la répression des pulsions érotiques est le plus souvent impossible et les sentiments, ne connaissant pas de brides, s'expriment tantôt ouvertement, tantôt d'une manière dissimulée.

Dans ce contexte, un nouveau débat s'ouvre à l'intérieur du champ pluridimensionnel où les comportements politiques, sociaux, scientifiques et religieux s'entrecroisent.

Certes, c'est l'Eglise qui reste encore toute puissante et détermine l'attitude par rapport à la sexualité. Depuis les premiers jours de la Création, l'humanité se trouve face au danger de la séduction. C'est pourquoi, l'Eglise en fait une histoire exemplaire, voire emblématique, révélant que la vie terrestre, dans sa composante sexuelle, porte la trace du péché originel.

En effet, le récit génésiaque demeure encore vivant dans l'esprit humain du XIX^e siècle et s'affirme même comme un système symbolique qui exprime la sexualité dans la mesure où l'interprétation de l'histoire génésiaque sous son aspect charnel semble la plus populaire. Par conséquent, on ne s'étonne pas que le vocabulaire propre au récit biblique d'Adam et Eve devient courant pour traduire le désir défendu. Ainsi, le « fruit interdit » signifie toute

⁵¹ Louis-Julien Larcher, *La femme jugée par l'homme*, p.163, éd. Garnier-Frères, 1858

forme de la sexualité débridée, le « péché » spécifie l'union charnelle, vécue en dehors de la loi, le serpent tentateur s'incarne en séducteur et, dans ce contexte, même l'image de la protagoniste du mythe biblique se généralise – toutes les femmes qui se laissent tenter ou exercent la séduction sont également appelées Eve, soit les filles d'Eve.

Dans ce cadre, le récit biblique d'Adam, Eve et le péché originel s'envisage sous son aspect charnel. Cette interprétation, comme nous avons déjà souligné dans les chapitres précédents, porte parfois l'idée de l'union sexuelle entre Eve et le serpent. Dans cette perspective, la première femme de l'Univers est sûrement considérée comme trompeuse qui a commis l'adultère. Voilà pourquoi « Eve » devient le synonyme de chaque femme sexuellement amoral dans la majorité des pays occidentaux.

Par exemple, à l'époque victorienne où le thème de la chute était très populaire, l'expression « fallen woman ⁵² » désignait une femme qui, volontairement ou involontairement, s'était vouée à la séduction et avait « perdu son innocence », donc la chasteté ; il s'agissait, de même, des violées par les séducteurs, l'expression s'appliquait aussi bien à celles qui commettaient la fornication par leurs propres désirs qu'aux courtisanes ou prostituées. En même temps, le comportement de l'Eglise était bien choquant : la religion fondée sur l'amour et le salut, ne laissait aucune chance à ces femmes « coupables » pour racheter leurs péchés et retrouver la grâce de Dieu. Bref, le système social et religieux de l'époque ne prenait en considération aucun cas de déchéance de la femme pour en trouver des circonstances atténuantes.

Face à un tel arrière-plan, l'expression symbolique de la sexualité est vite devenue populaire à l'horizon intellectuel de l'Occident. C'était tout d'abord pour la peinture et la littérature que le sujet s'est transformé en une véritable source d'inspiration et ensuite, plus tard, c'est la psychologie médicale qui s'y est intéressé. Par les jeux de symboles bibliques, ces deux domaines littéraire et artistique ont contribué à l'expansion de l'idée de la chute

⁵² *Femme coupable*, en français, mais l'adjectif anglais rend plus nette la référence de telles types de femmes à leur aïeule biblique dans la mesure où « fallen » connote la chute.

liée à la sexualité prohibée. Compte tenu de Foucault selon qui « parler du sexe c'est un acte de Révolution », dans la vie culturelle de l'Occident du dix-neuvième siècle, le désir de fauter commence à s'exprimer à travers son aspect mythique.

1.3. Symbolique du fruit défendu à la croisée de l'art et la littérature

Quand il s'agit des allusions et des références au récit biblique d'Adam, Eve et le péché originel au champ littéraire ou artistique, le fruit défendu y apparaît comme l'un des plus importants symboles, souvent évoqué en tant que pomme. Pourtant, la pomme s'est imposée dans les mentalités sous l'influence des interprétations de ce mythe biblique. En effet, au cours des siècles, l'une des énigmes lors de l'interprétation du récit génésiaque provenait de l'indétermination de l'identité du fruit défendu. On spéculait beaucoup sur sa nature exacte, puisque le texte biblique n'en donne aucune indication précise. Dans l'iconographie⁵³, par exemple, les représentations proposent plusieurs sortes d'arbres: des citronniers dans l'art juif, une vigne dans l'art paléochrétien, des cerisiers, etc. Mais l'éventail de possibilités se bornait le plus souvent à la figue et à la pomme. Le figuier s'est imposé par le biais de la tradition juive qui assimile l'arbre permettant de couvrir la nudité d'Adam et Eve à l'arbre de la connaissance. Le rapprochement figure dans la littérature apocryphe chrétienne aussi – selon « l'Apocalypse de Moïse », après la tentation, tous les arbres perdent leur feuillage, sauf le figuier. Une autre interprétation peut aussi s'expliquer par le fait que Christ avait maudit le figuier qui, selon des traditions populaires, aurait été celui sous lequel Jean-Baptiste a été décapité ou encore à la branche duquel Judas s'est

⁵³ A voir *Entre la figue et la pomme : l'iconographie romane du fruit défendu* de Hilário Franco Júnior, Revue de l'histoire des religions 1 (2006) Varia

Référence électronique: Hilário Franco Júnior, « Entre la figue et la pomme : l'iconographie romane du fruit défendu », Revue de l'histoire des religions [En ligne], 1 | 2006, mis en ligne le 18 janvier 2010, consulté le 13 octobre 2012. URL : <http://rhr.revues.org/4621>

pendu. Depuis le XII^e siècle l'opinion que la croix du Christ avait été fabriquée avec le bois de l'arbre de la connaissance était très répandue. Il ne faut pas non plus oublier que les Anciens considéraient le figuier comme l'arbre de Dionysos, divinité qui présentait des analogies avec le Christ (tous les deux étant les fils de la divinité et porteurs de la double nature – terrestre et céleste; à souligner aussi leurs morts et leurs résurrections, ou encore leurs descentes en Enfer).

Mais malgré ce grand nombre d'interprétation en matière d'identification du fruit édénique, c'est surtout la pomme qui prédomine dans l'inconscient collectif. A l'image de la culture du temps, la pomme du jardin d'Eden rappelle aussi le pommier « aux fruits d'or » du jardin des Hespérides qui, tout autant comme l'arbre de la connaissance, était abrité d'un serpent défenseur et avait presque la même symbolique.

Dans ce contexte, même l'art et la littérature ne sont pas restés à l'écart du questionnement. Si pendant des siècles on attribuait au fruit défendu la portée de la connaissance scientifique, le dix-neuvième siècle est distingué. Effectivement, à cette époque où le péché originel s'approprie une fonction sexuelle et où le fruit interdit signifie le désir défendu, dans la majorité des textes inspirés par le récit biblique, l'acte charnel est précédé de la consommation du fruit qui devient même un aphrodisiaque. De la même manière, dans la peinture, le moment de la séduction sous-entend des significations érotiques⁵⁴. Ainsi, le peintre préraphaélite, William Holman Hunt dans son tableau « The Hireling Shepherd (**illust.IV**)» (1851) traite le motif de la tentation d'Eve. Hunt met en œuvre une scène pastorale à travers deux amoureux au moment de la séduction. Au premier plan de la

⁵⁴ Certes, l'association du fruit défendu à la sexualité n'était pas inconnue pour le XVIII^e siècle non plus, ainsi, William Hogarth, par une série de ses tableaux « Before (**illust.III.I**) » et « After (**illust. III.II**)» (1730) met en scène le dialogue interculturel se tissant entre le récit biblique d'Adam et Eve et la peinture. Dans ces deux tableaux la forêt symbolise le lieu de la tentation où le couple a consommé l'union charnelle ; Si la première peinture (« Before ») évoque la scène de la séduction, la deuxième (« After ») explicite le péché de chair déjà commis. Les vêtements du couple, bien ébouriffés, leurs regards avides d'émotions, et parallèlement, la présence des pommes tombées par terre transmet l'érotisme.

peinture les pommes sont bien visibles ; mais ce qui est significatif c'est qu'elles incarnent une double idée : d'un côté, ce fruit se réfère à l'union charnelle et de l'autre, il en indique les conséquences - sa couleur verte révèle qu'il peut être toxique pour l'agneau. En plus, compte tenu de la symbolique de cet animal (symbole de Jésus Christ), on peut soupçonner que la femme refuse sa propre rédemption.

De cette façon, cet exemple exprime très clairement la transformation des personnages bibliques à l'époque moderne ; la femme séduite est une incarnation d'Eve, Eve moderne, et l'image du serpent est symbolisée à travers le séducteur.

Bien que le tableau de l'autre peintre préraphaélite, John Millais « Apple Blossoms » (**illust.V**) (1859), également connu sous le titre de « Spring », soit moins proche de la reconstitution de la scène édénique, la symbolique de la pomme y fait quand même allusion à la sexualité. Au niveau littéral, Millais représente un groupe de filles reposant sous l'ombre des pommiers en fleurs. A première vue, la peinture reflète la réalité victorienne pour laquelle de telles réunions et des conversations des jeunes filles n'étaient pas inconnues, mais au niveau conceptuel, le tableau peut s'interpréter d'une manière différente ; il est certain que la pomme est devenue un fort indicateur sémantique au XIX^e siècle qui annonce le péché originel; il est possible que, symboliquement, les pommiers révèlent dans ce tableau le sujet de la conversation des jeunes filles ; on peut imaginer que chacune parle de sa propre expérience sexuelle, en même temps, les fleurs jaunes dans les cheveux de l'une de ces filles peuvent marquer sa virginité. Mais le regard de la femme à droite qui se trouve en position allongée, n'arrive pas à cacher son expérience; le fait que ses yeux transmettent l'érotisme, prouve qu'elle a déjà *consommé le fruit défendu*, il est en même temps probable qu'elle vient de remarquer un homme et, avec son regard insatiable, cherche à le séduire. Cependant, sa posture laisse en même temps à la considérer comme une « fallen woman ». A cela s'ajoute la présence de la faux derrière elle qui, se rapportant au changement des saisons, peut traduire symboliquement le passage de la vie d'une femme d'une étape à l'autre, donc elle annonce sa défloration, son initiation à la sexualité. Compte tenu de la saison que peint Millais, on se rend compte que les fleurs se transformeront

bientôt en fruits mûrs. Toutefois, il est très probable que le printemps joue aussi un rôle métaphorique en soulignant la plus belle période dans la vie de la femme, le printemps de la vie.

Cette idée peut aussi se dégager sur la peinture de Frederick Walker (**illust.VI**) « Autumn » (1865) qui représente une femme accoudée au pommier. D'une de ses mains, elle tient le fruit de cet arbre tandis que l'autre est dans le creux de sa joue, geste médiéval de la représentation de la mélancolie. Probablement, son amertume vient de la réalisation de sa *faute*. Ainsi, avec le changement de la saison, le peintre marque le passage entre deux étapes de la vie de la femme.

Ainsi, le plus souvent, c'est la pomme qui incarne le fruit défendu de la Genèse tandis que la Bible ne la mentionne nulle part ; En effet, la Bible ne parle que de « fruit défendu » ou de « fruit de l'arbre de la connaissance du bien et du mal », tout simplement. Mais St. Augustin a proposé une interprétation originale quant à la nature du fruit en le considérant comme pomme ; à ce propos, on peut surtout se demander si la traduction latine de l'Ancien Testament, en raison du jeu de mots que suscite « malum » (« pomme » en latin), pouvait déclencher une certaine confusion, car en latin « malum » porte des implications sémantiques désignant à la fois « mal » et « pomme ».

Mais il y avait en même temps les cas dans l'art et la littérature où l'imagination des créateurs représentait le fruit défendu par un autre fruit.

Par exemple, pour le peintre britannique, Augustus Leopold Egg, comme pour W.H. Hunt, J. Millais, ou F. Walker, l'importance des symboles bibliques acquièrent une portée métaphorique en matière de transmission de la sexualité. Ainsi, dans son tableau « The Travelling Companions (**illust. VII**) » (« Les compagnonnes de voyage »), accompli en 1862, Egg met en scène des oranges en tant que symbole du fruit défendu lié à la sexualité. Le tableau représente deux femmes lors du voyage dans un wagon de train ; elles sont exposées face à face et portent la même toilette. Il est incontestable que leur tenue vestimentaire qui emplit l'espace au wagon, correspond à celle des dames victoriennes. Ce qui est significatif sur cette peinture, c'est qu'elle représente deux faces de la même

personne, voire une femme avec son double, par rapport à deux différentes étapes de sa vie – avant et après le péché charnel.

En effet, la connotation érotique du tableau se décode à travers certains éléments symboliques. Par exemple, l'une de ces femmes est en train de dormir tandis que l'autre s'occupe de la lecture. Malgré cela, celle qui dort a déjà été éveillée sensuellement. On remarque que par rapport à la femme qui lit, dont la coiffure est bien soignée, les cheveux de la dormeuse sont un peu ébouriffés. En plus, à la différence de la liseuse, la dormeuse est dégantée, c'est-à-dire elle s'est déjà exposées physiquement. La référence au récit biblique du péché originel est explicitée à travers les oranges mis dans le panier de la dormeuse, cela veut dire qu'elle a déjà *goûté le fruit défendu*. Parallèlement, un bouquet de fleurs à côté de la liseuse souligne sa pureté, voire sa virginité. La représentation du fruit et des fleurs peut à la fois s'interpréter d'une manière différente dans la mesure où cela marque un passage d'un état à l'autre, dans ce cas, une étape que cette femme a connue de la candeur à son expérience sexuelle. Tout de même, une autre interprétation semble aussi possible : c'est la dormeuse qui rêve de son passé innocent ou, bien au contraire, en lisant un roman, la liseuse est obsédée par un désir de fauter.

De ce point de vue, même le décor extérieur joue un rôle significatif : la vue sur les montagnes de la fenêtre de la femme qui lit peut se référer au fait qu'elle se trouve encore en hauteur de sa morale tandis que la mer qui se voit par la fenêtre de la dormeuse, peut traduire sa chute, voire son naufrage moral.

Il est symbolique aussi la direction du train que montre Egg par ce tableau. Contrairement au sens naturel de la lecture, il se dirige de droite à gauche ; on s'en rend compte en faisant attention au courant d'air qui provient de la fenêtre ouverte et qui fait balloter le rideau. Finalement, notons que si l'on examine la forme de la fenêtre du train, en conjonction avec la symétrie des robes des filles, on peut apercevoir une forme ressemblant à celle d'un calice. Cela symbolise traditionnellement l'utérus et la fertilité, ce qui a permis à Egg d'accentuer le thème sur l'éveil sexuel.

Cette dernière idée, exprimée par l'imaginaire artistique d'Egg, peut se référer à celle qu'incarne Gustave Flaubert dans son roman « Madame Bovary » où la référence au sexe féminin, en mettant en avant la sexualité de la femme, est repérable derrière sa portée symbolique.

En effet, à l'époque où le thème de la femme coupable (fallen woman) devient symptomatique, Madame Bovary en devient une figure illustre. Bien qu'on ne puisse attribuer le roman de Flaubert à toute une série des œuvres qui deviennent les hypertextes de la Genèse, celle-ci peut s'y évoquer quand même. En effet, l'écrivain français se réfère à la célèbre symbolique du fruit défendu car les abricots que Rodolphe envoie à Emma Bovary avec la lettre (même le prénom de la protagoniste du roman implique celui de la protagoniste biblique, Eva) pour lui annoncer la séparation, symbolisent les fruits défendus de leur faute charnelle.

Parallèlement, ces abricots sont offerts à Emma par Charles ; mais le fait qu'elle refuse de les manger traduit symboliquement son refus à la réconciliation avec son mari :

[...] Charles, sans remarquer la rougeur de sa femme, se les fit apporter, en prit un et mordit lui-même.

– Oh ! parfait ! disait-il. Tiens, goûte.

Et il tendit la corbeille, qu'elle repoussa doucement.

– Sens donc : quelle odeur ! fit-il en la lui passant sous le nez à plusieurs reprises.

– J'étouffe ! s'écria-t-elle en se levant d'un bond.

Mais, par un effort de volonté, ce spasme disparut ; puis :

– Ce n'est rien ! dit-elle, ce n'est rien ! C'est nerveux ! Assieds-toi, mange⁵⁵ [...]!

Mais notons que le choix des abricots, comme symboles du fruit défendu dans « Madame Bovary », n'est pas le hasard. Flaubert était certainement conscient de la symbolique que révèlent ces fruits ; il est bien connu qu'en argot l'abricot désigne le sexe de la femme et

⁵⁵ G. Flaubert, *Madame Bovary, mœurs de Province*, p.426, bibliothèque électronique du Québec, collection *A tous les vents*, Volume 715 : version 2.01

ceci à cause de certains caractères sensibles qu'il a en commun avec le sexe féminin : pulpeux, charnu, fendu, humide ; en plus, grâce à de sa couleur, l'abricot est très souvent associé aux promesses de la chair⁵⁶⁵⁷.

De cette façon, la représentation symbolique du péché charnel est bien claire comme sur la peinture d'Augustus Egg ainsi dans le roman de Flaubert.

Finalement, examinons jusqu'où, ce désir interdit, amène-t-il la femme ? De ce point de vue, le poème de Coventry Patmore « The woodsman's Daughter » est exemplaire puisqu'il développe la question de la femme coupable (fallen woman) dans le cadre sociohistorique de l'Angleterre victorienne.

Le poème de Patmore évoque l'histoire tragique de Maud, jeune fille du bûcheron qui est tentée par un certain Gerald, fils de l'écuyer. La transposition du récit biblique d'Adam et Eve s'explicite dans le poème à travers la symbolique du fruit défendu ; Gerald fait manger à Maud des fraises. Cependant, Maud se caractérise par la même faiblesse qu'Eve ne pouvant pas résister à la tentation. Par conséquent, la scène de la séduction du poème nous rappelle celle d'Eve et le serpent, dans les deux cas, dans le texte biblique et dans le texte littéraire, le désir sexuel est éveillé et suscité par le fruit :

She went merely to think she help'd;
And, whilst he hack'd and saw'd,
The rich Squire's son, a young boy then,
Whole mornings, as if awed,
Stood silent by, and gazed in turn
At Gerald and on Maud.

He sometimes, in a sullen tone
He offer'd fruits, and she received them always with an air
So unreserved and free,

⁵⁶ A voir *Drôle de drupe* de Pierre Cadiot, consacré à l'étude symbolique de l'abricot.

Référence électronique: Pierre Cadiot, *Drôle de drupe*, Corela [En ligne], HS-7 | 2010, mis en ligne le 31 mai

⁵⁷, consulté le 16 février 2015. URL : <http://corela.revues.org/977>

That shame-faced distance soon became Familiarity⁵⁸.

Comme c'était le cas tout au long du dix-neuvième siècle, Patmore positionne le jeune garçon dans le rôle du serpent tentateur. Cette rencontre contribue à la naissance de l'amour entre le garçon et la fille qui, plus tard, se transformera en amour charnel. Maud mettra au monde un enfant illégitime parce qu'à cause de la différence entre les classes sociales le couple ne pourra jamais se marier. Comme la victime de la séduction, psychologiquement instable, Maud noie son enfant dans la piscine et se suicide aussi.

A ce titre, John Everett Millais (**illustr.VIII**) propose une illustration intéressante du poème; cette représentation visuelle de l'histoire tragique dévoile qu'il y aura quelque chose de troublant dans cette amitié. On aperçoit clairement les points rouges sur l'illustration qui symbolisent la passion, en train de naître entre Maud et Gerald. En même temps, le visage sombre du garçon et son écarlate habit semble être en contradiction avec la couleur verte de la forêt. Leur position annonce aussi la fin tragique de leur amour ; entre eux il y a un écart bien visible. La plume de l'oiseau au pied de Gerald et la hache dans sa main symbolisent la violence de la fin de l'histoire: la créature ignorante est menacée par le danger du désir masculin.

En 1860, Arthur Huges accomplit aussi une peinture transmettant la même histoire, « The woodsman's child » (**illust. IX**), mais à la différence de John Everett Millais, son tableau ne fait pas l'accent sur le négatif en représentant un enfant innocent endormi dans la nature tandis que ses parents travaillent ; à côté de la petite fille, on aperçoit un écureuil et un oiseau. Ainsi, il est très probable que Millais et Huges ont représenté deux étapes de Maud : avant et après le péché de chair ; en effet, la présence des animaux près de la fille peut évoquer l'innocence d'Eve au jardin d'Eden quand elle vivait en harmonie avec les autres êtres vivants ; en même temps, la fleur qui se distingue à côté de la fille du bûcheron est aussi un signe de sa virginité, voire son innocence.

⁵⁸ Coventry Patmore, *Poems*, Seventh Collective Edition, 2 vols. London: George Bell and Son, 1900. II, 169-71

Par conséquent, au début de la deuxième moitié du dix-neuvième siècle, l'art et la littérature s'accorde quand il s'agit de la question de la sexualité débridée. Les représentations visuelles et verbales du désir défendu se revêtent de l'allure biblique. Si dans les œuvres littéraires les appétits de la chair conditionnent la mort de la femme coupable (fallen woman), le champ sémantique de la peinture se borne souvent des mises en accents sur la chute.

La séduction et la chute selon « Gobelin Market » de C. Rossetti

La création littéraire de la poète britannique Christina Rossetti, qui s'inscrit toujours dans le même contexte sociohistorique que celle de ses prédécesseurs et dont on vient d'aborder les œuvres dans le chapitre précédent, développe, de sa manière, la question de la femme coupable à l'époque victorienne.

Mais en tant que femme, elle cherchait à se libérer des traditions conservatrices de l'Angleterre victorienne dont elle a été elle-même la victime. En effet, la poète semblait très inquiète de ne pas pouvoir recevoir l'éducation car, comme dans beaucoup de pays occidentaux, les droits des femmes britanniques étaient aussi limités en matière d'études. Pourtant, bien qu'il n'existait aucune école publique ou université pour les femmes jusqu'au début du vingtième siècle dans les pays européens, comme beaucoup d'autres femmes de l'Occident de la deuxième moitié du dix-neuvième siècle, grâce à sa mère, Christina Rossetti a quand même reçu l'éducation chez elle. Elle a commencé à écrire à l'âge de sept ans, mais Rossetti en avait trente quand elle a composé son œuvre majeure « Gobelin market (1864) ». A travers son écriture, Rossetti s'opposait à la guerre, l'esclavage ou l'exploitation des filles dans la prostitution (« Daughter of Eve »). Au début de sa carrière, Rossetti s'intéresse à la poésie sentimentale où elle accorde une grande importance à l'amour laïque et aux paroles de dévotion. La poète s'approprie des valeurs traditionnelles

de la littérature séculaire où la femme est considérée comme l'une des plus importantes sources d'inspiration de la plume poétique.

Cependant, c'est l'amour frustré qui tient une place considérable dans ses œuvres et ainsi Rossetti semble touchée de la question des séductions des jeunes filles que l'on abandonnait après la tentation charnelle.

Dans ce contexte, son poème « Gobelin market » est très proche de celui de Patmore dans la mesure où tous les deux mettent en œuvre le sort de la femme coupable, soumise à ses instincts sensuels. En même temps, la transposition littéraire de la tentation d'Eve met les deux œuvres en étroite relation.

En effet, dans « Gobelin Market » Christina Rossetti fait allusion au discours traditionnel de la séduction d'Eve par le fruit défendu. En introduisant dans le poème les éléments du troisième chapitre de la Genèse, elle aborde la question de la sexualité féminine. Ainsi, l'œuvre de Rossetti est l'un des exemples fréquents qui visent à démontrer la réalité sociohistorique derrière l'apparence mythique.

Dans « Gobelin market » le fruit défendu qui connote l'initiation à la sexualité, symbolise l'interdit social de l'Angleterre victorienne en matière de sexualité féminine. Mais comme la poète n'assimilait pas l'union charnelle au péché, la question qu'elle s'y pose concerne l'idéologie de sa société : pourquoi défendre de consommer le fruit défendu ? Pourtant, Rossetti était parfaitement consciente que la résolution de ce problème à son époque resterait encore longtemps une chimère.

Parallèlement, comme avec la question de la sexualité, l'autre problème qui hantait l'époque du dix-neuvième siècle était l'éducation des femmes, il est possible que Rossetti, en jouant par la symbolique du fruit défendu, ait développé cette deuxième idée aussi. Ainsi, le fruit défendu dans « Gobelin market » se rapporte non seulement à la découverte de la sexualité, mais aussi, il devient le synonyme de l'éducation, voire la connaissance intellectuelle.

Compte tenu du contexte sociohistorique dans lequel vivait C. Rossetti, consciente de la force des traditions conservatrices, elle a été obligée de proposer à son lecteur un aperçu

de la culture subversive de son époque par une stratégie du détournement. C'est pourquoi, la transposition du mythe d'Adam et Eve, mais aussi certains éléments gothiques, dans « Gobelin market » n'est qu'au service du camouflage de la réalité.

Dans ce contexte, le poème de Rossetti évoque deux sœurs, dont l'une, Laure est attirée au marché des gobelins par leurs beaux fruits :

Come buy our orchard fruits, Come
buy, come buy:
Apples and quinces,
Lemons and oranges,
Plump unpeck'd cherries,
Melons and raspberries,
Bloom-down-cheek'd peaches,
Swart-headed mulberries,
Wild free-born cranberries,
Crab-apples, dewberries,
Pine-apples, blackberries,
Apricots, strawberries; -
All ripe together
In summer weather, -
Morns that pass by,
Fair eves that fly;
Come buy, come buy:
Our grapes fresh from the vine,
Pomegranates full and fine,
Dates and sharp bullaces,
Rare pears and greengages,
Damsons and bilberries, Taste
them and try:
Currants and gooseberries,
Bright-fire-like barberries,
Figs to fill your mouth,
Citrons from the South,
Sweet to tongue and sound to eye;

Come buy, come buy⁵⁹ (lines 4-31).

Ainsi, dès les premiers versets du poème, les similitudes entre le texte littéraire et celui de la Bible apparaissent tout de suite. Comme dans le récit génésiaque, ainsi dans « Gobelin market » l'univers se constitue autour de deux personnages, mais, cette fois, il ne s'agit plus d'un couple formé par un homme et une femme ; Rossetti évoque deux sœurs, Lizza et Laure. La suite du poème est aussi identique à celle du mythe d'Adam et Eve car l'harmonie primordiale est troublée par l'apparition du séducteur. Celui-ci, tout autant que le serpent biblique, parvient à tenter l'un des personnages de l'histoire, Laure, par l'aspect charmant du fruit. Ce qui est important dans le poème de Rossetti, c'est la nature charnelle de la tentation. Le passage qui décrit les sensations de Laure au moment du péché en est la preuve indiscutable :

Lizzie veil'd her blushes:
Crouching close together
In the cooling weather,
With clasping arms and cautioning lips,
With tingling cheeks and finger tips [...] ⁶⁰(lines 35- 39)

De cette manière, le fruit provoque l'excitation sexuelle de Laure et devient son aphrodisiaque. Même, après l'acte de la séduction, le fait que Laure propose au gobelin ses cheveux en échange du fruit, au lieu de payer en argent, chuchote l'idée de la relation charnelle entre Laure et Gobelin. Ainsi, son don symbolise la perte de son innocence. En même temps, tout au long du poème, le champ lexical de la sexualité est bien repérable:

⁵⁹ Christina Rossetti, *Gobelin market*, *Representative Poetry On-line*: Editor, I. Lancashire; Publisher, Web Development Group, Inf. Tech. Services, Univ. of Toronto Lib. *Edition*: 3RP 3.305, Sister St. Francis and I. Lancashire, Dept. of English (Univ. of Toronto), and Univ. of Toronto Press 1997.

⁶⁰ Ibid.

She suck'd and suck'd and suck'd the more
Fruits which that unknown orchard bore;
She suck'd until her lips were sore; (lines 134-136)

.....
She kiss'd and kiss'd her with a hungry mouth.
Her lips began to scorch,
That juice was wormwood to her tongue,
She loath'd the feast [...] (lines 492-495)

.....
Hugg'd her and kiss'd her:
Squeez'd and caress'd her (lines 348-349)

.....
Come and kiss me.
Never mind my bruises,
Hug me, kiss me, suck my juices Squeez'd
from goblin fruits for you, Goblin pulp
and goblin dew.
Eat me, drink me, love me;
Laura, make much of me⁶¹ [...] (lines 466- 472)

A la différence d'Eve, le tentateur n'oblige pas Laure à manger du fruit, il ne fait rien pour éveiller l'intérêt de la femme ; mais c'est son propre désir qui pousse la femme à l'action ; en même temps, à la différence d'Eve, Laure n'éprouve aucun remord après la consommation du fruit ; au contraire, elle regrette de ne pas pouvoir en manger encore plus. Pourtant, la conséquence de la séduction est fatale : si dans le récit biblique la punition d'Adam et Eve consiste dans leur expulsion du jardin d'Eden, celle de Laura se comporte dans sa mort immédiate.

Une autre particularité du poème de Rossetti, par rapport à la version originelle de l'histoire, est l'élimination du personnage masculin du drame ; si d'après la Bible, après le

⁶¹ Ibid.

péché, Adam, donc l'homme, a une certaine priorité en rejetant toute la responsabilité à la femme, selon le poème anglais c'est toujours la femme qui joue le rôle d'Adam en tant que conscient du danger que risque la consommation du fruit : « We must not look at goblin men, We must not buy their fruits [...] » - avertit Lizza sa sœur. En même temps, après la séduction de Laure, au lieu de succomber à la tentation, elle aussi, Lizza arrive à guérir sa sœur et lui rend la vie. De cette manière, Lizza symbolise le Christ rédempteur qui effectue le salut de l'humanité.

Une autre différence importante entre le texte biblique et la littéraire est que Rossetti ne fait pas de distinction entre l'arbre de la connaissance du bien et du mal et l'arbre de vie ; Pour trouver le salut, Laure goûte le fruit du même arbre qui lui offrait des fruits défendus. Probablement, Rossetti élimine la limite entre la vertu et le péché. De cette manière, la poétesse exprime une idée contradictoire que révèle la Bible : « Tout bon arbre porte de bons fruits, mais le mauvais arbre porte de mauvais fruits. Un bon arbre ne peut porter de mauvais fruits, ni un mauvais arbre porter de bons fruits. Tout arbre qui ne porte pas de bons fruits est coupé et jeté au feu⁶² ».

Si, finalement, Rossetti termine son poème par l'idée de la rédemption, c'est parce que son poème est imprégné d'optimisme. Le salut de Laure doit être vu comme la réforme sociale dont rêvaient les femmes victoriennes dans la deuxième moitié du dix-neuvième siècle. En effet, le lien entre la rédemption spirituelle et la réforme sociale était bien évidente à la maison de charité St. Marie Magdeleine à Highgate (St Mary Magdalene house of charity) où Christia Rossetti a été volontaire entre 1859 et 1870. Il est bien connu qu'à l'époque victorienne c'était un refuge des « fallen women ». Le succès de la réalisation de la mission dont se chargeait cette maison était atteinte si on parvenait à mener à bien un double objectif : réhabiliter l'état des femmes déchues en les transformant en « servantes domestiques » après quoi elles devaient devenir les membres actifs de l'Eglise anglicane. Rossetti y a appris plusieurs histoires de la séduction des jeunes filles, d'ailleurs l'ambiance lui a inspiré

⁶² Mathieu, 7:18

« Gobelins market ». Mais la principale différence entre l'histoire relatée dans la maison de charité et inventée par Rossetti est que Laure, contrairement des « fallen women » de Highgate, n'éprouve ni le sentiment de culpabilité ni la honte. La cause de son trouble émotionnel est non sa chute mais son désir de manger de nouveau le fruit.

Ainsi, Rossetti n'est pas contre la consommation du fruit défendu, elle se demande ce qui serait arrivé si le fruit n'avait pas été interdit ? On peut y lire la référence implicite des paroles de St. Paul : « Tout m'est permis, mais tout n'est pas utile ; tout m'est permis, mais je ne me laisserai asservir par quoi que ce soit⁶³ ».

Pourtant, Rossetti développe l'idée que le fruit n'est pas toujours « agréable à manger » ; quand Laure en goûte pour la deuxième fois, la poétesse décrit différemment son effet sur le personnage : « like honey to the throat/ But poison in the blood ». Par conséquent, elle affirme que, parfois, même le plaisir, qu'il soit sexuel ou intellectuel, devient destructeur. Comme Rossetti voit la morale sociale derrière le fruit défendu, elle montre que, souvent, c'est la société victorienne qui détruit psychologiquement ainsi que physiquement les individus. A ce titre, le choix du prénom de « Laura » par Rossetti pour son personnage peut avoir une portée symbolique dans la mesure où il se réfère à la muse de Pétrarque. Probablement, Rossetti montre que la femme, tellement idéalisée jadis, est tellement avilie à son époque par la société.

Ainsi, Christina Rossetti ne manifeste sa sympathie ni envers la Vierge Marie, femme qui est dépourvue de toute sexualité, ni envers Eve pécheresse, elle est plutôt pour Jésus Christ qui est venu dans le monde pour sauver l'humanité, comme Lizza sauve sa sœur. En impliquant l'idée de la résurrection dans son poème, Rossetti semble observer l'avenir d'une manière positive et attend la restauration des systèmes mentaux.

⁶³ St. Paul, *épître aux corinthiens*, 6 :12

Les filles d'Eve de la Modernité /A travers « Une fille d'Eve » de Balzac, « Les filles d'Eve » d'Arsène Hussaye, « Fille d'Eve » de Charles Valettes, « Daughter of Eve » de Christina Rossetti et « Le péché d'Eve » d'Armand Silvestre

Les exemples artistiques et littéraires des chapitres précédents témoignent de la grande importance que la vie culturelle de l'Occident prêtait à la question de la sexualité féminine. Peu à peu, la femme qui affirme son désir s'incarne dans la femme de mauvaise vie et interprète l'image de la fille d'Eve, porteuse du péché et de la tentation.

Ernest Lagouvé, poète, moraliste et critique français du XIX^e siècle, ne peut non plus à échapper à cette tradition de son époque qui fait d'Eve une figure illustre inscrite dans chaque femme. Dans son ouvrage « La femme en France au dix-neuvième siècle » il remarque : Quinze ans !... [...] c'est l'âge qui a le plus besoin de défense ! L'âge où l'innocence même est une cause de chute ! N'importe, la femme à quinze ans est toujours censée séduire ; son rôle d'Eve a commencé⁶⁴ ».

-Bien paradoxale, mais au seuil du modernisme, chaque femme, malgré sa conduite, est contemplée comme un danger. D'ailleurs, en 1895 Franck Dicksee en avertira le public par le titre de son tableau « Out of reach daughters of Eve » (**illust.X**). En effet, la branche du pommier que la mère tend à sa fille sur cette peinture, symbolise le péché qu'Eve avait transmis à sa génération. Assurément, Dicksee n'a pas été le seul qui a puisé dans l'histoire d'Eve. Avant lui, George Dunlop (**illust.XI**) et Adolphe-William Bouguereau (**illust.XII**) ont représenté des scènes similaires ; Bouguereau a choisi d'exposer la fille toute nue et de cette façon, souligner l'innocence de la petite tandis que sa mère vêtue annonce la perte de sa candeur.

Et successivement, à la même époque, Jules Joseph Lefebvre (**illust.XIII**), Edward Patry (**illust. XIV**), Dorothy Seton (**illustr.XV**) ou combien d'autres continuent à transmettre la délectation morose des malheureuses filles d'Eve munies des pommes...

⁶⁴ Ernest Lagouvé, *La femme en France au dix-neuvième siècle*, p.22, éd. Librairie-Editeurs, 1967

Cependant, l'idée n'est pas toute neuve ; elle semble plutôt reprise de nouveau du siècle précédent dont l'un des plus importants ouvrages « Les mœurs » fait appel à chaque homme de se défendre de la femme, donc de la fille d'Eve ; en effet, c'est François-Vincent Toussaint, l'auteur de l'ouvrage qui regrettait le sort lamentable du sexe masculin :

[...] L'homme coupable ne doit manger que du pain trempé dans les larmes. Votre épouse est fille d'Eve, cette mère cruelle qui nous a tous perdus, et vous l'aimez ! Craignez le sort de votre premier père ; ce fut aussi l'amour qui le perdit. Vous lui savez gré de sa tendresse et de ses complaisances : c'est par la même que vous la devez craindre, puisque c'est par là qu'elle vous gagne et qu'elle ravit à Dieu un cœur qui n'était fait que pour lui. Songez-y bien : l'enfer est ouvert sous vos pieds !⁶⁵

Mais dans la deuxième moitié du XIX^e siècle, le thème s'enracine dans les esprits des intellectuels et devient presque symptomatique. Dans ce contexte, la littérature tombe, elle aussi, sous le charme d'idée ; les œuvres dont les titres traitent l'expression « fille(s) d'Eve » n'arrivent pas à dérober le sujet qu'elles incarnent. Désormais, le public est conscient qu'elles mettront en question le sort des femmes coupables (fallen woman). En effet, le dix-neuvième siècle demeure sceptique en matière de fidélité des femmes dans le mariage - elles portent, toutes, le poids du péché de leur aïeule biblique et, faisant l'objet de la tentation perpétuelle, trompent leurs maris dès qu'elles en ont la possibilité.

C'est exactement le sujet qui est mis au cœur du roman de Balzac « Une fille d'Eve », « Les filles d'Eve » d'Arsène Hussaye et « Le péché d'Eve » d'Armand Silvestre. Chaque écrivain attribue au nom d'Eve une signification métaphorique pour illustrer l'état de la femme coupable après l'adultère. Notons tout de même qu'on est dans une période où les femmes, dont les droits sont extrêmement limités dans la vie sociopolitique, commencent peu à peu à s'émanciper et la transgression sexuelle sert à affirmer leur indépendance.

Il est bien connu qu'au XIX^e siècle, la seule attraction des jeunes filles c'était la lecture des romans, les visites des théâtres et des églises. Celles-ci contribuait à la formation de l'esprit

⁶⁵ François-Vincent Toussaint, *Les mœurs*, Amsterdam, chez Marc-Michel Rey. 1748 (MDCCVIII) P.285

des jeunes demoiselles et déterminait leur conduite. C'est pourquoi, la société féminine méconnaissait la réalité souvent violente en la contemplant du point de vue artistique, religieux ou littéraire. Et quand les femmes, ainsi élevées, se retrouvaient finalement face à une telle réalité, l'idéalisme s'éclipsait entièrement de la matérialité.

Mais en ce temps de la déchristianisation, la littérature se met, de sa part, au service de la lutte contre l'obscurantisme religieux. Les romans de Balzac et Hussaye témoignent de la vanité de la religion en tant qu'une seule possibilité de retrouver le salut et la rédemption. L'ironie par rapport à l'Eglise, en tant qu'un foyer de la pudeur, se voit bien dans les récits d'A. Silvestre où les couvents servent de lieux de rencontres entre des amants.

Dans ce contexte, dans « Une fille d'Eve », Balzac met en œuvre l'éducation de deux sœurs sous la domination de la religion. Pourtant, la victoire de la vie sur l'obscurantisme du christianisme est mise en œuvre : « [...] Cette éducation porta ses fruits. Imposée comme un joug et présentée sous des formes austères, la Religion lassa de ses pratiques ces jeunes cœurs innocents, traités comme s'ils eussent été criminels ; elle y comprima les sentiments, et tout en y jetant de profondes racines, elle ne fut pas aimée⁶⁶ [...] »

Malgré tout, au début du roman, l'innocence des deux sœurs est comparée à celle d'Eve au jardin d'Eden avant le péché originel :

[...] Leurs cœurs étaient purs, leurs mains étaient horriblement rouges, elles crevaient de santé. Eve ne sortit pas plus innocente des mains de Dieu que ces deux filles ne le furent en sortant du logis maternel pour aller à la Mairie et à l'Eglise, avec la simple mais épouvantable recommandation d'obéir en toute chose à des hommes auprès desquels elles devaient dormir ou veiller pendant la nuit⁷¹ [...]

Mais le rêve de la mère d'élever ses filles « à la façon de Marie Alacoque⁷² » reste une chimère. Un peu plus tard, après l'apparition du roman de Balzac, Arsène Hussaye qui traite le même motif, fait de sa protagoniste une carmélite, mais cette fois aussi, c'est la vie

⁶⁶ Balzac, *Une fille d'Eve*, p.13, éd. Alexandre Houstiaux, 1853

qui triomphe : elle est entièrement envahie par les délices terrestres quand Maurice, type de séducteur classique, lui adresse des compliments (leur dialogue a lieu au couvent !)

Dans les romans de Balzac et Hussaye la lutte entre la raison et l'instinct finit par la victoire du deuxième. Tous les deux qui font de l'adultère le principal sujet de leurs œuvres, développent à leur manière leurs histoires ; la seule et principale différence entre elles c'est que si chez Balzac le péché charnel devient pardonnable, chez Hussaye la protagoniste n'arrivera jamais à le racheter.

Dans ce contexte, dans « Une fille d'Eve » Balzac met en œuvre la vie d'un couple après le mariage. A la première vue, grâce à son mari, la protagoniste, Marie-Angélique a tout le confort pour profiter du bonheur édénique mais, malgré cela, elle est au risque de le perdre :

[...] Sa femme finit par trouver quelque monotonie dans un Eden si bien arrangé, le parfait bonheur que la première femme éprouva dans le Paradis terrestre [...] ⁷³

⁷¹Ibid, p.21-22

⁷²Ibid.

⁷³ Il est intéressant que pour Hussaye, ainsi que pour Balzac, la vie mondaine est comparée ironiquement au Paradis : « Paris, l'enfer des fêtes et des enchantements pour les filles d'Eve qui ont soif des pommes du paradis retrouvé (Arsène Hussaye, *Les filles d'Eve* p.112) » – Dans le même contexte Balzac se réfère à la métaphore d'Eden (ou Paradis) à deux reprises – une fois, quand il compare la vie de Marie-Angélique à l'état édénique après son mariage et pour la deuxième fois en rapport avec le maître de musique: « six cents franc de rente et ses leçons lui firent un Eden (Balzac, *une fille d'Eve*, p.18) »

C'est pourquoi, bientôt la protagoniste de Balzac *goûte le fruit défendu* qui se manifeste dans la transgression sexuelle. L'écrivain explicite même la célèbre métaphore de son époque en révélant que « Un amant, c'est le fruit défendu⁶⁷ ».

Ce qui est significatif dans le roman de Balzac c'est que le futur péché charnel de sa protagoniste est provoqué par sa propre séduction (de ce point de vue elle se différencie d'Eve biblique qui a été tentée par le serpent). En effet, lors de la première rencontre, Nathan apparaît trop occupé « pour remarquer la naïve admiration d'une pauvre petite Eve, cachée dans le groupe de femmes qui l'entouraient⁶⁸».

Pourtant, Marie-Angélique est consciente de sa faute:

Pendant que la pauvre Eve de la rue du Rocher se couchait dans les langes de la honte, s'effrayait du plaisir avec lequel elle avait écouté ce prétendu grand poète, et flottait entre la voix sévère de sa reconnaissance pour Vandenesse et les paroles dorées du serpent, ces trois esprits effrontés marchaient sur les tendres et blanches fleurs de son amour naissant [...]⁶⁹

Balzac souligne encore une fois la conséquence de l'éducation des femmes; tandis qu'elles observent l'Univers comme idéal, il révèle sa violence. Le narrateur omniscient rend clair le comportement de Nathan envers Marie-Angélique: « Ah ! Si les femmes connaissaient l'allure cynique que ces hommes si patients, si patelins près d'elles prennent loin d'elles ! Fraîche, gracieuse et pudique créature, comme la plaisanterie bouffonne la déshabillait et l'analysait !⁷⁰ [...]»

Dans ce contexte, à travers Nathan, Balzac peint un véritable modèle du séducteur qu'il compare même au serpent génésiaque :

⁶⁷ Ibid., p.60

⁶⁸ Ibid.,p.78

⁶⁹ Ibid., p.82

⁷⁰ Ibid., p.82

[...] Il devait être et fut, pour l'Eve ennuyée de son paradis de la rue du Rocher, le serpent chatoyant, coloré, beau diseur, aux yeux magnétiques, aux mouvements harmonieux, qui perdit la première femme⁷¹. » / « [...] [Marie-Angélique] pensait au serpent, ramenée par cette émotion à la fois douce et cruelle [...]»⁷² / « [...] Il [Raoul] s'acquitta bien de son rôle de reptile, il fit briller aux yeux de la comtesse les éclatantes couleurs de la fatale pomme⁷³.

Pourtant, Balzac propose une fin assez surprenante de l'histoire. A l'époque où l'adultère était considéré comme la plus terrible faute de la part de la femme et que celle-ci ne pouvait racheter à aucun prix, l'écrivain peint un nouveau type de mari qui pardonne à sa femme cette insulte.

Dans le même contexte, on peut aborder le poème de Charles Valettes « Fille d'Eve » (1863) où la célèbre expression qui devient le titre de la majorité des œuvres qu'on englobe sous ce chapitre, n'est pas le synonyme de la femme coupable. Charles Valettes développe une idée un peu paradoxale au sens où son Eve, malgré sa nature tentatrice, est le culte de l'idéal féminin :

O femmes, beaux tyrans de l'homme,
Mangeuses de fruit défendu ;
Vous qui jadis avez vendu
Le paradis pour une pomme ;
Lutins charmants, jolis démons,
Trop souvent trompeuses sirènes,
Par la beauté vous êtes reines,
Et malgré tout nous vous aimons⁷⁴.

Ainsi, comme chez Balzac, dans le poème de Valettes aussi, où il requiert aux oxymores, les filles d'Eve, c'est-à-dire, les femmes, ne sont pas seulement des pécheresses ; la femme

⁷¹ Ibid.,p.76

⁷² Ibid., p.84

⁷³ Ibid., p.91

⁷⁴ Charles Valettes, *Filles d'Eve, aux femmes, Fernande. - Marie et Marion*, p.6, Imprimerie G.-A. Pinard, 1863.

est aussi une *anima* qui vivifie l'homme. Pourtant, cette idée, étant en contradiction avec son époque, oblige le poète à se défendre de l'attaque du public:

Que mon livre soit délaissé
Par tous les critiques moroses,
Qu'importe ? Si par vos doigts roses Il
est quelquefois caresse.

[...]
Petit livre deviendra grand Si
la femme prêterait vie⁷⁵.

Contrairement à Balzac et Charles Valettes, Arsène Houssaye⁷⁶, antiféministe, met dans le cadre classique le sujet de son roman. Malgré la fin logique de son histoire où l'adultère sera inacceptable et condamné, dès son apparition, le roman a attiré le grand intérêt du public. En effet, la résonance a été si considérable que l'œuvre a été rééditée à plusieurs reprises dans les années successives en 1858, 1863, 1870, 1876 et finalement, en 1892. Ce qui importe, c'est qu'aucune édition ne proposait aux lecteurs la préface de l'auteur et ceci à cause de la décision de Hussaye qui ne se trouvait pas obligé de donner des explications au public.

Hussaye, en tant qu'un écrivain du sexe masculin, apparaît dans la deuxième moitié du XIX^e siècle assez expérimenté quant à la nature ou la psychologie féminine et peint plusieurs types de femmes de son époque. D'ailleurs, l'écrivain a consacré beaucoup de temps à l'étude de ces filles d'Eve; d'abord attiré par les femmes du dix-huitième siècle, il a continué à porter son intérêt aux dames du dix-neuvième.

Dans ce contexte, « les filles d'Eve » de Hussaye, est un roman constitué de deux parties.

⁷⁵ Ibid., p.13-14

⁷⁶ Assurément, Hussaye s'est inspiré du roman de Balzac quand il a écrit *les filles d'Eve*, d'ailleurs cette influence s'explique à travers le roman de Balzac « le lys dans la vallée » que lit la protagoniste de Hussaye.

Si dans la première partie l'auteur évoque l'histoire de la femme coupable qui trompe son mari, la deuxième partie en rapporte les conséquences sur les filles de cette Eve pécheresse, marquées par la tare de la faute de leur mère.

Certainement, les références bibliques s'explicitent à plusieurs reprises dans le roman de Hussaye. La protagoniste de la première partie de son œuvre, Amélie est une Eve qui s'abandonne à la séduction dans un verger aux environs de sa maison. La tentation commence quand Pierre lui offre les liserons, mais l'histoire veut la séparation de ces deux amants. Pourtant, Amélie, qui épouse par la suite un riche Comte, n'arrivera jamais à oublier son premier amant. Elle est souvent obsédée par les souvenirs des beaux moments passés avec Pierre sous des pommiers ; ainsi, l'imagination de la scène qui a probablement eu lieu sous cet arbre n'est pas difficile pour le lecteur de Hussaye dans la mesure où le pommier est un fort symbole biblique du plaisir charnel. Plus tard, les émotions éprouvées lors des plaisirs sensuels s'éveillent encore une fois chez Amélie quand, allant vers le tombeau de son père, l'odeur des pommes l'envahit complètement: « [...] Les pommes, tombées sur l'herbe, exaltaient ce doux et triste parfum d'automne qui saisit le cœur d'une profonde et mystérieuse mélancolie⁷⁷ ».

D'ailleurs Amélie n'échappera jamais aux passions de sa jeunesse; après des années, quand Pierre vient par hasard dans sa maison pour peindre les tableaux pour son mari et améliorer, de cette manière, sa situation économique, le couple recommence leur aventure amoureuse.

Cependant, l'évocation du roman épistolaire de Goethe « les souffrances du jeune Werther », dont Amélie se rappelle lors de la rencontre avec Pierre, annonce la suite du sort des protagonistes.

En effet, la relation secrète des amants se révèle bientôt, quand le mari d'Amélie trouve leur lettre d'amour. A la différence du personnage de Balzac, celui de Hussaye est impitoyable et tue l'amant de sa femme. En même temps, il agit d'une manière cruelle

⁷⁷ Arsène Hussaye, *Les filles d'Eve*, p.15, éd. Jaccottet, Bourdilliat et Cie, 1858

envers sa femme qui à cause de la maladie inguérissable, compte ses journées. Le Comte abandonne Amélie et ramène sa fille aînée tandis qu'il lui laisse les deux dernières de peur qu'elles ne soient ses enfants légitimes. Il est intéressant que le point de vue du narrateur soit révélé à travers l'ekphrasis qu'il implante dans le texte au moment du châtement d'Amélie: « Une demi-heure après, comme le Comte allait descendre à tout jamais l'escalier du château, Amélie se représenta devant lui, tenant dans ses bras ses deux derniers enfants, pareille à la madone de ce sublime tableau de *la Charité* d'Andrea des Sarto⁷⁸(**Ilust.XVI**). Certes, l'évocation de la peinture de Sarto peut être symbolique dans la mesure où elle a été créée comme une allégorie de la famille royale de Louis XII de France et d'Anne Bretagne avec leurs trois enfants. Il est connu qu'Anne Bretagne est morte au bout de son septième accouchement, de la même manière, ses trois grossesses épuisent Amélie et provoquent son décès. Mais l'évocation du tableau de Sarto dans le roman ne s'explique pas seulement pour cette raison; ce moyen a permis au narrateur de révéler au lecteur du roman que les trois filles d'Amélie sont les enfants légitimes du Comte.

Cependant, le narrateur remarque que malgré le péché d'adultère d'Amélie, « il y avait dans la figure de la comtesse une expression de pureté angélique, un accent de pieuse résignation aux devoirs d'épouse et de mère qui frappait tout le monde⁸⁷ ».

Assurément, le texte de Hussaye crée une certaine ambiguïté autour des trois filles du couple car le lecteur reste seul vis-à-vis du secret – sont-elles vraiment les filles du Comte ou plutôt celles de Pierre, sinon, pourquoi le narrateur souligne-t-il les descriptions des apparences physiques de l'une des petites filles dont les yeux verts sont tout à fait identiques à ceux de Pierre ?

Par conséquent, le roman de Balzac et la première partie de celui de Hussaye, racontent, chacun en deux versions, le sort de la femme coupable après l'adultère. Que le péché soit expié ou pas, leurs protagonistes sont également identifiées à Eve biblique.

⁷⁸ Ibid. p.29

⁸⁷ Ibid.

A ce titre, la représentation visuelle du même sujet (dans le cadre biblique) par Augustus Egg est exemplaire. En 1858, Egg peint un triptyque intitulé « Past and Present » (*Passé et Présent*, **illustr.XVII.I**) où il décrit le moment de la révélation du secret en matière d'infidélité féminine.

Ainsi, le premier tableau évoque le salon de la maison victorienne de classe moyenne avec un grand glace doré au-dessus de la cheminé et la table ronde au milieu de la salle. Il dépeint le moment de la famille dont le bonheur vient d'être troublé. On repère plusieurs éléments sur la peinture qui font écho au changement des circonstances ; elle est surtout riche des symboles qui permettent d'y décoder les références bibliques et en même temps littéraires. Egg évoque une « Fallen woman » qui a commis l'adultère ; sa position qui la montre placée horizontalement devant son mari sur un tapis vert marque son état déchu.

Apparemment le secret s'est révélé par une lettre d'amour que tient l'homme ; celui-ci repose son pied gauche sur le petit portrait de l'amant de sa femme. De cette façon, les passages des romans de Balzac et Hussaye s'évoquent tout de suite puisque, c'est absolument de la même manière que les maris des protagonistes apprennent l'infidélité de leurs femmes. La femme coupable du tableau d'Egg porte le bracelet doré qui a une forme de serpent; à côté d'elle, on aperçoit aussi une pomme coupée en deux. Le deuxième morceau est posé sur la table, à côté du chapeau brillant du mari, en même temps, le couteau mis dans ce morceau révèle que l'homme l'a poignardée avec son noyau. Parallèlement, la peinture montre aussi les deux filles de ce couple qui sont en train de construire un château aux cartes. Celui-ci place sous le point d'interrogation la stabilité de la famille et montre que le bonheur, construit délicatement pendant plusieurs années, peut s'écouler d'un seul coup. Au-dessous de ce château il y a un livre de Balzac. On se demande si cela symbolise le rapport thématique de ce tableau avec le roman de Balzac « une fille d'Eve » ou il s'agit de la « psychologie du mariage » du même écrivain ? Est-ce que cela signifie que les deux sœurs sont les filles d'Eve ? Est-ce qu'Augustus Egg implique sur sa peinture l'idée que chaque femme est la descendante d'Eve et chacune est déchue (fallen) comme son aïeule ?

Une autre idée non-absurde qui se construit à travers Balzac est que la décadence, dont parlait l'écrivain français, s'était fort enracinée dans la société anglaise.

Finalement, ce qui nous permet d'associer la peinture d'Egg aux romans de Balzac et Hussaye ce sont les références du récit biblique d'Adam, Eve et le péché originel qui se dévoilent à travers le tableau accroché au-dessus de deux sœurs: « la chute d'Adam et Eve » ; il représente le couple biblique au moment de l'expulsion du jardin d'Eden. Ce détail est très significatif dans la mesure où la glace de la cheminée qui reflète la porte ouverte, annonce le départ de la femme, voire son expulsion de ce Paradis qu'était sa famille.

Il est intéressant que sous le tableau d'Adam et Eve il y a un portrait d'une femme; cela signifie que c'est la femme qui est coupable et l'auteur du péché originel. À droite on voit « The Abandoned » de Clarkson Stanfield. Sous le célèbre tableau de Stanfield c'est le portrait du mari qui est accroché. Symboliquement, le peintre a exprimé l'idée que le sexe féminin est destiné à l'abandon.

Le deuxième tableau de la série de « Past and Present », « Pryer » (**Illustr. XVII.II**), évoque la même famille plusieurs années plus tard : cette fois, les deux sœurs sont agrandies ; l'une, vêtue en chemise de nuit blanche pleure dans le giron de sa sœur qui porte les deuil et qui regarde par la fenêtre la pleine lune ; apparemment, leur père est déjà mort.

Parallèlement les mêmes portraits de la femme et de l'homme figurent sur la peinture. Le troisième tableau, « Despair » (**Illustr. XVII.III**), représente une femme qui est repoussée par la société. Quelques détails tels que la pleine lune et les nuages prouvent qu'il s'agit de la même soirée que sur le deuxième tableau. Le navire brisé souligne cette alliance rompue et marque l'impossibilité de la réconciliation. Le navire peut porter une autre signification aussi, compte tenu de son usage en tant que transport, il révèle en même temps l'idée de l'hérédité du péché originel ; en effet, l'opinion que le poids de la faute des parents se transmettait par l'hérédité à chaque génération était très répandue. Dans ce contexte, on peut se rappeler de William Acton (1813-1875), le célèbre médecin gynécologue qui croyait que l'adultère était héréditaire; dans son travail « The Functions and Disorders of the Reproductive Organs, in Childhood, youth, Adult Ages, and Advanced Life Considered in

the Physiological, Social, and Moral Relations », il remarquait: « It is better not to marry the daughter of a divorced woman...I believe that the sin of unfaithfulness is often inherited⁷⁹ ».

-Ainsi, l'adultère était considéré comme une maladie dangereuse et contagieuse. Ce péché ne mourrait pas avec la femme séduite, il continuait son existence dans l'autre individu... Malgré tout, cette « fallen woman » du tableau d'Egg n'est pas toute seule – l'enfant dans ses bras montre qu'un lien maternel ne peut pas être brisé par la société victorienne. Il est probable que cet enfant est le fruit de la liaison illégale de cette femme et de son amant (comme dans le cas d'Amélie). Reste à savoir si le petit (ou la petite) est encore vivant ou pas...Il ne faut pas non plus négliger les affiches sur le mur derrière la femme : « victimes » de Tom Taylor et « The Cure for Love » accompli par Tom Parry ; c'est-à-dire, il s'agit de deux histoires des malheureux mariages. Ainsi, ces affiches sont chargées de la même fonction que le livre de Balzac sur le premier tableau.

La couleur noire qui domine sur cette peinture a une portée symbolique et marque non seulement le décès du mari de cette femme mais aussi la perte de la vie après le péché charnel.

Ainsi, on a vu, encore une fois, comment s'entrecroisent les différents codes sémiotiques au sein de la peinture et la littérature. La mise en avant des représentations verbales et visuelles de la même thématique à la même époque témoigne de la grande importance de la question de la sexualité féminine.

Restant dans le contexte du dialogue interculturel entre la peinture d'Egg et les œuvres littéraires, on peut développer le thème de la transmission du péché des parents (dans ce cas de la mère) à leurs enfants, en rapport avec la deuxième partie du roman de Hussaye où il met en lumière la destinée des trois filles d'Amélie considérées, d'une manière métaphorique, comme les filles d'Eve.

⁷⁹ Quoted in Nead, 1988, p.50

Ainsi, Hussaye évoque la vie des trois femmes dont la conduite est radicalement différente l'une de l'autre : religieuse, comédienne et grande dame. Ce qui importe c'est que, malgré leurs statuts sociaux, chacune s'identifie à leur mère, Eve. La faute d'Amélie détermine l'avenir de chacune et ainsi, toutes les trois sont marquées par l'hérédité du péché de leur mère (la réalisation de l'idée de William Acton est aussi en œuvre) : « Les filles n'ont-elles pas assez longtemps porté la peine de leur mère⁸⁰ ?

Parallèlement, le roman de Hussaye met en doute la possibilité de la rédemption après le péché, l'idée qui s'y développe c'est plutôt l'impossibilité de se libérer de la tare des fautes des ancêtres ; quand Marguerite hésite entre deux voies de la vie qu'elle peut choisir, son comportement est sceptique « [...] Est-ce vrai, mon Dieu ! que les filles expient les fautes de la mère ? [...] » Et finalement, elle se sépare du couvent, voire de la foi, parce que selon le narrateur « ce n'était pas Dieu qu'elle aimait, c'était la mort⁸¹ ». Ainsi, la foi, comme un moyen de résurrection des pécheurs est envisagée dans le contexte contradictoire. Par conséquent, selon le roman de Hussaye, les femmes restent souillées par le péché originel et malgré leurs conduites (ce que précisait aussi Lagouvé) elles sont toutes les filles d'Eve. Dans ce contexte, Maurice, séducteur, de type Nathan, souligne aussi cette assimilation et dit à propos de Mme Farjuel « [...] Quelle sirène et quel démon ! C'est à propos d'elle surtout qu'on peut dire : Si Dieu a commencé la femme, le serpent l'a finie [...]»⁸²

Le même Maurice appelle une « adorable fille d'Eve⁸³ » Béatrix, la deuxième sœur aussi et ainsi, l'auteur brouille la différence entre les femmes – toutes sont les avatars de leur aïeule biblique.

En même temps les trois sœurs ne sont pas seulement les prototypes d'Eve ou ses filles qui portent le poids du péché originel, elles sont également les Parques de la mythologie

⁸⁰ Arsène Hussaye, *Les filles d'Eve*, p.97

⁸¹ Ibid., p.271

⁸² Ibid., p.145

⁸³ Ibid., p. 191

romaine. En effet, la pendule de Beatrix qui était « des plus mythologiques » attire l'intérêt du lecteur parce qu'elle

[...] était dominée par un vieillard ailé qui fuyait, une faux en main ; sous le cadran couvert d'arabesques, trois jeunes filles, de physionomies variées, passaient leurs heures, l'une à filer un certain fil qu'elles donnent à retordre aux mortels ; l'autre à tenir ce fil par le bout ; la troisième à le couper assez près de la quenouille⁸⁴

Il n'est pas difficile de reconnaître à travers la symbolique de la pendule la stratégie de l'auteur qui par ce moyen a englobé dans trois personnages modernes les images paganochrétiens. Il est bien connu que les Parques, les trois sœurs, étaient considérées comme des symboles de la fatalité et de la mort. Ainsi, selon Hussaye, Marguerite, Beatrix et Farjiel s'assimilent aux femmes fatales.

Certes, dans le roman de Hussaye le sexe féminin apparaît tout puissant qui peut dominer le sexe masculin : « [...] Est-ce qu'on aurait jamais pris Samson sans Dalila [...] il y a toujours quelqu'un de plus fort qu'un homme, c'est une femme⁸⁵ [...] »

C'est exactement de la même manière que présente Armand Silvestre le sexe féminin dans ses œuvres. Dans une série des récits intitulée « Le péché d'Eve », Silvestre englobe plusieurs histoires dont chacune développe, comme les romans de Balzac et Hussaye, le thème de l'infidélité de la femme dans le mariage. Les filles d'Eve de Silvestre portent tous les traits de la femme fatale – venimeuse, trompeuse, dangereuse... elles parviennent toujours à se débarrasser des situations conflictuelles et apparaissent comme professionnelles dans le métier des courtisanes. Silvestre crée un ton ironique dans ses récits mais derrière cette apparence fictive, le lecteur reconnaît facilement la satire de l'époque de la deuxième moitié du dix-neuvième siècle. Ce qui est intéressant du point de vue narratif dans les récits de de Silvestre, c'est que l'auteur est le narrateur et il intervient

⁸⁴ Ibid., p.135

⁸⁵ Ibid., p.183

en personne en proposant ses propres opinions sur telle ou telle histoire. A travers son comportement misogyne, le narrateur entre souvent en dialogue avec le lecteur : « Je vous laisse à penser si Guillemette l’embrassa (son mari) de bon cœur quand il la quitta. Car les femmes étaient déjà fort canailles sous les bien-aimés rois de notre troisième dynastie⁸⁶». Certes, « Le péché d’Eve » de Silvestre n’est pas la seule œuvre littéraire à aborder le sujet en référence de l’histoire d’Eve, mais selon l’écrivain « la comédie humaine est faite d’éternelles redites⁸⁷ ».

Ainsi, les trois œuvres narratives développent la même thématique derrière le même camouflage mythique et c’est bien l’adultère de la part des femmes, voire leur infidélité dans le mariage.

Mais à la différence de Balzac, Hussaye et Silvestre, le poème britannique de Christina Rossetti « Daughter of Eve » développe la question de la prostitution et son traitement de la part de la société victorienne. En tant qu’une femme-auteur, elle semble plus touchée par la problématique et essaye de montrer au lecteur la réalité de la vie dramatique d’une femme coupable (fallen woman) entraînée dans la prostitution volontairement ou involontairement.

Il est bien connu que la situation sociale de la fin de la deuxième moitié du XIX^e siècle obligeait les femmes de la classe moyenne de travailler dans les usines, mission pas facile à accomplir ; c’est pourquoi, certaines de ces femmes préféraient de s’occuper de la prostitution (ce qui n’était pas moins dur non plus) ; parallèlement, la théorie sociale contemporaine affirme qu’il y avait à cette époque du dix-neuvième siècle beaucoup de femmes qui choisissaient cette voie pour simplement satisfaire leurs désirs insatiables des nymphomanes⁸⁸.

⁸⁶ Armand Silvestre, *le péché d’Eve, conte du bon vieux temps*, p.30, éd. Rouveyre et Blond, 1882

⁸⁷ Armand Silvestre, *Ibid. Grand vent et petite pluie*, p.75

⁸⁸ La littérature de la fin de siècle évoque, pas à une seule reprise, de tel type de femmes, associées très souvent au vampire, capable de séduire des hommes. Les maladies vénériennes qui atteignaient ces hommes étaient en quelque sorte l’instrument de vengeance de la part de la classe moyenne contre la classe supérieure.

Christina Rossetti qui fait référence à la Bible par le titre de son poème « Daugther of Eve », nous montre que chaque femme est vouée à la tentation et chacune demeure incapable de se défendre de la force magique de la séduction.

A fool I was to sleep at noon,
And wake when night is chilly
Beneath the comfortless cold moon;
A fool to pluck my rose too soon, A
fool to snap my lily.

My garden-plot I have not kept;
Faded and all-forsaken,
I weep as I have never wept:
Oh it was summer when I slept,
It's winter now I waken.

Talk what you please of future spring
And sun-warm'd sweet to-morrow:-- Stripp'd
bare of hope and everything,
No more to laugh, no more to sing,
I sit alone with sorrow⁸⁹

-Comme nous voyons, le poème est écrit à la première personne ; le langage familier que Rossetti utilise fait de cette œuvre un drame personnel.

Dans son poème Rossetti évoque une femme coupable, voire “fallen woman”, qui regrette d’avoir commis le péché. Il est bien connu qu’à l’époque où Christina Rossetti a composé ce vers, la perte de la virginité était le synonyme du péché. A travers les nombreuses métaphores, Rossetti exprime son idée bien clairement ; Par exemple, « comfortless cold moon » se réfère à la déesse du mythe grecque Artémis, considérée comme la divinité de la chasse et des femmes enceintes. La perte de la virginité est révélée à travers la

⁸⁹ Selected Poems, Christina Rossetti, p.124, ed.Routledge,2002

symbolique de la rose : « I fool to punck my rose too soon » signifie qu'elle a perdu sa pureté. En même temps, Rossetti utilise une autre métaphore - « garden plot » est le synonyme du corps de la femme. Les paroles de la femme « I weep as I have never wept » signifient combien elle regrette d'avoir commis la faute qui ne lui permettra jamais d'occuper sa place dans la société de l'Angleterre victorienne. Effectivement, à cette époque-là, quand les femmes perdaient leur virginité hors mariage, elles n'avaient presque plus de chance de se marier parce que le comportement des hommes les considérait comme des courtisanes ou prostituées. En effet, le dernier verset du poème « I sit alone with sorrow » annonce que la femme est toute seule avec la responsabilité que lui procure sa faute.

Il est intéressant de souligner aussi la stratégie que Rossetti utilise pour marquer le changement du temps ; au lieu d'évoquer les heures, elle évoque les saisons : midi-été, nuit-hiver. Cette décision est originale parce que la première saison symbolise l'état du bonheur de la femme, voire l'état paradisiaque avant le péché originel tandis que la nuit, l'hiver renforce la connotation négative qu'elle attribue à son destin après la faute.

Conclusion de la première partie

Ainsi, dans la première partie de notre recherche, en repérant les principales modifications que le récit biblique d'Adam, Eve et péché originel avait subies dans la deuxième moitié du dix-neuvième siècle, nous avons essayé de voir comment ce mythe s'est développé au champ culturel de l'Occident.

Comme nous avons vu, face au contexte de la déchristianisation de l'Europe, même le récit génésiacque s'est laïcisé; les protagonistes de l'histoire biblique sont devenus les figures illustres, voire les archétypes perpétuellement traités par l'imaginaire artistique ou littéraire. Si l'intérêt a été tellement grand envers le sujet, c'est grâce à la polyvalence du récit qui permettait de l'interpréter d'une manière différente. Pourtant, il est à noter que c'était son interprétation augustinienne dans le contexte sexuelle qui semblait la plus intéressante à cette époque de la transition entre le conservatisme et le modernisme où les éléments bibliques servaient de camouflage poétique pour exprimer la réalité historique.

En effet, le récit d'Adam et Eve n'a pas perdu l'intérêt des intellectuels tout au long du siècle; si au début du dix-neuvième c'était la peinture et la littérature qui y puisaient, plus tard, c'est la philosophie, la psychologie et la science qui ont continué à mener de grands débats autour des premiers chapitres de la Genèse.

II. Expériences bibliques pour une méthode expérimentale

2.1. Adam, Eve et le péché originel à l'ombre du naturalisme

Au lendemain de la Révolution, nous l'avons bien souligné dans les chapitres précédents, la littérature semble profiter d'une certaine liberté d'expression. Peu à peu, elle arrive à dévoiler la réalité de la vie humaine dans ce qu'elle comporte de plus terrible. C'est pourquoi, la source de la fiction, dans la deuxième moitié du dix-neuvième siècle, presque épuisée, cherche à se renouveler. C'est dans ce contexte qu'apparaît un nouveau mouvement littéraire qu'Emile Zola appelle le naturalisme.

Cette méthode expérimentale, toujours au terme de Zola, est fort marquée par les théories darwiniennes qui se rependent et attirent de plus en plus l'intérêt du public dans la deuxième moitié du dix-neuvième siècle. C'est surtout la théorie de la dégénérescence qui devient le principal sujet de réflexion d'après laquelle l'espèce humaine est vouée à une évolution qui la mènera inmanquablement à sa déchéance. Ainsi, c'est le fatalisme qui règne dans les milieux décadents. Une autre forme de la fatalité est constituée par les théories sur l'hérédité selon lesquelles les tares acquises se transmettent de génération en génération sans aucune rémission possible, chacun subira les conséquences de ce péché ou tare originelle.

Dans ce contexte, le naturalisme, suite logique du réalisme, se différencie de celui-ci dans la mesure où il consiste en la recherche des forces extérieures qui déterminent l'existence humaine ; il s'agit de l'influence du milieu, la biologie et l'hérédité ; dans cette perspective, ce mouvement est une forme de déterminisme puisque le personnage naturaliste n'est autre que la conséquence déterminée de constances physiques, sociales et biologiques. Il s'agit des personnages vidés d'individualité dont la destinée est infléchie selon leur milieu environnant.

A un niveau encore plus individuel, l'être fin-de-siècle, étant en perpétuel déséquilibre, vit sur ses nerfs, il souffre d'un désordre des sens. A cela s'ajoute le pessimisme suite au

progrès du positivisme qui montrait un monde complètement vide de toute foi et illusion. On pleure sur Dieu qui meurt et craint la solitude.

Cette théorie de la dégénérescence, avec les conceptions scientifiques, a vite imprégné la vie intellectuelle de l'Occident. L'œuvre majeure d'Emile Zola, « les Rougon-Macquart », s'est inspirée directement de ce thème. Zola était aussi très passionné pour la lecture du « Traité philosophique et physiologique de l'hérédité » de Prosper Lucas où l'écrivain voyait la confirmation de ses conceptions déterministes de l'espèce humaine.

Par conséquent, les œuvres naturalistes qui étudient des modifications profondes des individus sous la pression des milieux et des circonstances se basent sur une méthode scientifique. Ainsi, les écrivains naturalistes sont à la fois des « observateurs » et « expérimentateurs » dans la mesure où ils placent leurs personnages à un milieu social qui détermine leurs avènements :

Dans l'étude d'une famille, d'un groupe d'êtres vivants, je crois que le milieu social a [...] une importance capitale. Un jour, la physiologie nous expliquera sans doute le mécanisme de la pensée et des passions ; nous saurons comment fonctionne la machine individuelle de l'homme, comment il pense, comment il aime, comment il va de la raison à la passion et à la folie ; mais ces phénomènes, ces faits du mécanisme des organes agissant sous l'influence du milieu intérieur, ne se produisent pas au dehors isolément et dans le vide. L'homme n'est pas seul, il vit dans une société, dans un milieu social, et dès lors pour nous, romanciers, ce milieu social modifie sans cesse les phénomènes. Même notre grande étude est là, dans le travail réciproque de la société sur l'individu et de l'individu sur la société⁹⁰ [...]

L'intérêt des naturalistes est surtout focalisé sur le vice et la misère de la vie humaine. La littérature naturaliste touche aux thèmes tabous tels que la violence, la sexualité et s'intéresse aux « sentiments, désirs, passions, toutes les manifestations humaines, naturelles et instinctives, dont les produits prennent les noms convenus de vertus et de vices⁹¹ ».

⁹⁰ E. Zola, *Le Roman expérimental*, p.20, éd.Arvensa, 2013

⁹¹ Préface de *La Fortune des Rougon* (1871)

Compte tenu du contexte dans lequel s'inscrit le naturaliste, on ne s'étonne pas que les disciples de ce mouvement mettent à leur service les expériences bibliques. C'est surtout le récit d'Adam et Eve qui attire leur intérêt dans la mesure où le thème de la dégénérescence, comme dans son contexte théologique, ainsi psychologique et littéraire, est l'un des sujets à traiter lors de l'interprétation du récit du péché originel. En effet, ce récit biblique sous-entend la notion de la dégénérescence, parce que si l'on admet que la faute d'Adam et Eve a engendré la mort, il sera incontestable que le péché a, en même temps, mené la perfection du corps à sa déchéance. Il est bien connu d'après la Bible que la longévité de la vie des anciens était bien remarquable par rapport à celle que l'humanité a connue depuis le Déluge. Ainsi, un naturaliste peut y trouver une réponse concernant l'évolution humaine, c'est dans ce mythe qu'il faut rechercher les causes principales du vice ou de la misère de l'homme, voire sa déchéance, et à cela s'ajoute l'idée concernant l'hérédité du péché originel; selon Zola

[...] L'hérédité a ses lois, comme la pesanteur. Je tâcherai de trouver et de suivre, en résolvant la double question des tempéraments et des milieux, le fil qui conduit mathématiquement d'un homme à un autre homme. Et quand je tiendrai tous les fils, quand j'aurai entre les mains tout un groupe social, je ferai voir ce groupe à l'œuvre, comme acteur d'une époque historique, je le créerai agissant dans la complexité de ses efforts, j'analyserai à la fois la somme de volonté de chacun de ses membres et la poussée générale de l'ensemble⁹².

En effet, le premier homme et la première femme, Adam et Eve, portent en eux-mêmes une dualité fondamentale selon laquelle ce sont les créatures idéales d'un monde inaccessible et en même temps, les responsables de la déchéance humaine.

De cette manière, les débats sur les principaux points naturalistes se catalysent autour du récit biblique d'Adam, Eve et du péché originel qui, à sa part, se transpose dans les œuvres littéraires et constituent la trame de la narration. Ainsi, les auteurs qui se réfèrent à l'histoire génésiaque, laïcisent, en quelques sortes, l'idée du péché originel.

⁹² E.Zola, *La fortune des Rougon*, p.1, éd. Charpentier, 1870

Dans ce cadre, dans les chapitres suivants, on se propose une analyse comparative des romans français, portugais, espagnol, anglais et belge à travers les œuvres d'Emile Zola, « La faute de l'abbé Mouret », Eça de Queiroz, « le crime du père Amaro⁹³ », Emilia Pardo Bazán, « Madre Natureza », Thomas Hardy, « Tess of the d'Urbervilles » et Camille Lemonnier, « Adam et Eve » et « Au cœur frais de la forêt ».

En effet, les dialogues implicites, parfois explicites même, qui s'entretiennent entre ces œuvres, nous permettent de les aborder sous le même angle. Tous les écrivains requièrent au récit biblique d'Adam, Eve et le péché originel et se basent sur le schéma classique de l'histoire génésiaque - innocence-transgression-chute. En même temps, avec l'expiation, la faute et le remords qui sont des thèmes essentiels de tous ces romans, chaque écrivain aborde un autre grand problème: celui du mal lié à la sexualité et à la conscience morale.

Malgré l'abondance des transpositions littéraires du récit du péché originel qu'ont connue les siècles depuis l'ère paléochrétien jusqu'à nos jours, la deuxième moitié du dix-neuvième siècle tient une place considérable. Si les textes littéraires composés avant la deuxième moitié du dix-neuvième siècle racontaient l'histoire d'Adam et Eve d'une manière plutôt poétique et le plus souvent il ne s'agit que de l'affabulation de la « réalité » biblique, depuis le dix-neuvième siècle, les premiers parents deviennent les personnages les plus traités par les écrivains dont l'histoire est de-phasée⁹⁴ par rapport au texte génésiaque. Désormais, Adam et Eve prêtent leurs caractères aux personnages de l'époque moderne ; dans les textes, le sacré se transforme en profane et laisse à réfléchir sur l'époque, les mœurs et les coutumes... C'est, en effet, le conflit des valeurs conservatrices et modernistes, la conséquence de la rupture révolutionnaire avec l'Ancien Régime et le résultat de la pensée du XIII^e siècle qui est mis au cœur des œuvres naturalistes derrière leur apparence biblique. Certes, le message fondamental dont révèlent les premiers

⁹³ A cause de la méconnaissance du portugais, nous sommes obligés de proposer les exemples du roman de sa traduction française.

⁹⁴ Pierre Brunel, *Mythes littéraires*, art. de Robert Couffignal, p.549, éd. Rocher, 1988

chapitres de la Genèse est la liberté sous son apparence multiforme : le libre arbitre, la liberté face aux conventions sociales et sexuelles, la liberté par rapport au destin... Il est à noter aussi que les œuvres littéraires de l'époque se composent sous une extrême pression de la censure. C'est pourquoi, les écrivains sont obligés de développer les stratégies des détournements derrière lesquels se dévoilent les questions vouées à la prohibition.

Il est bien connu que l'expansion culturelle des interprétations du récit biblique d'Adam, Eve et le péché originel, au niveau de la réflexion multidimensionnelle, a véritablement contribué à la création des stéréotypes dans la psyché humaine, mais à ce carrefour de la Bible et de la littérature, ce qui nous intéresse d'un point de vue littéraire ce n'est pas seulement la valeur référentielle de l'archétype, mais aussi sa réactualisation motivée par le contexte, puisque l'actualisation de l'archétype dans les œuvres littéraires suppose, bien souvent, la transformation de celui-ci.

Notons tout de même que l'archétype en littérature se définit en grande partie par rapport à l'imaginaire collectif d'une époque et d'une société et en fin de siècle l'aspect symbolique des archétypes bibliques dans les œuvres littéraires était aussi dû aux circonstances socioculturelles de l'époque: la crise de la conscience religieuse à la suite de la révolution cosmologique de Copernic et des progrès des connaissances scientifiques, le développement de la nouvelle discipline, géologie, la théorie de l'évolution de Darwin, l'étude historique de la Bible ou la montée d'un certain anticléricalisme relativisent les représentations du livre de la Genèse dans la littérature de la deuxième moitié du dix-neuvième siècle pour en faire l'objet de quatre sortes d'étude:

- La première mettant l'accent sur la remise en cause de la religion et de l'exégèse traditionnelle catholique,
- la seconde soulignant l'importance de l'influence du milieu dans le processus de l'individuation de l'être humain,
- la troisième – l'étude fondant sur l'application littéraire des dernières découvertes scientifiques concernant l'hérédité,

- la quatrième - la question de la sexualité débridée.

Dans ce contexte, dans les chapitres précédents, à travers l'analyse comparative, on se forcera de montrer le développement de chaque thématique dans les romans déjà mentionnés.

2.2. Extase et désespoir: entre transgression et transition

Dans « la faute de l'abbé Mouret » et « le crime du père Amaro »

Certes, le récit biblique d'Adam, Eve et le péché originel retrace le chemin des premiers parents de l'extase au désespoir. Pendant le premier état d'innocence Adam et Eve vivaient en harmonie absolue avec le Seigneur, mais le bonheur (ou l'extase) paradisiaque a trouvé sa fin auprès de l'arbre de la connaissance du bien et du mal où le serpent a séduit tout d'abord Eve et ensuite, par l'intermédiaire de la femme, son compagnon, Adam.

Ainsi, c'est avec la transgression de la loi divine que l'homme a connu son premier désespoir. C'est exactement le même sujet que développent Emile Zola dans « La faute de l'abbé Mouret » et Eça de Queiroz dans « Le crime du père Amaro. » Mais cette fois, la transgression se manifeste par le rejet de la loi concernant la chasteté des prêtres. Les auteurs racontent leurs vies après la chute provoquée par la consommation du fruit défendu qui n'est autre que la fornication, l'une des formes de la sexualité débridée.

En effet, « La faute de l'abbé Mouret » et « Le crime du père Amaro », sous-titré « scènes de la vie dévote », sont apparus la même année, en 1875; il est à noter que l'œuvre portugaise a été fort influencée par celle de Zola. Assurément, c'est Eça de Queiroz qui a introduit le naturalisme dans la littérature portugaise suite à ses visites et rencontres intellectuelles à Paris. Bien qu'on puisse trouver dans le roman de Queiroz beaucoup de différences par rapport à celui de Zola, ils ont plusieurs détails communs – tous les deux introduisent dans leurs romans les éléments du mythe biblique d'Adam et Eve, les deux

mettent en scène l'aventure amoureuse des prêtres qui n'arrivent pas à respecter la règle du vœu de chasteté, instaurée en 1139 lors du concile de Latran, et commettent le péché charnel ; parallèlement, en arrière-plan du milieu clérical, chaque écrivain dénonce l'hypocrisie de l'ordre social et mettent en avant le conflit des valeurs conservatrices et modernistes.

En effet, pendant cette période de transition, la science commence à mettre en doute les valeurs religieuses. De ce point de vue, le second Empire (1855-1875) demeure le plus conflictuel ; depuis la troisième République, après le règne de Napoléon III, marqué par ce qu'on a appelé « l'alliance du trône et de l'autel », la situation commence à changer et à s'orienter aussitôt sur les progrès scientifiques. Ainsi, le lien étroit existant entre l'Etat et l'Eglise est en danger. Pendant cette période des dévalorisations des valeurs, tandis que la noblesse et la haute bourgeoisie restaient encore attachées aux anciennes croyances, les paysans étaient déjà marqués par un fort anticléricalisme.

Ainsi, d'un côté, avec les progrès scientifiques, les systèmes archaïques commencent peu à peu à avancer, mais d'autre part, la structuration de la mentalité des masses sociales, marquée par le poids du passé, évoluait très lentement.

Dans ce contexte, dans « La faute de l'abbé Mouret » Zola évoque Serge Mouret qui, devenu prêtre à l'âge de vingt-cinq ans, exerce son ministère au village des Artaud. Bientôt, l'amour mystique qu'il éprouve envers la Vierge Marie, accompagné d'extases et de mortifications, le rend gravement malade. C'est pourquoi, son oncle, le docteur Pascal, l'amène chez un athée Jean Bernat qui habite dans une propriété à l'abandon, appelée Paradou, avec sa nièce Albine à qui il confie la guérison du prêtre. La jeune fille de seize ans, élevée par son oncle, ignore les dogmes de la religion chrétienne et est entièrement confiée à la nature. Peu à peu, Albine arrive à faire revenir Serge à la vie ; au jardin qui ressemble au paradis terrestre, le Paradou, ils commencent à rejouer les parties d'Adam et Eve... Leur relation devient finalement charnelle ; témoin de la faute de l'abbé Mouret, le prêtre Archangias expulse Serge de ce *Paradis*. Après avoir reconnu sa faute, Serge revient

à sa paroisse ; Albine, enceinte, en voyant que rien ne peut plus faire revenir son amant au Paradou, se suicide.

De la même façon, l'écrivain portugais Eça de Queiroz développe le même sujet dans son roman « Le crime du père Amaro ». Comme Serge, Amaro aussi, il devient prêtre très jeune et pour exercer sa mission dans une église, il arrive à Leiria, petite ville du Portugal. Il tombe amoureux d'une jeune fille Amelia chez qui il est locataire et qui enseigne aux enfants le catéchisme. Bientôt, ils entretiennent des *liaisons dangereuses* et organisent des rencontres galantes en cachette. Suite aux relations charnelles, Amelia tombe enceinte mais pour cacher ce secret, Amaro lui conseille de faire un avortement et de revenir auprès de son ancien fiancé qu'elle avait abandonné pour le prêtre; pourtant, la fin du roman de Queiroz est aussi tragique que celle de Zola car Amelia meurt pendant l'opération et le père Amaro, comme l'abbé Mouret, continue à exercer sa profession.

De cette façon, Zola et Queiroz actualisent la question du vœu de chasteté des prêtres en y opposant les délices terrestres. A ce propos, Zola avait remarqué: « Il a fallu l'idée chrétienne de l'indignité du corps pour rendre le sexe honteux et mettre la perfection morale dans la chasteté [...]. Je m'étonne et je déplore simplement en écrivain, que l'étude du sexe, j'entends dans ses vérités physiologiques, nous soit interdite comme une ordure presque infamante⁹⁵ ».

-C'est pourquoi, Zola n'a pas hésité à en faire l'un des sujets majeurs de ses œuvres. Dans « La faute de l'abbé Mouret » il l'a associé au mythe d'Adam et Eve. En effet, selon la Bible, après avoir commis la faute charnelle (si l'on réduit la conception du péché originel dans sa nature sexuelle), le couple biblique, conscient de sa nudité, a caché son sexe avec les feuilles de figuier: « Leurs yeux à tous deux s'ouvrirent et ils surent qu'ils étaient nus⁹⁶ ». Selon Tatien de Syrie, (nous l'avons déjà souligné) Adam a été le premier homme qui

⁹⁵ E.Zola, Documents littéraires, dans *Œuvres complètes*, t. XII, Paris, Cercle du livre Précieux, éd. par Henri Mitterrand, Plon, 1969, p.492-493

⁹⁶ Genèse, 3 :7

a créé l'institution du mariage, mais qui, en même temps, a été chassé du Paradis. Dans cette perspective, la chasteté est devenue un moyen de se laver du péché d'Adam.

Selon Sophie Guèrmes, la deuxième moitié du dix-neuvième siècle a connu un nombre considérable d'œuvres qui reflètent la lutte entre la nature et la religion. L'un des thèmes à discuter étant le célibat des prêtres, est développé à plusieurs reprises dans les différentes œuvres littéraires de la deuxième moitié du dix-neuvième siècle, comme, par exemple :

« Un prêtre marié » de Barbey d'Aurevilly, « le maudit » de l'abbé J. H. Michon, « Le Missionnaire » d'Ernest Daudet, « Confession de l'abbé Passereau, d'Alfred Assolant, « Le château d'Issy » et « les Mémoires d'un prêtre » d'Alphonse Esquiros, « Les Tentations d'un curé de campagne » ou « Le Diocèse de Chamboran » de Joseph Doucet⁹⁷.

Selon la même auteure, « La faute de l'abbé Mouret, » qui constitue un roman probablement le moins lu aujourd'hui, soulève le plus de questions nourrissant le débat dans la société moderne. Dans son article « Zola, l'Eglise et la morale sexuelle » elle souligne que le dernier synode, en octobre 2005, s'est achevé encore une fois sur un refus réitéré de modifier la situation. Parallèlement, la confrontation du roman de 1875 et du discours de 2005 ne pose pas seulement la question non encore résolue de la chasteté et du célibat des prêtres; elle pose également celle de la femme, lorsque celle-ci est considérée sous un aspect purement sexuel elle est incontestablement reléguée au rôle de tentatrice, l'idée qui, depuis l'époque médiévale, hante l'imagination collective et insuffle à la société le sentiment misogyne.

Ainsi, lorsqu'il s'agit de la relation entre un homme et une femme, quand on touche la question de la sexualité, on repense au mythe du péché d'Eve.

Il est certain que Saint Paul y pensait aussi quand il envisageait la vie de l'homme sous son aspect sexuel. En effet, la règle de la chasteté ou célibat des prêtres se fonde sans aucun doute sur l'idéologie de Saint Paul pour qui le mariage n'était pas un péché, mais, en même temps, pour qui l'union spirituelle avec Dieu ouvrait à chacun le chemin vers le

⁹⁷ Sophie Guermès, *La religion de Zola, naturalisme et déchristianisation*, p.221, éd. Champion, 2003

« Royaume des cieux ». Selon lui, l'énergie perdue lors de l'union sexuelle pouvait se mettre au service du Seigneur. Pour Saint Paul, les rencontres charnelles étaient une forme d'esclavage. Par conséquent, il opposait la phrase de la Genèse – « Les deux ne seront qu'une seule chair⁹⁸ » à sa phrase personnelle – « [...] Celui qui s'unit au Seigneur est avec lui un seul esprit⁹⁹ ».

- Cela ne veut pas dire que c'est Saint Paul qui a inventé le célibat, mais, il est certain, qu'il a joué un rôle important dans les formations tardives des pères de l'église.

Parallèlement, on se souvient d'un épisode biblique de la vie d'une jeune fille Thècle, habitante d'Iconium, sur laquelle Saint Paul a exercé une grande influence. En effet, Thècle, après avoir entendu le prêche de Saint Paul, a renoncé au mariage, a coupé ses cheveux et a mis des vêtements d'homme. Enfermée dans sa maison par sa mère de peur qu'elle n'écoute le discours de Saint Paul, Thècle a tendu l'oreille par sa fenêtre et l'avait entendu quand même :

Heureux ceux dont le cœur est pur, parce qu'ils verront Dieu¹⁰⁰. Heureux sont ceux qui gardent la chasteté de leur chair, parce qu'ils seront le temple de Dieu [voir 2 Corinthiens 6:16]. Heureux les continents, parce qu'avec eux Dieu s'entretiendra... Heureux ceux qui ont des femmes comme s'ils n'en avaient pas, parce qu'ils auront Dieu comme héritage [voir I Corinthiens 7:29]... Heureux les corps des vierges, parce qu'ils seront agréables à Dieu, et ne perdront pas le prix de leur chasteté¹⁰¹.

Comme Thècle s'est opposée à la morale sociale d'après laquelle la femme devait se marier et contribuer à la procréation, elle a été condamnée au bûcher, mais elle a été sauvée par un orage providentiel ; Thècle a trouvé et suivi Saint Paul qu'on a chassé de la ville natale de la jeune fille et elle est devenue l'une des plus fidèles de ses apôtres. Par conséquent, en

⁹⁸ Mathieu, 19:5

⁹⁹ Saint Paul, I, *Corinthiens* 6:17

¹⁰⁰ voir Matthieu 5 :8

¹⁰¹ voir Matthieu, 10:42

soulignant les vertus de la chasteté, Saint Paul offrait un meilleur exemple à imiter à la société.

De la même manière, on peut se rappeler la décision de la jeune Mygdonia qui, après avoir admiré l'opinion de Saint Thomas concernant la chasteté, a abandonné son mari pour vivre avec elle l'union chaste.

Selon Elaine Pagel qui développe le même sujet en détail dans son ouvrage « Adam, Eve et le serpent », le célibat était compris comme l'un des moyens pour accéder au « Royaume des cieux¹⁰² », ou à la « vie angélique » de Jésus Christ. E. Pagel remarque en même temps que c'est finalement Saint Augustin qui a fini, au V^e siècle, par déclarer que le désir sexuel spontané était la preuve et le châtiment du péché originel¹⁰³.

Mais il est important d'avouer que la vertu du célibat n'était pas acceptée pas tous les pères d'église ; par exemple, Clément d'Alexandrie croyait que si Jésus Christ ne s'était pas marié, c'est par ce qu'il était fiancé à l'Eglise et en plus, il n'était pas un homme ordinaire. Bien plus tard, les romans de Zola et Queiroz aussi ont fait écho à tous les débats qu'on a menés autour de la chasteté comme un moyen de se laver du péché originel. Apparemment, comme anticléricaux, les deux écrivains s'opposaient au vœu de chasteté imposé par l'Eglise catholique. Le narrateur de « Le crime du père Amaro » exprime bien clairement le comportement du protagoniste par rapport au célibat des prêtres et trouve que la loi est due aux réflexions ou aux décisions de certains individus:

Il se promenait à travers sa chambre en proie à une grande excitation ; mais maintenant ses accusations se faisaient plus générales, il incriminait le célibat imposé par l'Eglise : pourquoi interdisait-elle à ses prêtres, à des hommes qui vivent parmi les hommes, les joies les plus naturelles, auxquelles même les animaux ont droit ? Comment concevoir qu'il suffise à un vieil évêque de dire à un homme jeune et fort : « tu seras chaste » pour qu'à l'instant son sang se glace dans ses veines, pour qu'un seul mot latin – *accedo*- prononcé en tremblant par un séminariste apeuré éteigne à tout

¹⁰² Elaine Pagel, *Adam, Eve et le serpent*, traduit de l'anglais par Michele Micch Chatenay p.20, éd. Flammarion, 1989.

¹⁰³ Ibid.

jamais la formidable rébellion de sa chair ? Et qui a inventé cela ? Un concile d'évêques décrépits, venus du fond de leurs cloîtres, de la paix de leurs écoles, racornis comme du parchemin, impuissants comme des eunuques ! Que savaient-ils, eux, de la Nature et de ses tentations ? [...] ¹⁰⁴

De la même manière, Zola est en conflit avec l'institution de l'Eglise catholique; c'est surtout par le personnage d'Archangias, figure caricaturale d'un prêtre de son époque que l'écrivain exprime son opinion vis-à-vis des fervents pratiquants. Zola le présente comme un hypocrite pour qui la soutane n'est qu'une apparence fictive et qui, en réalité, est un véritable misanthrope: « [...] Frère Archangias, relevant les jupes des gamines qu'il fouettait au sang, crachant aux visages des filles, puant lui-même l'odeur d'un bouc qui ne se serait jamais satisfait ¹⁰⁵ [...] », nourrit, surtout, envers la femme un profond mépris et une terrible agressivité. Son imagination métamorphose Albine en « fille de l'enfer », en « gueuse en chaleur » qui, « si jamais un homme lui tombait entre les griffes [...] ne lui laisserait certainement pas un morceau de peau sur les os ¹⁰⁶ ».

Bien que dans les deux romans les femmes deviennent les initiatrices du péché charnel, c'est quand même la femme qui reste fidèle à l'esprit du christianisme; Albine dit à Serge : « je suis ta femme », « c'est toi qui m'as faite ». Et si Serge, à la fin du roman, renonce au bonheur terrestre, c'est seulement pour les lois religieuses qui imposent au prêtre le célibat et la chasteté; Pourtant, Zola précise que le mal vient de dehors au Paradou, c'est la religion qui est accusée d'avoir introduit cette vision terrifiante du sexuel. Comme le dit le philosophe Jeanbernat à l'abbé Archangias: « C'est toi qui as inventé le mal, brute. ¹⁰⁷ » Si c'est l'Eglise qui a inventé le mal, l'écriture romanesque de Zola sera de s'en libérer. On peut supposer que chez Zola, ainsi que chez Queiroz, les protagonistes oscillent entre

¹⁰⁴ Eça de Queiroz, *Le crime du Padre Amaro : scènes de la vie dévote*, p.143 / traduction, présentation et notes de Jean Girodon, Paris, éd. La Différence, 1985

¹⁰⁵ E. Zola, *La faute de l'abbé Mouret*, p.215, La Bibliothèque électronique du Québec, Collection *A tous les vents*, Volume 37 : version 2.0

¹⁰⁶ Ibid., p. 150

¹⁰⁷ Ibid., p.520

transgression et transition ; la première mène les prêtres à la métamorphose de leur individualité.

Même le titre de l'œuvre de Zola crée une certaine ambiguïté parce qu'il demeure ambivalent: quelle est la faute de l'abbé Mouret ? Celle d'avoir commis un péché aux yeux de Dieu ou d'avoir abandonnée Albine ? - La réponse est à rechercher à travers la double image de Serge – quelle est la faute de l'homme et quelle est la faute du prêtre.

Tout de même, S. Guermès qui avec les autres œuvres de « Rougon-Macquart », analyse « La faute de l'abbé Mouret » aussi, précise que Zola, au début de sa carrière, était chrétien de son credo et croyait en « Dieu de bonté ». Commenant par les poèmes, dans le 40^{ème} vers de « Paolo », il oppose le Dieu de la violence et de la colère régnant dans les petites églises provençales à un Dieu de bonté qui prône l'amour libre et sincère :

« A cette chasteté qu'un lévite s'impose
Il préfère l'amour libre qu'il a mis dans chacun »
(...)
Aussi viendra le temps où la seule prière
Sera celle où deux voix mêleront leurs accents, (...)
Où le temple divin ne sera plus l'asile
D'une pudeur à feindre ou d'un vice à cacher ;
Ou le corps pour forcer l'âme à ne point pécher
N'ira plus lâchement dans un cloître inutile »¹⁰⁸

Ainsi, même ce petit extrait montre le comportement de Zola par rapport au problème.

Par conséquent, les œuvres de Zola et Queiroz apparaissent comme une tentative de destruction du récit fondateur de la morale judéo-chrétienne. Les deux romans constituent un ensemble où sont exposées des vies brisées par l'intolérance de la société fidèle aux anciennes valeurs conservatrices; au sein du milieu social, la religion triomphe, on avoue

¹⁰⁸ E. Zola, *Paolo*, in OC, t.15, p.902, cité par S. Guermès dans *La religion de Zola, naturalisme et déchristianisation*, p.31

la toute-puissance du catholicisme. Alors que les écrivains proposent de rétablir le monde dans son sens naturel, l'Eglise l'orienté à rebours. C'est pourquoi, on n'aurait pas tort de constater que dans les œuvres française et portugaise, c'est moins l'histoire biblique en tant que source littéraire que la théologie qui devient le sujet de débat car les problèmes qui se posent dans les romans, à travers la symbolique du mythe génésiaque, sont directement liés aux dogmes et aux tabous de la religion catholique.

2.3. L'inceste ou le non-dit biblique ? - transformation littéraire du péché originel selon « La Madre Naturaleza » d'Emilia Pardo Bazán

La mise en doute de la réalité biblique vis-à-vis de son herméneutique, ainsi que l'accentuation sur certains dogmes religieux, avec les autres œuvres naturalistes, est l'un des sujets à traiter dans le roman d'Emilia Pardo Bazán, « La madre naturaleza ».

L'évocation de cette œuvre espagnole dans le cadre de la relation de la Bible et de la littérature nous pousse dans un premier temps à mettre en cause les principaux facteurs contextuels qui ont déterminé l'orientation de la création littéraire de Bazán.

Bien sûr que le roman d'Eça de Queiroz n'a pas été une seule œuvre sur laquelle « La faute de l'abbé Mouret » de Zola a exercé une grande influence. Son expansion idéologique s'est vite poursuivie en Espagne aussi.

En effet, l'Espagne du XIX^e siècle demeurait inerte du point de vue de l'évolution culturelle, sociale ou politique par rapport aux autres pays occidentaux. Le retour des Bourbons, sous la reine d'Alphonse XII, a favorisé le développement de la vie culturelle espagnole. Dans la littérature, c'est le roman réaliste qui se développe. Au moment où le naturalisme commence à agiter les milieux intellectuels français, très intéressés par les théories sur l'hérédité et sur l'influence du milieu d'Emile Zola, Emilia Pardo Bazán détermine sa prise de position en tant qu'écrivaine. Elle publie « la question palpitante » et essaie d'expliquer les caractéristiques du naturalisme au public espagnol.

Certainement, cet ouvrage prouve combien l'écrivaine espagnole défendait les idées de Zola.

« La madre naturaleza » qu'Emilia Pardo Bazán publie en 1887 est le deuxième roman d'une série de l'œuvre qui l'a précédé « Los Pazos de Ulloa »; les deux œuvres peuvent être lues indépendamment l'une de l'autre, mais « La madre naturaleza » est incontestablement le plus réussi parmi tous ses travaux. Influencée par le naturalisme de Zola, cette œuvre est l'une des tentatives de fournir un exemple du roman expérimental à travers l'étude psychologique de l'homme vis-à-vis de la nouvelle discipline pour l'époque de Bazán – la psychanalyse. L'écrivaine montre la réalité humaine dans ses multiples prismes, mais elle la montre telle qu'elle est, sans aucun trait artistique. Comme Zola, ainsi Bazán décrit le conflit cornélien entre la raison et l'instinct dans l'esprit des personnages et montre les conséquences du retour à la bestialité que provoque un abandon de l'homme à la nature.

Ainsi, par ses œuvres, Emilia Pardo Bazán tisse des liens étroits avec les romans de Zola. Mais c'est surtout « La faute de l'abbé Mouret » qui l'inspire quand elle pense à son œuvre « La madre naturaleza ». Le roman de Bazán suit de très près celui de Zola du point de vue narratif et constitue sa véritable réécriture. Comme l'œuvre française, l'œuvre espagnole aussi se base sur le schéma – innocence – chute – rédemption. Conformément au texte biblique, les textes littéraires français et espagnol évoquent les couples en harmonie absolue avec la nature, mais dès qu'ils commettent un acte charnel ils perdent leur « paradis » ; la faute est suivie par l'expiation et le remord et l'unique voix de la rédemption est le chemin de Dieu ou la mort.

Malgré plusieurs similitudes qu'on déchiffre dans les deux romans, la question dont aborde Bazán est beaucoup plus grave que celle de Zola, car s'il touche le problème de la fornication, c'est l'inceste qui devient le sujet de réflexion dans « La madre naturaleza ». C'est pourquoi, même si la loi de la chasteté n'y est pour rien, la relation charnelle des protagonistes, Pedro et Manuela, est impossible. Parallèlement, il est à souligner que

l'inceste est l'un des plus grands tabous moraux ou sociaux de la société fondée sur le respect des générations et des liens du sang.

Parallèlement, il faut remarquer une autre particularité du roman de Bazán: bien que l'écriture romanesque de Bazán soit incontestablement marquée par celle de Zola, le *lecteur model* y aperçoit aussi l'impact de l'œuvre de Bernardin de Saint Pierre « Paul et Virginie » (dont on a remarqué l'influence sur les œuvres du dix-neuvième siècle dans l'introduction).

Depuis les premières pages du roman espagnol, son rapport avec l'œuvre française est clair; La première scène de « La madre naturaleza » s'ouvre sur l'évocation de deux protagonistes, Pedro et Manuela, abandonnés au sein de la nature comme Paul et Virginie: « Alzó ella el vestido de lana a cuadros, cubriendo también a su compañero y realizando el simpático y tierno grupo de Pablo y Virginia, que parece anticipado y atrevido símbolo del amor satisfecho¹⁰⁹ ».

-L'évocation de Paul et Virginie dans « La madre naturaleza, » en plus, par rapport à la question de l'inceste, n'est pas un hasard puisque le roman de Saint Pierre est l'un des premiers qui dévoile les allusions bibliques en rapport avec récit d'Adam, Eve et le péché originel en réduisant la conception de la faute à sa nature charnelle. C'est pourquoi, on peut supposer que « La madre naturaleza » de Bazán constitue un hypertexte de trois hypotextes: le premier étant le mythe génésiaque, le deuxième - « Paul et Virginie » et le troisième - « La faute de l'abbé Mouret ». Ainsi, face à un tel *background*, on est mené à se demander comment Emilia Pardo Bazán arrive à cristalliser les éléments communs de ces trois textes fondateurs dans son roman pour pouvoir aborder la question de l'interdit et du tabou tel que l'inceste.

¹⁰⁹ Emilia Pardo Bazán, *La madre naturaleza*, p.2, éd. Librodot, trad. par J. Demarès de Hill, *Mère Nature*, éd. Librairie Hachette et C^{ie}, 1911 :« Elle retroussa sa jupe de laine à carreaux, couvrant sa tête et celle de son compagnon et réalisant ainsi le groupe tendre et sympathique de Paul et Virginie, symbole de l'amour heureux [...] » p.2

Certes, le problème de l'inceste est une allusion au non-dit biblique concernant la troisième génération de l'humanité. Il est bien connu d'après l'Ancien Testament qu'Adam et Eve ont eu trois fils dont l'un, Abel, a été assassiné par son frère, Caïn. Ainsi, on n'a aucune explication concernant la descendance de Caïn et de Seth.

D'autre part, selon Alain Houziaux, dans le récit biblique lui-même, la consommation du fruit défendu qui permet à Adam et Eve d'accéder à la vie sexuelle, a quelque chose d'incestueux. On pense à l'inceste à la fois entre frère et sœur ou entre père et fille, compte tenu de la création d'Eve qui a été née non seulement du sein d'Adam, de sa côte, mais aussi de son côté.

C'est cette ambiguïté qui pousse Bazán à réinterroger l'histoire d'Adam et Eve au sein de sa création littéraire. En même temps, la transposition du drame génésiaque dans son roman servait à éviter tous les risques à l'écrivaine dont l'œuvre pouvait susciter un scandale public; parallèlement, « La madre naturaleza » n'ébranlait pas la foi catholique parce qu'au moment du péché, les protagonistes sont abandonnés à la Nature qui ignore les dogmes moraux et religieux, à cela s'ajoute l'éducation de Manuela qui a été élevée au sein de la nature et n'a jamais eu d'affaire aux études.

Dans le cadre de l'analyse comparative, il faut souligner que si la question de l'inceste est l'une des allusions au non-dit biblique, elle s'actualise dans « Paul et Virginie » aussi. Bien que les deux protagonistes de Bernardin de Saint Pierre n'ait pas de lien de parenté, au niveau spirituel ils sont plus que frère et sœur :

Comme deux bourgeons qui restent sur deux arbres de la même espèce, dont la tempête a brisé toutes les branches, viennent à produire des fruits plus doux, si chacun d'eux, détaché du tronc maternel, est greffé sur le tronc voisin ; ainsi ces deux petits enfants, privés de tous leurs parents, se remplissaient de sentiments plus tendres que ceux de fils et de fille, de frère et de sœur, quand ils venaient à être changés de mamelles par les deux amies qui leur avaient donné le jour¹¹⁰.

¹¹⁰ Bernardin de Saint Pierre, *Paul et Virginie*, p.73, édition du groupe « Ebooks libres et gratuits »

L'écrivain souligne à plusieurs reprises la relation candide de Paul et Virginie pour lesquels même « les premiers noms qu'ils apprirent à se donner furent ceux de frère et de sœur¹¹¹ ». Chaque fois, quand le narrateur de « Paul et Virginie » décrit la relation de ses protagonistes dans les différentes situations, il les désigne comme frère et sœur.

Parallèlement, Saint Pierre explicite la correspondance de son roman avec le récit biblique d'Adam et Eve:

Tels dans le jardin d'Eden parurent nos premiers parents, lorsque, sortant des mains de Dieu, ils se virent, s'approchèrent, et conversèrent d'abord comme frère et comme sœur. Virginie, douce, modeste, confiante comme Ève; et Paul, semblable à Adam, ayant la taille d'un homme avec la simplicité d'un enfant.¹¹²

Cependant, il est à noter que dans la Bible Adam et Eve ne sont jamais évoqués en tant que frère et sœur; le texte biblique les mentionne toujours comme les époux, pourtant, il est probable qu'en se focalisant sur le lien fraternel des premiers parents, Saint Pierre sous-entendait l'union chaste dont le couple primordial vivait avant la transgression. Ainsi, quand Emilia Pardo Bazán fait de l'inceste le sujet majeur de son œuvre, elle pense à la fois à la Bible et à « Paul et Virginie ».

2.4. Allusions et motifs bibliques dans « Tess of the d'Urbervilles » de T. Hardy

Avec « La faute de l'abbé Mouret » d'Emile Zola, « Le crime du père Amaro » d'Eça de Queiroz et « La madre naturaleza » d'Emilia Pardo Bazán, la littérature naturaliste a connu une autre œuvre majeure qui se réfère au mythe d'Adam, Eve et le péché originel et c'est bien « Tess of the d'Urbervilles » de l'écrivain britannique, Thomas Hardy. En effet, son

¹¹¹ Ibid., p, 74

¹¹² Ibid., 101

roman fait écho au grand problème que ses collègues étrangers avaient abordé dans leurs œuvres quelques années plus tôt, celui du mal lié à la sexualité et à la conscience morale et religieuse.

Même si le naturalisme ne s'est que peu développé en Angleterre à cause de fortes résistances morales et religieuses, T. Hardy a quand même été influencé par les idées de Zola; sa rupture avec la foi l'a mené à développer dans « Tess of the D'Urbervilles » les questions proches du naturalisme.

L'histoire du roman de Hardy se déroule à l'époque où la grande partie de la noblesse est tombée à la paysannerie. La famille de Tess, protagoniste du roman, en est l'un des exemples.

Le roman s'ouvre sur la révélation du passé d'un certain John Durbeyfield qui apprend par hasard des origines de sa famille noble appelée non Durbeyfield mais bien D'Urbervilles. Heureux de cette nouvelle, pour obtenir le droit à leurs biens et faire sortir sa famille de la dure situation économique, il décide avec sa femme d'envoyer sa fille aînée, Tess, chez leurs lointains proches, les vrais descendants des D'Urbervilles. Malgré sa répulsion, Tess part pour retrouver ses proches. Arrivée à Trantridge, elle rencontre son cousin, Alec d'Urbervilles qui la reçoit et l'héberge, mais qui la viole plus tard. Bientôt, Tess revient dans sa famille et met au monde un enfant illégal, Chagrin qui meurt en quelques semaines. Deux ans plus tard après ces événements, Tess trouve du travail dans la ferme d'un petit village de Trantridge où elle rencontre Angel Clare et dont elle tombe amoureuse. Angel décide de l'épouser, mais Tess s'en abstient car elle ne lui avait jamais révélé son « péché » concernant la perte de sa virginité avant le mariage. Mais chaque fois qu'elle veut en parler à Angel, il lui demande de ne rien dire sur son passé. La veille du mariage, Tess écrit une lettre à Angel où elle lui révèle tous ses secrets et la fait entrer dans la chambre d'Angel par un trou de la porte. Le jour du mariage, alors que Tess croyait qu'Angel était déjà au courant de son passé, la fille découvre la lettre sous un tapis, y retrouvée par hasard...

La nuit de noces Angel offre à sa femme un collier de diamants et avoue que pendant les années qu'il avait vécues à Londres, il était en relation illégale avec une autre femme ;

ayant entendu la même histoire que cachait Tess, elle lui parle aussi de son passé. A sa grande surprise, Angel modifie son opinion sur elle et lui dit les paroles choquantes:

« J'aimais une autre femme » ; il l'abandonne et part à Brésil pour travailler, mais il lui promet quand même de faire tout son possible pour pouvoir se réconcilier avec lui-même et revenir.

Au Brésil, Angel, tombe malade et très amaigri, ne revient qu'au bout de deux ans, mais il apprend de la mère de Tess qui habite déjà dans une maison luxueuse, qu'elle avait épousé Alec. Il arrive chez Tess et la découvre dans la robe des femmes de haute société. Tess lui explique qu'après la mort de son père, pour sauver sa famille restée sans abri, la seule solution était de revenir à Alec. Malgré tout, Tess tue Alec et s'échappe avec Angel. Ils passent deux semaines dans le bonheur de l'amour ; mais finalement, alors qu'ils se retrouvent près de Stonehenge, elle s'y endort en décidant de sacrifier sa vie pour racheter son péché. Le matin, les gendarmes arrivent, mais Angel leur demande de laisser Tess se réveiller elle même. Au lever du soleil, quand elle ouvre ses yeux, les gendarmes l'arrêtent et l'exécutent en quelques jours.

Ainsi, le roman évoque la triste histoire d'une « fallen woman » devenue assassine, mais qui, malgré tout reste « une femme pure » pour Hardy.

C'est en 1891 que l'une des revues illustrées britanniques « The Graphic » commence à publier la version de feuilleton de ce roman de Hardy, intitulé « a pure woman faithfully presented » et qui n'a été réédité sous forme du livre qu'un an plus tard. Compte tenu des mœurs de l'Angleterre victorienne fort imprégnée des valeurs conservatrices, la réception de l'œuvre de Hardy a suscité des comportements différents. C'est surtout le sous-titre du roman que le public a considéré choquant : comment Tess, avec le poids de sa culpabilité sexuelle et le meurtre qu'elle avait commis, pouvait être considérée comme « pure woman » (femme pure). Pour se défendre de cette attaque publique, Hardy a noté dans la première édition :

I will just add that the story is set out in all sincerity of purpose, as an attempt to give artistic form to a true sequence of things; and in respect of the book's opinions and sentiments, I would ask any too genteel reader, who cannot endure to have said what everybody nowadays thinks and feels, to remember a well-worn sentence of ST. Jerome's: if an offence come out of the truth, better is it that the offence come than that truth be concealed¹¹³.

Il est à souligner que la question de la sexualité fait l'un des sujets de discussion des romans de Hardy, mais comme la représentation fictive de la sexualité était très contrôlée à l'époque victorienne, ses œuvres se créaient sous une extrême pression de la censure. Par exemple, l'une de ses œuvres, « *The Poor Man and the Lady* », a été acceptée à condition que Hardy retire la scène de viol, c'était aussi le cas de la scène du viol de Tess par Alec dans la forêt de Chasse et aussi celle de la mort de son enfant ainsi que son baptême. Hardy a été même obligé de changer dans la version censurée la scène où Angel aide les amies de Tess à traverser la rivière : si dans la version originelle, il prend chacune d'elles dans ses bras, dans la deuxième, il leur apporte la brouette. En abordant ces quelques exemples, on voit déjà dans quelles conditions les écrivains écrivaient leurs œuvres dans la deuxième moitié du dix-neuvième siècle.

Dans ce contexte, les créateurs faisaient souvent appel aux mythes fondateurs encrés dans la mémoire collective comme le moyen de masquer les idées vouées à la prohibition qu'ils développaient dans leurs œuvres.

Bien que Hardy traite presque les mêmes questions dans les autres romans que dans « *Tess of the d'Urbervilles* », sortant de notre thématique qui nous limite de la relation de la Bible et de la littérature, notre intérêt s'est surtout porté seulement sur « *Tess of the D'Urbervilles* ». En effet, le roman de Hardy dévoile à plusieurs reprises, explicitement ainsi qu'implicitement, les motifs et les allusions bibliques.

Du point de vue structurel, « *Tess of the d'Urbervilles* » est divisé en six parties que Hardy appelle les six phases: Maiden (Jeune fille), Maiden no more (Femme), The Rally (Le réveil

¹¹³ T. Hardy, *Tess of the d'Urbervilles*, première édition par Osgood & Mcilvaine, 1891

de la vie), *The consequence* (La conséquence), *The woman pays* (La femme paie) et *The convert* (Le converti).

Par rapport au schéma narratif du texte génésiaque, on peut attribuer la première phase à l'état d'innocence d'Adam et Eve, la deuxième phase à la chute du couple biblique, la troisième à la rédemption, mais en ce qui concerne les deux dernières phases, on peut les considérer comme l'expression du comportement personnel de l'auteur, soit du narrateur, vis-à-vis de la réception de l'idée du péché originel dans la deuxième moitié du dix-neuvième siècle qui est dominée par le déterminisme et ignore toute forme de salut dans la vie terrestre de l'homme.

Par conséquent, comme dans les œuvres de Zola, Queiroz et Bazán, chez Hardy aussi le temps du mythe se mélange avec celui du roman. La première allusion biblique que le lecteur repère dans « *Tess of the d'Urbervilles* » est la scène de la séduction de Tess par son cousin. Alec, qui fait manger les fraises de la serre à Tess, s'identifie aussitôt, aux yeux du lecteur, au serpent tentateur de la Genèse. En plus, comme Hardy a été obligé de retirer la description de l'union sexuelle entre Tess et Alec, il l'a chuchotée au lecteur en disant dans le chapitre suivant que Tess « had eaten of the tree of knowledge¹¹⁴ ». En même temps, compte tenu de l'onomastique de certains lieux géographiques qu'évoque Hardy, comme, par exemple, la forêt de « Chase », prouve le rapport du texte de Hardy à celui de la Genèse. Si le nom de la forêt peut désigner symboliquement le fait que Tess est la proie du chasseur qu'est Alec D'Urbervilles, « Chase » indique en même temps qu'à cause du péché charnel qui aura lieu dans cette forêt Tess sera chassée de la société. En tant qu'écrivain influencé par les idées du naturalisme, Hardy accorde, lui aussi, une grande importance au déterminisme du milieu social. Sur l'exemple de Tess, l'écrivain décrit l'hypocrisie environnante de l'Angleterre victorienne et montre à quel point la notion de la pureté est poussée jusqu'au fanatisme.

¹¹⁴ T. Hardy, *Tess of the d'Urbervilles*, p.173, trad: elle a « goûté à l'arbre de la connaissance », p.135

2.5. Entre l'action individuelle et la responsabilité collective : l'hérédité du péché originel

Si dans les œuvres de Zola, Bazán et Hardy les protagonistes subissent le même sort qu'Adam et Eve en étant initiés au péché de chair, c'est parce qu'ils sont souillés par une tare du péché originel.

Selon Gérard-Henry Baudry,

Le péché, qui dans sa forme radicale s'identifie à la « révolte », a souvent des dimensions collectives et sociales. Dimensions collectives au sens où les responsabilités de la faute sont partagées par plusieurs individus ou par un groupe donné ; dimensions sociales, au sens où toute faute implique des modifications du rapport à autrui et, dans certains cas, des transformations du groupe social concerné¹¹⁵.

En effet, il est bien connu que la doctrine du péché originel, élaborée par Saint Augustin, sous-entend la notion de l'hérédité, c'est-à-dire, la transmission de son poids de génération en génération. Dans les premières années de l'élaboration de la doctrine, Augustin insistait sur la mortalité engendrée dans le monde par la faute d'Adam et Eve. Le fait que tous les êtres humains avaient une chair mortelle, voulait dire pour lui que tous les êtres humains étaient responsables du péché originel. Plus tard, Augustin a insisté sur la concupiscence entraînant la corruptibilité de la chair. Ainsi, même le tout nouveau-né était, aux yeux du Dieu, marqué par le poids de la culpabilité d'Adam et Eve. Dans ces conditions, pour Augustin, la rémission du péché devenait possible seulement suite au baptême. Mais le terme « concupiscence », introduit toujours par Augustin, a eu des connotations différentes dans le catholicisme et dans le protestantisme ; si pour ce dernier elle équivaut au péché, la conceptualisation catholique la considère comme ce qui précède le péché originel, ce qui y mène l'être humain. Ainsi, Augustin, en attribuant une grande importance à la responsabilité de l'homme devant Dieu pour ses actes, soutenait le libre arbitre, donc la propre volonté des individus. En défendant cette idée, Augustin évoquait Adam et Eve

¹¹⁵ Gérard-Henry Baudry, *Le péché dit originel*, p. 9, éd. Beauchesne, 2000

auxquels Dieu avait laissé le choix entre le bien et le mal. Néanmoins, le protestantisme ignorait toute forme de liberté individuelle et défendait ainsi la prédestination.

Dans ce contexte, la deuxième moitié du dix-neuvième siècle qui reste encore influencée par la philosophie des Lumières, commence, parallèlement, à être marquée par les nouveaux principes de la recherche scientifique, mais surtout par la théorie de la dégénérescence. Il est bien connu que le darwinisme a beaucoup promotionné l'idée.

En effet, le dix-neuvième siècle qui assiste à l'essor des théories médicales, puise dans les idées de Darwin qui, dans « l'origine des espèces » parlait de la transmission des caractères acquis de génération en génération, théorie déjà exposée par Lamarck. En même temps, en élaborant la théorie de la dégénérescence, Augustin Benedict Morel essayait de trouver les réponses pour expliquer les causes des maladies mentales dans la théorie de l'hérédité. Finalement, il affirmait que chaque génération était marquée par la tare héréditaire. Ainsi, la notion de l'hérédité sous-entendait la prédestination des individus, c'est-à-dire, l'idée que chaque action de la vie de l'homme est déterminée dès sa naissance. C'est pourquoi, la question de l'hérédité apparaît dans la deuxième moitié du dix-neuvième siècle comme l'une des formes du déterminisme (qui, de sa part, est une nouvelle version ou apparition du fatalisme antique).

Bientôt, le déterminisme commence à hanter la philosophie fin-de-siècle. Dans ce contexte, Arthur Schopenhauer dans son « Essai sur le libre arbitre » exprime le pessimisme de la vie humaine privée de toute forme de liberté. Selon le philosophe, chaque individu agit sous l'influence des motifs extérieurs et, ainsi, chaque action de l'homme est déterminée par le principe de causalité.

Dans ce contexte, la littérature naturaliste, qui se nourrit des théories scientifiques dont son époque est obsédée, commence, elle aussi, à être imprégnée par la théorie de la dégénérescence ; et celle-ci, dans les œuvres occidentales, n'est autre que la laïcisation de la doctrine du péché originel. Ainsi, la saga d'Emile Zola « Les Rougon-Macquart », certaines œuvres d'Emilia Pardo Bazán et « Tess of the D'Urbervilles » de Thomas Hardy, développent l'idée de la dégénérescence de l'homme à travers la laïcisation de la doctrine

du péché originel. De cette façon, les écrivains lient les nouvelles conceptions scientifiques aux anciennes conceptions religieuses et peignent un monde où le déterminisme est primordial.

Ainsi, même si Zola, par son « Rougons-Macquart » consacre toute une saga à la question de l'hérédité de la faute qui se transmet de génération en génération et fait « l'étude scientifique d'une famille avec les enchaînements et les fatalités de la descendance¹¹⁶ », si Emilia Pardo Bazán décrit la décadence de la famille de Pedro dont le péché de chair est la réalisation de l'idée de l'hérédité, c'est surtout dans « Tess of the D'Urbervilles » de T. Hardy que le développement littéraire de l'idée de l'hérédité et du déterminisme trouve son apogée. En effet, tout au long du roman de Hardy, on est témoin de la réalisation littéraire des idées concernant l'hérédité, mais aussi, de la philosophie de Schopenhauer concernant le déterminisme.

Certes, l'œuvre de Hardy mentionne à plusieurs reprises l'importance de l'hérédité sur la vie des individus. Dès les premiers pages du roman, quand la révélation des origines de John Durbeyfield l'incite à retrouver ses racines ancestrales, le lecteur est aussi obligé de revenir à l'époque médiévale. En même temps, le motif d'Urbervilles dans le roman de Hardy a une intention artistique: avant tout, c'est, quelque part, une stratégie de l'auteur qui nous rappelle combien le passé exerce son influence sur le présent, combien celui-ci en garde les traces, ou combien l'existence humaine est définie par le passé.

Tess, elle-même, dont le malheur est lié en grande partie à son apparence physique, tient la beauté de sa mère ; donc elle a reçu ce don de la nature par l'hérédité.

C'est aussi à l'hérédité que Tess accorde une importance majeure quand elle explique à son petit frère, Abraham la cause de leur triste existence :

[...] - "Did you say the stars were worlds, Tess?"

- "Yes."

¹¹⁶ E. Zola, *Notes générales sur la structure de l'œuvre, La Fortune des Rougon*, éd. H. Mitterand, Paris, Gallimard (Folio), 1981, p.410.

-“All like ours?”

-“I don’t know, but I think so. They sometimes seem to be like the apples on our stubborn-tree. Most of them splendid and sound-a few blighted.”

- “Which do we live on - a splendid one or a blighted one?”

- “A blighted one.”

- “Tis very unlucky that we didn’t pitch on a sound one, when there were so many more of ‘em!”¹²⁵”

¹²⁵ T. Hardy, Tess of the D’Urbervilles, p. 56, source el.

<http://pinkmonkey.com/dl/library1/book0994.pdf> trad.:

- N’avez-vous pas dit que les étoiles étaient des mondes, Tess ?
- Oui.
- Tous pareils au nôtre?
- Je ne sais pas ; mais je le pense. Elles ont l’air quelquefois de ressembler aux pommes de notre vieil arbre du jardin : la plupart saines et splendides ; quelques-unes tachées.
- Sur laquelle est-ce que nous vivons : une belle ou une tachée ?
- Une tachée.

C’est très malheureux que nous ne soyons pas tombés sur une bonne. Quand il y en avait tant d’autres ! (p. 57)

-Si l’on fait attention à la symbolique qui se dévoile à travers ce dialogue, on pourra en décoder des références qui tissent des liens avec le récit biblique du péché originel. Ainsi, l’évocation des « pommes » et d’un « vieil arbre du jardin » nous rappelle le fruit défendu de l’arbre de la connaissance du bien et du mal planté au jardin d’Eden. Le fait que, d’après la protagoniste de Hardy, nous vivons sur une étoile tachée (étoile qui ressemble à la pomme du vieil arbre du jardin !) signifie symboliquement que nous portons, tous, le poids de la faute d’Adam et Eve d’où le malheur des personnages du roman.

Plus tard, quand pendant la nuit de noces Tess révèle son péché à Angel, il l'explique pas l'hérédité:

“[...] I cannot help associating your decline as a family with this other fact- of your want of firmness. Decrepit families imply decrepit wills, decrepit conduct. Heaven, why did you give me a handle for despising you more by informing me of your descent! Here was I thinking you a new-sprung child of nature; there were you, the belated seedling of an effete aristocracy!”¹¹⁷”

Finalemt, même le meurtre d'Alec s'explique par l'hérédité ; un jour Angel raconte à Tess : « [...] One of the family is said to have abducted some beautiful woman, who tried to escape from the coach in which he was carrying her off, and in the struggle he killed her - or she killed him [...]»¹¹⁸ »

-L'évocation de cette histoire a une fonction proleptique au sens où le lecteur y reconnaît l'histoire de Tess. En effet, la protagoniste de Hardy subit le même sort que celle de cette histoire: c'est après la vaine tentative d'échapper du carrosse d'Alec que celui-ci parvient à la violer.

En effet, bien qu'elle ait été violée, la tragédie de Tess sera la conséquence de son péché charnel qu'elle a commis avec Alec. Le narrateur du roman remarque que la tragédie de Tess commence au moment précis de sa vie, en attribuant l'importance majeure au principe de causalité, c'est pourquoi il souligne que si Tess et Angel s'étaient rencontrés tout au début du roman, le malheur aurait pu être évité :

¹¹⁷ Ibid. p. 379, trad. : [...] Je ne puis m'empêcher d'associer votre manque de volonté à la décadence de votre famille. Les familles délabrées impliquent des volontés délabrées, et une conduite délabrée. Mon Dieu ! Pourquoi m'avez vous donné une raison de vous mépriser encore plus en m'informant de votre naissance ? Voilà que je vous regardais comme une enfant de la nature ; et vous étiez le rejeton tardif d'une aristocratie épuisée. (p. 260)

¹¹⁸ Ibid. p.555, trad. : « [...] un membre de la famille avait, dit-on, enlevé une belle femme, qui essaya de s'échapper du carrosse où il l'emmenait de force, et, dans la lutte, il l'a tuée, ou elle l'a tué [...] » (p.380)

[...] Enough that in the present case, as in millions, it was not the two halves of a perfect whole that confronted each other at the perfect moment ; a missing counterpart wandered independently about the earth waiting in crass obtuseness till the late time came. Out of which maladroit delay sprang anxieties, disappointments, shocks, catastrophes, and passing-strange destinies¹¹⁹.

Cependant, dans le roman de Hardy tout s'explique par les principes de causalité et ainsi, chaque évènement est déterminé par un moment précis de l'histoire. Par conséquent, si Tess est allée chez les D'Urbervilles c'est à cause de la situation sociohistorique de son époque :

As Tess grew older, and began to see how matters stood, she felt quite a Malthusian towards her mother for thoughtlessly giving her so many little sisters and brothers when it was such a trouble to nurse and provide for them. Her mother's intelligence was that of a happy child: Joan Durbeyfield was simply an additional one, and that not the eldest, to her own long family of waiters on Providence¹²⁰.

– Ainsi, Hardy partage les idées scientifiques de son époque et surtout celle de Thomas Malthus (qui d'ailleurs a influencé la formation du concept de sélection naturelle chez Darwin) d'après laquelle la population croît plus vite que les substances, ce qui mène l'humanité à la famine. La décision de Tess d'agir selon la volonté de ses parents et d'aller à Trantridge pour aider sa famille du point de vue matériel est provoquée grâce à cette idée assez rependue en fin de siècle.

¹¹⁹ Ibid. p.74, trad. : [...] Il suffit que, dans le cas actuel comme dans des millions d'autres, ne se rencontrèrent pas à la minute fatidique les deux moitiés d'un tout qui eût été parfait. L'une d'elles manquait, errant indépendante sur la terre et attendant dans un engourdissement stupide que le moment tardif arrivât. Et de ce délai maladroit devaient s'ensuivre inquiétudes, déceptions, amères souffrances et très étranges destinées. (p.70)

¹²⁰ Ibid. p.65, trad. : « A mesure que Tess grandissait et commençait à se rendre compte de l'état des choses, elle partageait tout a fait l'opinion des Malthusiens en voyant sa mère lui donner inconsidérément tant de petits frères et sœurs, quand il était si difficile de les élever et de les nourrir. L'intelligence de Joan était celle d'un heureux enfant et, dans sa nombreuse famille de solliciteurs auprès de la Providence, elle n'était pas l'aînée (p.63).

Même pour expliquer la méchanceté d'Alec, Tess trouve les causes ; elle croit que sur cette Terre il y a autant d'hommes méchants que gentils ; pour elle sa rencontre de Tess avec Alec n'en est qu'une des simples preuves de la statistique.

Pourtant, si par le principe de causalité Alec a exercé sur Tess la violence sexuelle, les exclamations du narrateur, assez fréquentes dans le roman, visent à mettre en doute l'existence de Dieu : « [...] But, might some say, where was Tess's guardian angel? Where was the providence of her simple faith? Perhaps, like that other god of whom the ironical Tishbite spoke, he was talking, or he was pursuing, or he was in a journey, or he was sleeping and not to be awaked¹²¹».

Ainsi, le narrateur intervient à plusieurs reprises : « poor Tess » / « two wretched souls¹²² » et les proverbes modalisateurs de ses exclamations montrent l'inévitabilité de l'intervention de la Providence dans le destin humain.

Compte tenu du fait que la prédestination était au cœur de la rupture entre le pélagianisme et l'augustinisme, comme le prouve « Tess of the D'Urbervilles », Hardy est en contradiction avec Augustin ; De ce point de vue, l'idée devient claire par l'intervention du narrateur au roman concernant le sort que Tess avait subi avec Alec : « [...] She - and how many more - might have ironically said to God with Saint Augustine: « Thou hast counselled a better course than Thou hast permitted¹²³».

Tout au long du roman, il devient bien évident que Hardy a un comportement ironique envers la religion, ou plutôt, envers certains dogmes comme, par exemple, celui de l'hérédité du péché originel : « [...] But though to visit the sins of the fathers upon the

¹²¹ Ibid. p.127 « [...] Mais où donc était l'ange gardien de Tess ? Où était la Providence de sa simple foi ? Peut-être comme cet autre dieu dont parlait l'ironique Tishbite, il causait, ou il était à ses affaires, ou il était en voyage, ou d'aventure il dormait et ne devait pas être réveillé » (p.103).

¹²² Ibid. p.89/595, trad. : « Pauvre Tess » /p.69 « Les deux être si misérables » / p.405

¹²³ « [...] Elle – et combien d'autres ! – aurait pu dire ironiquement à Dieu avec Saint Augustin: « Tu nous as conseillé une vie meilleure que celle que tu nous as permise ! » (p.129)

children may be a morality good enough for divinities, it is scorned by average human nature; and it therefore does not mend the matter [...] »¹²⁴

Bien qu'il n'y ait qu'un simple retard qui détermine l'avenir de Tess, elle sera toujours marquée par le poids de son péché. De ce point de vue, même les inscriptions de thèmes religieux que Tess regarde sur les barrières des fermes, lui rappelle sa faute et aggrave son état ; la conscience morale suscite les émotions qui font éprouver à Tess la gravité de son péché : «THY, DAMNATION, SLUMBERETH, NOT. 2 PET. ii. 3¹³⁴ ».

Avec les idées concernant l'hérédité et l'influence du milieu, Hardy explicite la philosophie de Schopenhauer qui d'ailleurs structure son œuvre. Le roman prouve à quel point les idées du fatalisme devenaient de plus en plus populaire non seulement dans la philosophie, mais aussi dans la littérature. En effet, en rendant encore plus dramatiques les idées de Schopenhauer, Tess représente l'une des plus illustres figures qui cristallisent les inclinations du déterminisme, les événements de sa vie s'expliquent par une force invisible mais omniprésente qu'est le fatalisme. En même temps, dans cet Univers où le déterminisme est si important, dans ce monde où chacun est marqué par le poids du péché originel, la mort apparaît comme l'unique solution d'échapper à la vie, voire à la réalité violente. Pour Hardy, même la naissance est une sorte de malédiction, la réalisation du péché originel ou quelque chose de plus regrettable dans le monde. La mort de petit Sorrow (Chagrin) explique comment l'individu naît dans ce monde avec le poids du péché originel, comment il est souillé de la faute de ses parents. A ce propos, Jerry Héricourt, écrivaine féministe de la deuxième moitié du dix-neuvième siècle, encourageait les femmes de son époque contre ce dogme tellement imposé dans les mentalités concernant l'hérédité du péché originel :

¹²⁴ Ibid., p.128, trad.: « [...] Mais si la morale qui consiste à faire porter les péchés des pères par des enfants est assez bonne pour des dieux, elle est méprisée par l'humanité [...] » (p.104)

¹³⁴Ibid. p.136, trad. :“ TA, DAMNATION, NE, SOMEILLE, PAS. 2 Pierre. II, 3. », p.110

Les enfants nés hors mariage ont une situation légale très malheureuse ; le législateur, imbu de la croyance au péché originel, les rend responsables de la faute de leurs parents. Or, madame, devant l'humanité et devant la conscience, il n'y a point de bâtards ; donc il ne doit pas y en avoir devant la société. Lorsque la femme y aura sa place, elle poursuivra la réforme des lois qui portent l'empreinte de dogmes surannés ; en attendant, combattons celles qui rappellent l'anathème lancé sur nous en conséquence du mythe d'Eve¹²⁵.

Mais le dix-neuvième siècle est encore loin des changements radicaux des systèmes mentaux ; c'est pourquoi, comme la naissance hors mariage est une sorte de malédiction, le décès peut être compris comme une sorte d'émancipation. Bien que cela peut paraître assez paradoxale, pour le petit Sorrow la mort est l'unique libération du péché de ses parents. Il paraît même significatif le choix du prénom de l'enfant de Tess par l'écrivain puisque on peut y lire la réalisation de la punition divine envers le sexe féminin après le péché d'Eve : « J'augmenterai la souffrance de tes grossesses, tu enfanteras avec douleur, et tes désirs se porteront vers ton mari, mais il dominera sur toi¹²⁶» - dans la mesure où « chagrin » devient le synonyme de « douleur ».

Ainsi, la littérature naturaliste devient le lieu de rencontres des concepts théologiques concernant la prédestination et les débats philosophiques sur le déterminisme ou le fatalisme. Mais l'œuvre de Hardy, riches d'indications directes, tient une place considérable.

¹²⁵ Jenny d'Héricourt, *La femme affranchie, réponse à MM. Michelet, Proudhon, E. de Girardin, Legouvé, Compté et autres novateurs modernes*, Ed. A. Lacroix, Van Meenen et C^{ie}, 1860, p.93

¹²⁶ Genèse 3:16

2.6. Du sublime au grotesque : transposition spatiale du *locus amoenus* dans « La faute de l'abbé Mouret, » « La madre naturaleza », et « Tess of the d'Urbervilles »

Dans le monde marqué par un extrême pessimisme, dans le monde où chacun est privé du libre arbitre, où l'influence du milieu, les circonstances et la biologie déterminent la destinée des individus, l'unique moyen d'échapper à la réalité violente est un rêve sur le Paradis perdu. Dans ce contexte, la littérature s'empare, elle aussi, du motif du paradis perdu et l'exprime avec nostalgie. Mais chaque fois, quand il s'agit de la transposition spatiale de jardin d'Eden biblique à l'époque moderne, le *locus amoenus* constitue un endroit clos dont seuls les protagonistes peuvent jouir, sans influence du milieu social.

En effet, tels sont les paradis imaginaires de Zola, Bazán et Hardy. Cependant, bien que les trois écrivains transforment les vrais lieux géographiques en paradis terrestre, les textes offrent de nombreuses modalités qui nous permettent de les associer au jardin d'Eden biblique. Ces références se dévoilent aussi souvent d'une manière explicite qu'implicite.

Avant de procéder aux passages littéraires qui évoquent les paradis terrestres de Zola, Bazán et Hardy, pour enfin essayer d'expliquer la signification symbolique du jardin d'Eden laïcisé dans les œuvres de la deuxième moitié du dix-neuvième siècle, il serait, avant tout, bien raisonnable de se rappeler ce que c'est que le jardin des Délices selon la Bible :

D'après la Genèse, le jardin d'Eden est décrit comme un lieu de Délices où Dieu a placé ses premières créatures humaines, Adam et Eve qui vivaient en harmonie absolue avec le Créateur et la nature. Dieu y a planté deux arbres – l'arbre de vie et l'arbre de la connaissance du bien et du mal dont les premiers parents ne devaient pas consommer le fruit. Mais après avoir transgressé cette loi divine, le Créateur de l'Univers les a chassés ; le jardin d'Eden a été confié aux chérubins qui, désormais, devaient surveiller l'entrée du Jardin avec leurs épées flamboyantes.

En effet, depuis le péché originel, l'humanité n'a jamais cessé de rêver à reconquérir le jardin d'Eden. Endroit de quête perpétuel, utopique ou réel, le Paradis terrestre est devenu le lieu des rencontres des imaginaires poétiques. Il faut quand même avouer que cet espoir n'était pas irraisonné, car la Bible offre une réponse probable à la question de la localisation géographique d'Eden ; les quatre fleuves que le texte génésiaque évoque et qui prennent leur source dans le jardin du Paradis - Pischon, le Guihon, le Tigre, l'Euphrate, irriguaient jadis la Mésopotamie, c'est pourquoi, dans un premier temps, l'humanité a attribué la localisation du jardin d'Eden à l'Inde lointain. Mais au fur et à mesure, les opinions se modifiaient ; Umberto Eco dans « Histoire des lieux de légende » évoque presque tous les endroits possibles qui pouvaient correspondre au Paradis biblique : île de saint Brandan, Palestine, Eldorado...

Mais dans la deuxième moitié du dix-neuvième siècle la quête du jardin d'Eden avait plus une signification spirituelle que matérielle. Ainsi, l'idée n'est pas loin de celle d'Augustin qui attribuait au jardin d'Eden une double dimension – réalité corporelle et réalité spirituelle :

Je n'ignore pas que maintes gens ont dit maintes choses sur le Paradis. Néanmoins, il y a, sur ce point, comme trois grandes opinions. La première est celle de ceux qui ne veulent voir dans le Paradis qu'une réalité corporelle ; la seconde, celle de ceux qui n'y voient qu'une réalité spirituelle ; la troisième, celle de ceux pour lesquels le paradis est à la fois réalité corporelle et réalité spirituelle [...]¹²⁷

Et si la littérature fin-de-siècle semble friande au motif, c'est qu'elle veut supprimer le monde décadent et peindre un autre Univers où les individus vivent dans l'innocence première.

Mais c'est surtout depuis Rousseau et Bernardin de Saint Pierre que le jardin d'Eden, étant lié à la notion du sublime, commence à hanter la littérature. Les jardins d'Eden apparaissent

¹²⁷ Cité par U. Eco, dans « Histoire des lieux de légende », p.167, éd. Flammarion, Paris, 2013

dans les œuvres comme une espace marquée par la dualité – à la fois comme un site géographique bien connu et à la fois comme un lieu mythique suscitant les références bibliques. Les allusions du jardin d’Eden se décodent dans les textes par les descriptions de ces paradis terrestres fictionnels qui s’affirment souvent comme les espaces clos et bien protégés, parfois entourées d’océan, de mer, de rivières, de fleuves...) ; comme les lieux isolés du monde où les couples, avatars d’Adam et Eve, vivent en harmonie dans la nature sauvage avec les animaux.

Par exemple, derrière le Paradou de Zola, traversé par les quatre sources comme le jardin d’Eden, il n’est pas difficile de reconnaître le Paradis biblique car les passages des descriptions du Paradou, une immense propriété laissée à l’abandon, connotent les éléments clés qui nous permettent de l’associer au jardin d’Eden :

Ce fut comme une vision de forêt vierge, un enfoncement de futaie immense, sous une pluie de soleil. Dans cet éclair, le prêtre saisit nettement, au loin, des détails précis : une grande fleur jaune au centre d’une pelouse, une nappe d’eau qui tombait d’une haute pierre, un arbre colossal rempli d’un vol d’oiseaux ; le tout noyé, perdu, flambant, au milieu d’un tel gâchis de verdure, d’une débauche telle de végétation, que l’horizon entier n’était plus qu’un épanouissement¹²⁸.

En effet, le Paradou de Zola correspond aussi au Paradis imaginé par Jean Mandeville :

[...] Le Paradis est tout enclos d’un mur et on ne sait de quoi il est fait. Il semble que le mur soit couvert de mousse et il n’apparaît ni pierre ni autre chose dont les murs soient faits. Le mur s’étend du midi vers le nord, il n’y a qu’une entrée qui est fermée par un feu ardent de sorte qu’aucun homme mortel ne peut y entrer¹²⁹.

¹²⁸ E. Zola, *La faute de l’abbé Mouret*, p.93

¹²⁹ Jean De Mandeville, voyage autour de la terre, XXXIII, Belles Lettres, 1993, cité par U.Eco, op. cit., p.168

De la même manière, le Paradou est un lieu sublime qui n'a aucun lien avec le reste du monde sauf un trou du rempart mais que le couple a du mal à trouver. La description du Paradou de Zola constitue incontestablement une véritable réécriture de la description du paradis de Mandeville - il est entouré d'un mur immense où personne n'accède sauf les protagonistes. Dans le roman, les passages de promenades quotidiennes de Serge et Albine dans le jardin de Paradou exercent sur le lecteur l'effet d'un vrai lieu édénique. Parallèlement, les longues descriptions des paysages de Paradou expriment l'intérêt que le naturalisme portait à la nature. En effet, les passages qui évoquent les balades d'Albine et Serge, prouvent que l'écrivain lie son écriture au savoir scientifique.

En évoquant centaines de plantes à signification symbolique, on voit que Zola recopie les manuels de l'horticulture.

Il est significatif que l'importance du Paradou soit avant tout métaphorique parce que la communion des protagonistes est exprimée par les champs lexicaux de l'amour. La description des paysages devient très expressive dans la mesure où elle reflète l'état intérieur du couple. Le Paradou devient non seulement un lieu mythique, mais aussi celui de la faute, où Serge et Albine commettent le péché originel qui n'est rien d'autre que l'acte charnel.

Aussi le jardin n'avait-il plus honte, il accueillait Albine et Serge, comme il avait si longtemps accueilli le soleil, en bons enfants avec lesquels on ne se gêne pas. Les bêtes, les arbres, les eaux, les pierres, restaient d'une extravagance adorable, parlant tout haut, vivant tous nus, sans un secret, étalant l'effronterie innocente, la belle tendresse des premiers jours du monde¹³⁰.

Pourtant, le Paradou est entouré d'un grand mur derrière lequel il y a le village des Artaud. Si pendant leur état d'innocence Serge et Albine ont du mal à trouver une fente dans ce mur d'où on a accès sur le reste du monde, après le péché ils la découvrent; symboliquement, comme Adam et Eve ont perdu leur paradis après la faute, eux aussi, ils

¹³⁰ Ibid. p.405

perdent leur jardin d'Eden. Serge aperçoit son église qui lui rappelle sa mission et quitte Albine.

Ainsi, dans « La faute de l'abbé Mouret » c'est le jardin qui joue le rôle du serpent ; c'est la nature luxuriante qui initie le couple au péché charnel.

De la même manière, c'est au sein de la nature que les protagonistes d'Emilia Pardo Bazán, Pedro et Manuela, découvrent le plaisir charnel. Les passages des descriptions d'Ulloa que l'écrivaine espagnole transforme en paradis terrestre, suivent de très près celles de Zola.

La nature d'Ulloa est aussi luxuriante que la nature du Paradou et comme celui-ci, il n'a pas de fin. En même temps, depuis leur enfance, Pedro et Manuela y font de longues promenades ; mais la dernière sera fatale ; apercevant la soirée qui tombe, le couple décide de ne pas revenir chez eux et de passer une nuit sous l'arbre qui devient le lieu du péché... Pourtant, comme dans le roman français, dans le roman espagnol aussi la faute est naturelle, le désir de la joie terrestre est extrêmement humain ; la découverte de Paradou c'est la renaissance de Serge qui, avant de connaître Albine, souffrait d'une grave maladie. A ce titre, ce qui nous semble important, c'est la manière dont le narrateur évoque le protagoniste – dans les deux premières parties du roman il est l'abbé Mouret et c'est seulement dans la deuxième partie qu'il devient Serge. Cela veut dire que l'homme se réveille chez lui après avoir connu Albine ; en même temps, c'est seulement à la suite de la découverte du plaisir charnel qu'il s'est connu aussi. Dans cette perspective, même si les écrivains transposent la trame narrative du récit biblique du péché originel dans leurs romans et en font le sujet central, les œuvres apparaissent comme des tentatives de la destruction de la morale judéo-chrétienne en essayant de rétablir le monde dans son sens naturel.

Comme les deux œuvres s'inscrivent dans le mouvement naturaliste pour qui le déterminisme règne dans son milieu social, les protagonistes de Zola et Bazán ne peuvent pas agir selon leur propre volonté. C'est pourquoi dans les romans français et espagnol la violence sociale est symbolisée à travers le frère Archangias et Gabriel. Ces personnages accèdent aux Univers clos des protagonistes pour leur limiter la liberté et faire perdre le bonheur paradisiaque. Bien qu'à la différence de la Bible, dans les jardins d'Eden de Zola

et de Bazán il n'y a ni Dieu ni Diable, dans les deux cas, le mal vient du dehors; Chez Zola c'est le père Archangias qui devient le témoin du péché charnel de l'abbé Mouret. Dans ce contexte, son nom nous rappelle l'archange biblique, muni de l'épée flamboyante, qui surveille l'entrée du jardin d'Eden. Au nom de Dieu, il accuse Serge d'avoir commis la faute. Il est significatif que dans l'œuvre imprégnée de sarcasme religieux, ce personnage symbolise aussi le Créateur qui expulse le couple du paradis.

Chez Bazán c'est l'oncle Gabriel qui joue le même rôle qu'Archangias ; Comme le frère Archangias, l'oncle Gabriel aussi découvre Manuela et Pedro sous l'arbre après le péché charnel ; Gabriel révèle à Perucho le secret de son père étant le fils illégitime du père de Manuela après des relations sexuelles avec sa sœur ; au nom de la morale judéo-chrétienne, Gabriel condamne l'inceste, c'est pourquoi, fort marqué par les dogmes de sa religion, comme Serge Mouret, Perucho choisit aussi la voie de Dieu et se réfugie à l'église.

-Dans le cadre de l'analyse comparative, il nous paraît que le choix du nom de Gabriel par Bazán pour son personnage est significatif dans la mesure où, de cette manière, elle explicite bien clairement le rapport de son roman à celui de Zola ; en effet, Gabriel est un personnage éponyme d'Archangias qui se charge du même rôle que lui.

Ainsi, on peut supposer que si Archangias est un avatar de l'archange qui doit surveiller l'entrée du jardin d'Eden, Gabriel l'est encore plus parce que son nom révèle explicitement le message de l'auteur.

Par rapport aux romans de Zola et Bazán, Hardy modifie un peu son texte dans la mesure où sa protagoniste commence à connaître le bonheur édénique après la faute. Pour Tess, c'est la ferme où elle rencontre Angel qui constitue un véritable Eden. En effet, dans la ferme tout le monde ignore le passé de la protagoniste. Selon Hardy, Tess et Angel y deviennent les avatars d'Adam et Eve. Le roman dévoile à plusieurs reprises les références bibliques qui nous rappellent l'état paradisiaque des premiers parents: « The spectral halfcompounded, aqueous light which pervaded the open mead impressed them with a

feeling of isolation, as if they were Adam and Eve ». / « She regarded him as Eve at her second waking might have regarded Adam¹³¹ ».

Ainsi, dans les œuvres de Zola, Bazán et Hardy, le Paradis se représente sous une double dimension – réalité physique et en même temps réalité spirituelle, dont parlait Saint Augustin.

En effet, dans les trois œuvres, les auteurs évoquent les lieux géographiques bien connus pour la société – Le Paradou de Zola, le Wessex de Hardy ou Ulloa de Bazán, et, d'autre part, au niveau spirituel, l'état paradisiaque correspond au bonheur que vivent les protagonistes avant la faute (ou après la faute, comme dans le cas de Tess).

Cependant, dans les trois œuvres, le bonheur édénique ne dure que très peu. Zola, Bazán et Hardy montrent la triste réalité de leur époque où le milieu social détermine chaque action individuelle. Les écrivains peignent un monde dépourvu de toute liberté. Dès que l'esprit est affecté par la conscience morale, sociale et religieuse, les illusions sublimes s'efface avec un monde grotesque.

2.7. Nouvelles alternatives de la reconstitution du Paradis selon

« Adam et Eve » et « Au cœur frais de la forêt » de C. Lemonnier

Si dans les romans de Zola, Bazán et Hardy le bonheur édénique est de très courte durée, c'est à cause de l'intériorisation des lois morales et religieuses dont aucun protagoniste ne peut négliger l'influence. En revanche, Camille Lemonnier, dans ses deux romans « Au cœur frais de la forêt » et « Adam et Eve », peint un nouvel Univers privé de société et propose les nouvelles alternatives de la reconstitution du Paradis dans la vie réelle.

¹³¹ T. Hardy, *Tess of the d'Urbervilles*, p.212/272 « La lumière spectacle, aqueuse, à demi formée, qui régnait sur les vastes prairies, les pénétrait du sentiment de la solitude, comme s'ils étaient Adam et Eve » (p. 161) / « [...]

Elle le contemplait comme Eve à son second réveil avait dû contempler Adam ». (p.199)

En effet, las du déterminisme de la littérature naturaliste, le public de la fin du dix-neuvième siècle attend les œuvres qui rendraient chez les gens l'espoir du possible bonheur atteint par la simple volonté de l'homme, y compris la liberté d'expression des purs désirs humains. C'est à ce moment que Camille Lemonnier compose ses œuvres majeures. Oscillant entre le naturalisme et le symbolisme, ses textes deviennent finalement plutôt naturalistes. Surnommé comme « Zola belge », Lemonnier affirme que le surnom ne lui convient pas du tout. Pourtant, la filiation avec le naturalisme français n'est pas à négliger dans la mesure où l'écrivain porte un grand intérêt à l'étude et l'importance du milieu ainsi qu'au côté bestial de la nature humaine.

Compte tenu de la situation sociale de la Belgique de la deuxième moitié du dix-neuvième siècle, Lemonnier est en conflit avec la société de son temps ; voulant s'affirmer comme écrivain, son désir est inadaptable au milieu ambiant. C'est pourquoi, on ne s'étonne pas de voir Lemonnier insurgé contre la société. Son choix littéraire, son propre style d'écrivain a été en grande partie influencé par le contexte historique dans lequel il vivait. Dans ses œuvres Lemonnier fait une distinction nette entre le milieu sociale et la nature. D'après lui, l'épanouissement de la personnalité de chacun n'est possible qu'au sein de la nature ; de ce point de vue, Lemonnier partage l'influence des Lumières, surtout celle de Jean-Jacques Rousseau, mais aussi de Bernardin de Saint Pierre ou encore René de Chateaubriand. Selon Camille Lemonnier,

L'homme, né bon, est fait pour être heureux. Le Bonheur est la fin de la vie. Et le Bonheur ne se trouve que dans la libre satisfaction de l'instinct. Celui-ci étant foncièrement bon, son épanouissement total ne peut être mauvais ou nuisible. La société seule l'altère, l'avilit. Il faut donc la fuir et vivre loin des hommes, loin des cités, dans les champs, dans les bois, dans la nature. Plus l'homme se rendra semblable aux bêtes, aux plantes, plus il sera proche de la vérité éternelle. Plus il sera humble, ignorant, naïf, plus il aura de chance d'être heureux¹³².

¹³² Camille Lemonnier, *essai de biographie critique*, p. 28, éd. de *La vie intellectuelle*, Bruxelles, 1922

En même temps, cette idée de Lemonnier fait écho à celle de Bazán, elle aussi influencée par la philosophie de Rousseau et Bernardin de Saint Pierre : « [...] La naturaleza, así como es madre, es maestra del hombre, y que el instinto y la práctica obran maravillas [...]»¹³³ » Si pour le protagoniste de Bazán la fuite de la société n'est qu'un rêve, les protagonistes de Lemonnier le réalisent en voyant dans la fuite l'unique possibilité d'atteindre le bonheur. En effet, pour Pedro l'imagination de la vie privée de l'influence du milieu reste une chimère :

[...] Con cuatro paredes y unas tejas, allá en el monte, frente a las Poldras, vivimos como unos reyes, sin acordarnos del mundo y sus engaños [...]. Una casita y una heredad y una pareja de bueyes con que labrarla, no hemos de ser tan infelices que eso nos falte..., y en teniendo eso, que se ría el mundo de mí, que yo me reiré del mundo, y estaré como en el cielo, y Manola también, mientras que con usted rabiaría y se condenaría, porque no le quiere, no le quiere y no le quiere¹³⁴.

Néanmoins, l'Univers que créent les protagonistes de « Adam et Eve » et « Au cœur frais de la forêt » correspond entièrement à l'Univers rêvé de Pedro.

En effet, cette orientation de Camille Lemonnier, cette obsession du retour de l'homme à la nature, engendre chez l'écrivain le retour au célèbre thème de la quête du jardin d'Eden; dans ses romans, l'épanouissement qu'atteignent les protagonistes au sein de la nature est la reconstruction symbolique du jardin d'Eden, les forêts où ils trouvent asile c'est toujours le paradis retrouvé. Dans cette perspective, les protagonistes de Lemonnier sont des avatars d'Adam et Eve ; ils réalisent la mission dont Dieu avait chargée les premiers parents : l'homme travaille à la sueur de son front et la femme engendre l'humanité. Mais ce nouvel

¹³³ Emilia Pardo Bazán, *La madre naturaleza*, p.30, trad. [...] La nature est, non seulement la mère, mais encore la maîtresse de l'homme et que l'instinct et la pratique peuvent opérer des merveilles [...] (p.55)

¹³⁴ Ibid., p.135, trad. [...] Avec quatre murailles et un toit, là-bas, dans la montagne, en face des passerelles, nous vivons comme des princes, sans nous inquiéter du monde et de ses sornettes. Ce que je préfère, c'est labourer et

Adam et cette nouvelle Eve contribuent à la naissance de la nouvelle humanité – libérée du joug social qui ne porte plus le poids du péché originel. Ainsi, Lemonnier développe l'idée que le salut de l'humanité réside dans un retour à la nature. Par la transposition de l'histoire biblique d'Adam et Eve, l'écrivain montre que les conditions de la vie idyllique sont à rechercher dans l'innocence première.

Dans ce contexte, les deux romans de Camille Lemonnier, « Adam et Eve, » publié en 1899 et « Au cœur frais de la forêt », paru en 1900, appartiennent à une série du récit allégorique développant le mythe biblique du péché originel. Certes, le titre du roman « Adam et Eve » est déjà une suggestion non négligeable pour le lecteur dont *l'horizon d'attente* commence à se limiter tout de suite à la connaissance de la célèbre histoire génésiaque où l'idylle précède la tentation et celle-ci - la chute. Mais la lecture de ce roman prouve qu'il s'agit plus de la restitution du Paradis que de sa perte, comme dans le cas du mythe biblique. De ce point de vue, il semble que « Adam et Eve » et « Au cœur frais de la forêt » incarnent la même histoire, celle de la quête du bonheur au sein de la Nature où les protagonistes ne sont soumis qu'aux lois des instincts. Alors que toute apparition de l'instinct est amoral pour la société fin-de-siècle, chez Lemonnier elle est vue comme une raison supérieure.

Du point de vue narratif, il est intéressant que les deux romans de Lemonnier sont écrits à la première personne et ainsi, les protagonistes sont eux-mêmes les narrateurs de leurs propres histoires. En même temps, dans les œuvres Lemonnier ne donne aucune indication chronologique au lecteur pour pouvoir les situer à une période historique concrète ; pourtant, compte tenu du contexte socioculturel de l'écriture romanesque de Lemonnier, on peut supposer que ses personnages vivent à la fin de siècle. En effet, les romans accordent un grand intérêt à la question de l'influence du milieu et à la lutte entre les valeurs conservatrices et modernistes. Parallèlement, dans « Adam et Eve », par exemple, l'écrivain met aussi l'accent sur la misogynie fin-de-siècle, le comportement social partagé par la majorité de la société voyant en chaque femme un danger.

C'est justement par l'actualisation de la question du mépris du sexe féminin que commence « Adam et Eve ». Son protagoniste se retire de la société avec son chien Misère et

recommence son existence au cœur frais de la forêt. Il avoue qu'avant il aimait une certaine Dinah, mais depuis sa nouvelle vie au sein de la nature, il commence à mépriser le sexe féminin.

Compte tenu de la thématique de notre travail, qui se borne à la relation de la Bible et de la littérature, l'évocation du personnage de Dinah est significative: Il est bien connu d'après la Genèse que Dinah était la fille du patriarche Jacob et de Léa qui a été violée par Shechem, dont celui-ci est tombé amoureux plus tard. Comme dans le cas de « Adam et Eve » de Lemonnier, le lecteur n'a aucune information sur la raison pour laquelle le protagoniste se retire de la société, on peut supposer que c'est après avoir exercé la violence sexuelle sur une femme que, le protagoniste a pris la décision de se retirer du monde comme une sorte de pénitence.

Cependant, voulant rompre tous les liens avec l'univers extérieur, surtout avec le sexe féminin, le protagoniste de Lemonnier est souvent tenté par le désir charnel, obsession freudienne si populaire à l'époque de Lemonnier. Ainsi, malgré tout, le protagoniste pense « aux petits seins pointus¹³⁵ », mais en s'abstenant du plaisir sexuel, il en est fier et se croit comme le maître de sa chair.

Même si le protagoniste pensait qu'aucune femme n'aurait pu mettre ses jambes dans sa forêt, il modifie ses comportements. Un jour il découvre trois filles, venues dans la forêt pour cueillir des fraises. La première rencontre des protagonistes explicite l'érotisme ; l'observation des jeunes filles, en voyant « leurs lèvres (qui) se mouillaient d'un jus rose¹³⁶ » éveille l'instinct du désir sexuel chez le personnage : « [...] mes narines follement se tendaient vers cette chair sucrée¹³⁷ » / « [...] l'une d'elles peut-être connaissait l'amour : je

¹³⁵ C. Lemonnier, *Adam et Eve*, éd. Paul Ollendorff, 1899, p.4

¹³⁶ Ibid., p.7

¹³⁷ Ibid., p.8

l'aurais caressée, je lui aurais chuchoté des paroles insidieuses [...] ¹³⁸ » et, à partir de ce moment, une nouvelle femme naît dans son esprit : « [...] je croyais voir pour la première fois le visage d'une vierge [...] ¹⁴⁹ »; et si les autres filles éveillent son fantasme érotique, pour elle, il éprouve des sentiments divins et rêve de toucher « sa robe chastement ¹⁵⁰ ».

Tout au long du roman, Camille Lemonnier plante les références bibliques et surtout celles du récit des trois premiers chapitres de la Genèse. Lors de la première rencontre avec sa future « Eve », le lecteur est frappé par l'importance de la symbolique du chiffre « six » - c'est seulement le sixième jour que le couple décide de vivre ensemble au cœur frais de la forêt. Compte tenu de la Bible où Dieu crée l'Univers en six jours et la naissance d'Adam et Eve constitue sa dernière création, il ne nous étonne pas du tout que Lemonnier crée, lui aussi, le nouvel Adam et la nouvelle Eve le sixième jour.

En effet, les allusions du mythe génésiaque sont explicites dans le roman de Lemonnier.

Son protagoniste, narrateur de l'histoire, compare sa compagne à Eve de la Genèse :

« [...] Elle avait l'innocence du jour, elle ne savait ni le bien ni le mal, et ainsi elle était plus près que moi d'Eden ¹³⁹ ». A partir de ce moment, les références bibliques se dévoilent à plusieurs reprises : [...] Ne suis-je pas Eve au jardin d'Eden ? ¹⁵² [...] » / « [...] Elle cueillit une pomme, y mit les dents et puis me la passa, en riant comme une enfant. Et moi aussi, en mordant à ce fruit acide, je riais et lui dis : « Tu fais là la chose qu'Eve fit pour Adam ¹⁵³ ». Ce qui paraît important dans ce roman, c'est qu'à la différence de la Bible où le fruit défendu est celui de l'arbre de la connaissance du bien et du mal, chez Lemonnier, il devient le fruit de l'arbre de vie : « [...] une pomme pendait à l'arbre de vie ; je l'ai prise

¹³⁸ Ibid., p.9

¹⁴⁹ Ibid., p.10

¹⁵⁰ Ibid.

¹³⁹ Ibid., p.22

¹⁵² Ibid., p. 187

¹⁵³ Ibid.

dans ma main ; je ne l'ai pas cueillie : j'attendais qu'elle murisse pour ma soif¹⁴⁰ ». En même temps, devenus Adam et Eve, les protagonistes de Lemonnier atteignent leur perfection dans la nudité première :

[...] On m'avait dit dans mon âge innocent : « Ne te regarde pas ni ne porte les mains à ton corps, car c'est là la chose honteuse. » Et maintenant je me regardais sans honte, avec le sentiment religieux de la beauté de mes membres. Je comprenais que la rougeur n'était venue aux hommes que du voile qu'ils avaient jeté sur la nature. En se cachant l'un de l'autre, ils s'étaient sentis impurs. Dieu pourtant est nu dans les choses inexprimablement [...] ¹⁴¹

De la même manière, « Au cœur frais de la forêt, » que Lemonnier publie après la parution de « Adam et Eve », l'écrivain décrit les étapes visant à reconstituer le Paradis biblique.

Comme dans « Adam et Eve », Lemonnier y transpose le récit génésiaque: deux jeunes vagabonds se retirent de la société et se réfugient dans la forêt pour expérimenter la vie sauvage. Peu à peu, la libre existence les métamorphose en êtres primitifs, en Adam et Eve. En effet, l'identification des protagonistes de Lemonnier aux personnages bibliques se dévoile à plusieurs reprises. Dans la forêt Lule et Petit Vieux étaient nus comme le couple primordial au jardin d'Eden. En même temps, le protagoniste répète souvent dans le roman qu'il fonde l'humanité ; et comme, à la fin du roman, l'humanité s'est réalisée en lui, il est un vrai Adam, donc l'Humanité.

Mais ce qui est significatif, c'est que ce nouvel Adam de Lemonnier devient parallèlement Christ parce qu'il apparaît comme sauveur de la tribu que le couple découvre près de l'océan. En effet, la scène de la guérison d'un enfant malade par Petit Vieux nous rappelle celle de la guérison de Lazare par Jésus Christ : « Va [...] puisque tu es guéri¹⁴² » - dit le protagoniste au malade et par cette phrase s'identifie à Jésus.

¹⁴⁰ Ibid., p.22

¹⁴¹ Ibid., p.50

¹⁴² C. Lemonnier, *Au Cœur frais de la forêt*, p.290, éd. Paul Ollendorff, 1900,

Certes, « Adam et Eve » et, surtout, « Au cœur frais de la forêt » sont les romans imprégnés de l'idée de la résurrection. Dans tous les deux, l'auteur fait l'éloge à la victoire de la vie. A la fin du roman, Petit Vieux modifie même son comportement envers l'humanité. S'il éprouvait pendant longtemps le mépris vis-à-vis de la société, finalement, il se délecte de lui-même, de ses exploits qu'il a eu pour fonder la nouvelle race: « [...] Et moi je compris que le dernier lien qui m'attachait à l'ancienne vie était ainsi rompu et que j'étais irrésistiblement emporté vers une vie nouvelle¹⁴³ ». / « Je m'en allais vers les hommes¹⁴⁴ » / « Va devant, homme, l'humanité ne s'arrête pas. Etant avec ce peuple, tu es toi-même un peuple¹⁴⁵ ». Par conséquent, la vie domine ; la prochaine grossesse de Lule le prouve aussi: « [...] Elle mit ma main sur son ventre et me demanda si cette fois encore je ne sentais pas remuer la vie¹⁴⁶ ». Petit Vieux en est fier - « Voilà, ma race encore une fois avait tressailli¹⁴⁷ ». Mais ce qui est le plus significatif chez Lemonnier, c'est la naissance de la nouvelle humanité libre. Petit Vieux parvient à réaliser son rêve – vivre au sein de la société non corrompue, telle qu'elle est de sa nature, comme croyait Rousseau lui-même et dont les idées se réalisent à plusieurs reprises dans les romans de Lemonnier :

[...] Un jour les tribus ont apparu : j'ai dit à ceux qui avaient faim : voilà le pain ; à ceux qui mouraient : voilà la vie ; à ceux qui coulaient bas les barques : n'allez pas contre le vœu de la tempête. Je ne leur ai pas donné de loi : ainsi ils n'ont connu ni l'hypocrisie ni le servage. Mais je les ai aidés à se construire une cité ; ils ont eu des industries ; vivant entre la mer éternelle et la forêt, ils sont restés près des forces, au cœur même de la nature¹⁴⁸.

¹⁴³ Ibid. p.,310

¹⁴⁴ Ibid. p.,311

¹⁴⁵ Ibid. p.,313

¹⁴⁶ Ibid. p.,311

¹⁴⁷ Ibid. p., 311.

¹⁴⁸ Ibid. p., 314

Ainsi, à travers « Adam et Eve » et « Au cœur frais de la forêt », Lemonnier propose de nouvelles alternatives pour la reconstitution du Paradis. Par le retour à la nature sauvage où l'homme ne dépend que de sa propre volonté, sans tenir compte de l'influence du milieu, les protagonistes réalisent le vieux rêve de la nostalgie du paradis perdu. Ces deux romans belges prouvent que le problème n'est pas dans la société, il est dans chaque individu. Si chacun comprend ce qui est valable dans la vie, la société pourra se modifier. Ce qui est le plus important c'est que Lemonnier s'oppose à la vision décadente du monde. Il est plutôt optimiste et croit à la bonté humaine.

2.8. De la candeur naïve à l'érotisme trouble à travers l'écriture romanesque d'E.

Zola, E. Queiroz, E. Bazán et T. Hardy

Comme dans le récit biblique d'Adam et Eve, dans les œuvres aussi les paradis littéraires marquent une rupture d'alliance entre la conscience morale des personnages et leur instinct naturel parce qu'ils deviennent les lieux du péché des couples.

Selon les romans, dans les lieux oniriques que sont le Paradou de Zola et Ulloa de Bazán, les protagonistes ignorent les tabous judéo-chrétiens et sont entièrement soumis aux instincts naturels. Mais il est à rappeler que, pour la deuxième moitié du dix-neuvième siècle, la sexualité est encore un fruit défendu, c'est pourquoi, dans la littérature, elle s'exprime sous sa forme symbolique.

En effet, la résonance de la question de la sexualité a été tellement considérable en cette fin de siècle qu'aucun auteur n'a su s'en échapper.

Jean Pierrot explique la cause de l'explosion littéraire de la sexualité, méconnue pour les siècles précédents : « la cause première de cette montée au grand jour de la littérature de la sexualité aberrante est constituée par le fait que la fin du XIX^e siècle coïncide avec les premières études systématiques entreprises dans le domaine de la psychopathologie

sexuelle¹⁴⁹ ». Certes, il suffit de citer les travaux de Krafft-Ebing, d'Havelock Ellis, Charcot ou Freud où la question de la sexualité est étudiée et réfléchie à travers une répétition obsessionnelle de la femme.

En France, en Espagne ou au Portugal la difficulté de la régulation de ce système provenait du rôle dominateur du catholicisme tandis qu'en Angleterre, l'époque victorienne avait imposé des structures strictes qui établissaient et définissaient les rôles sexuels très nettement. John Ruskin, lors d'une conférence intitulée « féministe », qui a eu lieu en 1864 à Manchester, remarquait :

L'homme a le pouvoir d'agir, d'aller de l'avant et de se défendre. C'est lui le créateur, l'inventeur et le défenseur. Son intelligence le porte à la spéculation et à l'invention ; son énergie à l'aventure, à la guerre et à la conquête... Tandis que la femme est la gardienne des principes : elle n'est pas faite pour la lutte, et son intelligence ne la porte ni à inventer ni à créer, mais à ordonner avec douceur, à arranger les choses et à prendre les décisions... par son office et la place qu'elle occupe, elle reste à l'abri de tout danger et de toute tentation¹⁵⁰.

Par conséquent, dans les pays occidentaux et chrétiens, les femmes ont été tenues à la chasteté et condamnées à la négation du désir et du plaisir sexuel, le désir a été diabolisé, ce qui l'a conduit à vivre comme en danger alors qu'en réalité, elle était plus une ressource. Finalement, la sexualité a été refusée dans toutes ses manifestations « normales » et est devenue l'objet de rêveries les plus folles. Elle a été vue comme une chute de l'homme menant au trouble névrotique.

C'est dans ce contexte que la question de la sexualité s'évoque dans la deuxième moitié du dix-neuvième siècle où la littérature assiste à la répétition obsessionnelle du « péché charnel ».

¹⁴⁹ J. Pierrot, op.cit, p.169 cité par F. Monneyron dans *l'androgynie décadent, mythe, figure, fantasme*, p.74, éd. Ellug, 1996

¹⁵⁰ J. Ruskin, *Sesame and Lilies*, Londres, Everyman's Library, 1907, p.59

Ainsi, dès les premières pages de « La faute de l'abbé Mouret », le lecteur est témoin d'une prolifération de vie parce que toute espèce vivante - gens, bêtes, plantes, se reproduisent avec une vitesse folle :

Toute cette vie pullulante avait un frisson d'enfantement. Sous chaque feuille, un insecte concevait; dans chaque touffe d'herbe, une famille poussait ; des mouches volantes, collées l'une à l'autre, n'attendaient pas de s'être posées pour se féconder. Les parcelles de vie invisibles qui peuplent la matière, les atomes de la matière eux-mêmes, aimaient, s'accouplaient, donnaient au sol un branle voluptueux, faisaient du parc une grande fornication¹⁵¹.

La prolifération devient le cauchemar de Serge : « les femelles, dans la mêlée, lâchaient de leurs entrailles un enfantement continu de nouveaux combattants¹⁵² ».

Aux termes de Jean Borie, dans « La faute de l'abbé Mouret », l'enfantement est une diarrhée, il est excrémental et mortel¹⁵³.

De la même manière, dans « Tess of the d'Urbervilles » la nature est extrêmement sexualisée :

The season developed and matured. Another year's instalment of flowers, leaves, nightingales, thrushes, finches, and such ephemeral creatures took up their positions where only a year ago others had stood in their place when these were nothing more than germs and inorganic particles. Rays from the sunrise drew forth the buds and stretched them into long stalks, lifted up sap in noiseless streams, opened petals, and sucked out scents in invisible jets and breathings¹⁵⁴

¹⁵¹ *La faute de l'abbé Mouret*, p. 438

¹⁵² *Ibid.* 615

¹⁵³ Jean Borie, *Zola et les mythes, de la nausée au salut*, éd. du Seuil, 1971

¹⁵⁴ T. Hardy, *Tess of the D'Urbervilles*, p.210, trad. :« La saison avançait, tout approchait de la maturité.

Les fleurs, les feuilles, les rossignols, les grives, les pinsons, les créatures éphémères d'une nouvelle année s'installaient où d'autres avaient existé l'année précédente, quand elles-mêmes n'étaient encore rien que germes et molécules inorganiques. Les rayons du soleil levant hâtaient l'éclosion des bourgeons et les effilaient en longues tiges, faisaient monter la sève en flots silencieux, ouvraient les pétales et aspiraient les parfums qui s'exhalaient des plantes en jets invisibles ». (p. 159)

Dans un tel contexte environnemental, même les protagonistes sont initiés à la sexualité. Bien qu'au début des romans de Zola et Queiroz, par exemple, les prêtres éprouvent un mépris vis-à-vis des délices terrestres et, pour s'en défendre, ils semblent être réfugiés à l'église, les écrivains explicitent leur future initiation au péché charnel.

En effet, même si, au début du roman, Serge et Amaro tentent de trouver un refuge contre la vie envahissante auprès de la statue de la Vierge, ils dialoguent souvent avec elle et s'opposent au Christ crucifié, symbole de la mort, leurs sensations ne sont pas loin des sentiments incestueux. Certes, les passages de l'adoration de Marie décrivent presque explicitement l'orgasme éprouvé par les protagonistes de Zola et Queiroz :

[...] A cette hauteur, manquant d'haleine, non rassasié encore, (...) il ne pouvait plus que la glorifier du titre de Reine qu'il lui jetait neuf fois comme neuf coups d'encensoir. Son cantique se mourait d'allégresse dans ces cris du triomphe final(...) Lui, (...) restait là un instant, pâmé au milieu de l'air subtil qui l'étourdissait, encore trop loin pour baiser le bord de la robe bleue, se sentant déjà rouler, avec l'éternel désir de remonter. De tenter cette jouissance surhumaine¹⁵⁵.

C'est absolument de la même manière que l'écrivain portugais montre le comportement du père Amaro envers la Vierge:

Dans sa cellule il y avait une image de la Vierge : couronnée d'étoiles, debout sur la sphère du monde, son regard errait à travers l'immortelle lumière, elle écrasait le serpent de ses pieds. Amaro se tournait vers elle comme vers un refuge, il récitait un « Salve Regina » ; mais en s'attardant dans la contemplation de la lithographie, il oubliait la sainteté de Marie, pour ne plus voir devant lui qu'une belle fille blonde ; il l'aimait, poussait des soupirs, et, en se déshabillant, il la regardait du coin de l'œil avec concupiscence et même son imagination curieuse osait soulever les chastes plis de la tunique bleue, en évoquant des formes, des rondeurs, une chair blanche... Alors il croyait voir

¹⁵⁵ E. Zola, *La faute de l'abbé Mouret*, p. 186

les yeux du Tentateur qui brillèrent dans l'obscurité de la chambre, et il aspergeait son lit d'eau bénite ; mais il n'avait pas le courage d'avouer ces délires dans sa confession du dimanche.¹⁵⁶

Le narrateur de « La faute de l'abbé Mouret » ajoute même que cet amour est réciproque:

Elle l'aimait tendrement, plus que toutes les femmes ensemble, d'un amour bleu, profond, infini comme le ciel. Où aurait-il jamais trouvé une maîtresse si désirable ? Quelle caresse de la terre était comparable à ce souffle de Marie (...) ? Quelle union misérable, quelle jouissance ordurière pouvaient être mises en balance avec cette éternelle fleur du désir montant toujours sans s'épanouir jamais ?¹⁵⁷

Dans les deux cas, cet amour (qu'on a quand même du mal à considérer comme spirituel) se transforme en amour charnel de Serge et Albine ainsi que d'Amaro et Amelia.

En effet, dans la première partie de « La faute de l'abbé Mouret » le visage du Christ est entièrement éclipsé par la Vierge Marie ; le protagoniste tend vers le symbole de la vie et oublie Jésus, symbole de la mort. A ce propos, J. Borie¹⁵⁸ propose une interprétation intéressante. Selon lui, Zola dans « La faute de l'abbé Mouret » évoque implicitement les trois figures féminines, ce qui n'est pas sans rappeler les remarques de Freud dans son essai de 1913 sur « les trois coffrets du Marchand de Venise ». Comme nous rappelle J. Borie, dans les différents mythes ou récits analysés par Freud, le héros doit choisir entre trois femmes: la mère elle-même, la jeune fille désirée mais inconsciemment choisie en tant que substitut de la mère, et la mère tellurique qui finalement le recevra dans son sein, c'est-à-dire la mort. (Mother Earth) – trois figures dont l'une est génératrice, la seconde – compagne et la troisième - destructrice. Ce groupement de trois femmes est présent autour du protagoniste de Zola - La Vierge Marie réussit, pour Serge, à combiner les figures de la mère réelle qui hante ses rêveries adolescentes. Aux termes de Borie, « elle est à la fois la

¹⁵⁶ E. Queiroz, *Le crime du père Amaro*, p.42

¹⁵⁷ E. Zola, *La faute de l'abbé Mouret*, p. 183

¹⁵⁸ J. Borie, *Zola et les mythes, de la nausée au salut*, éd. du Seuil, p.229

douceur opposée à la sévérité du père, l'adorable bonté tempéré « le ciel jaloux et cruel de l'Ancien Testament », et la partenaire d'une idylle puérile, très jeune, mais « toujours plus âgée d'un ou deux ans, comme il convient à une amie souveraine¹⁵⁹ ». Ainsi, J. Borie voit dans la relation de l'abbé (qui veut vivre « le bel intérieur de Marie¹⁶⁰ ») et du culte le désir œdipien de possession de la mère.

Mais, cet amour, accompagné de mortifications, rend gravement malade Serge qui commence à traverser une crise psychologique; son aliénation névrotique est bien visible du visage pâle aux yeux malades :

Pendant sa maladie, ses cheveux s'étaient allongés, sa barbe avait poussé. Il était très blanc, les yeux meurtris de bleu, les lèvres pâles [...] ¹⁶¹ / Elle [Albine] voyait bien qu'une flamme manquait au fond de ses yeux gris, qu'il avait une beauté pâle, semblable à celle des statues tombées dans les orties du parterre¹⁶². / Il avait un visage aminci, que pâissait une peur d'enfant. Un éclat de voix le faisait tressaillir¹⁶³.

Cependant, si dans un premier temps, l'abbé Mouret lutte contre ses fantasmes sexuellement dépravés, à la fin du roman il commence à s'opposer à la réalité farouche où ces fantasmes se sont matérialisés.

Pourtant, bien paradoxale, mais la deuxième partie du roman, qui décrit la progression de la séduction de l'abbé Mouret et, ensuite, sa tentation charnelle, ne raconte que sa rédemption malgré tout. Certes, c'est après la connaissance d'Albine que l'abbé Mouret revient à la vie, qu'il commence à éprouver *la joie de vivre*. En plus, pendant cette partie de l'œuvre, Zola n'évoque plus son protagoniste en tant qu'abbé Mouret ; chaque fois,

¹⁵⁹ E. Zola, *La faute de l'abbé Mouret*, p.171

¹⁶⁰ Ibid.,p.174

¹⁶¹ Ibid.,p.233

¹⁶² Ibid., p. 277

¹⁶³ Ibid.,p.649

quand il veut le désigner, il l'appelle Serge ; de cette manière, Zola montre que l'homme se réveille en abbé Mouret.

La révélation du désir des protagonistes s'accomplit dans les œuvres de Zola, Bazán et Hardy à travers une véritable libidinisation de la nature. Par exemple, dans « La faute de l'abbé Mouret » l'amplification de la passion est transmise par le champ lexical de l'amour :

Maintenant, il était le tentateur, dont toutes les voix enseignaient l'amour. Du parterre, arrivaient des odeurs de fleurs pâmées, un long chuchotement, qui contait les noces des roses, les voluptés des violettes ; et jamais les sollicitations des héliotropes n'avaient eu une ardeur plus sensuelle. Du verger, c'étaient des bouffées de fruits mûrs que le vent apportait, une senteur grasse de fécondité, la vanille des abricots, le musc des oranges. Les prairies élevaient une voix plus profonde, faite des soupirs des millions d'herbes que le soleil baisait, large plainte d'une foule innombrable en rut, qu'attendrissaient les caresses fraîches des rivières, les nudités des eaux courantes, au bord desquelles les saules rêvaient tout haut de désir. La forêt soufflait la passion géante des chênes [...]

Cette longue description montre clairement la progression de l'union charnelle de Serge et Albine : de « chuchotement » aux « bouffées » de chaleur, de « soupir » aux « caresses » et finalement, à la « nudité » et à la « passion. » Plus loin, les expressions « sanglot d'ivresse » et « ravissement surhumain » explicitent l'orgasme des protagonistes. Ainsi, cette description a une double fonction ; d'une part, elle est importante du point de vue narratif dans la mesure où elle porte les informations implicites sur la sexualité, et, d'autre part, elle a une portée symbolique qui permet à l'auteur d'exprimer l'interdit. En même temps, il est significatif que Zola procède à la personnification du jardin : « c'est le jardin qui a voulu la faute¹⁶⁴ » / « il était le tentateur, dont toutes les voix enseignaient l'amour¹⁶⁵ ». De la même manière, dans « La madre naturaleza » c'est la nature qui initie le couple au péché.

¹⁶⁴ Ibid., p.435

¹⁶⁵ Ibid., p. 436

Au moment de l'acte incestueux Pedro et Manuela sont abandonnés à la mère nature qui leur prépare une ambiance confortable pour s'unir :

Acercáronse al roble, cuyo ramaje horizontal y follaje oscurísimo formaban bóveda casi impenetrable a los rayos del sol. Aquel natural pabellón no se estaba quieto, sino que la purísima y oxigenada brisa montañesa lo hacía palpitir blandamente, como la vela del bote, obligando a sus recortadas hojas a que se acariciasen y exhalasen un murmullo como de seda arrugada. Al pie del roble, el humus de las hojas y la sombra proyectada por las ramas habían contribuido a la formación de un pequeño ribazo, resto acaso de uno de aquellos túmulos, así como el duro y vigoroso roble habría chupado acaso la sustancia de sus raíces en las vísceras del guerrero acribillado de heridas y enterrado allí en épocas lejanas¹⁶⁶.

Et au sein de cette atmosphère « [...] sin saber cómo, sin estudio, sin premeditación, tan impensadamente como se encuentran las mariposas en la atmósfera primaveral, los rostros se unieron y los labios se juntaron con débil suspiro [...]»¹⁶⁷ »

Ainsi, Zola et Bazán accordent un rôle important à la personnification de la nature qui participe, elle aussi, à l'union charnelle des couples. Dans cette perspective, on peut supposer que comme dans l'œuvre française, dans l'œuvre espagnole aussi la partie du serpent de la Genèse est jouée par la nature.

Dans le cadre de l'analyse comparative il est important de remarquer que comme dans «La faute de l'abbé Mouret » et « La madre naturaleza, » dans « Tess of the D'Urbervilles » aussi le lieu précis du péché de chair est un arbre, c'est au-dessous de l'arbre que le couple

¹⁶⁶ Emilia Pardo Bazán, *La madre naturaleza*, p. 107, trad. :« Ils s'approchèrent du vieux chêne dont la ramure horizontale et le feuillage sombre formaient un abri presque impénétrable aux rayons du soleil. Ce pavillon naturel n'était pas immobile. Une brise pure le faisait palpiter doucement, comme une voile d'esquif, et faisait passer dans ses feuilles un murmure caressant de soi froissée. Au pied de l'arbre, l'humus des feuilles avait contribué à former un tertre, reste peut-être de l'un de ces tumuli où les racines vigoureuses du chêne s'étaient nourries des viscères d'un guerrier criblé de blessures... (p.198)

¹⁶⁷ Ibid., p.109, trad. « [...] sans savoir comment, sans préméditation, aussi inconsciemment que les papillons se posent sur les fleurs printanières, les deux visages se rapprochèrent et les lèvres s'unirent avec un faible soupir [...] » (p.201)

connaît le bien et le mal.

Mais à la différence des œuvres française et espagnole où il s'agit de l'acte sexuel entre deux amoureux, comme entre Adam et Eve, dans la version anglaise l'homme fait subir la sexualité à la femme par la force; c'est pourquoi Hardy évoque plutôt la séduction d'Eve par le serpent tandis que Zola et Bazán décrivent symboliquement la tentation d'Adam par Eve. Ainsi, dans toutes les œuvres, comme dans le mythe génésiaque, l'arbre devient le lieu de tentation. Mais, cette stratégie commune aux trois écrivains porte une double importance – ils se réfèrent à la fois au mythe biblique et ils explicitent l'érotisme ; il est bien connu que, liant le spirituel-vertical à la matérialité horizontale, l'arbre s'approprie aussi une signification sexuelle directe dans la mesure où son tronc est le symbole phallique. Dans ce contexte, Mary Balmory, en analysant le récit biblique d'Adam et Eve dans le cadre sexuel, propose une interprétation fascinante¹⁶⁸. Pour elle, l'arbre comme le lieu de la tentation semble significatif dans la mesure où elle y voit les signes de la sexualité et quelque chose de commun avec l'homme et la femme nue: vouloir toucher le fruit défendu symbolise la volonté de toucher pas l'arbre, c'est-à-dire, le corps, mais ce qui est accroché à l'arbre, donc au corps.

En même temps, le fait que dans les trois cas les couples « consomment le fruit défendu » sous un chêne, n'est pas un hasard¹⁶⁹ parce que cet arbre symbolise la force et la solidité. En plus, il est significatif que les termes « chêne » et « force » se traduisent en latin par le même mot « robur » qui signifie autant la force morale que physique.

Mais c'est surtout chez Hardy qu'à travers l'usage de ce symbole il faut rechercher la clé d'interprétation du roman : comme l'écrivain a été obligé de retirer de son roman la scène du viol, il a développé la stratégie du détournement. Le chêne traduit la force qu'Alec exerce sur Tess dans la forêt de Chase. A ce propos, il est aussi important que le roman passe à la phase suivante qui s'appelle « Maiden no more » (qui est traduit en français

¹⁶⁸ Marie Balmory, *Le sacrifice interdit, Freud et la Bible*, éd. Grasset, 1986

¹⁶⁹ “[...] Sous ce chêne, ils avaient échangé leur premier baiser. Le chêne conservait l'odeur de ce baiser [...]”- E.

Zola, *La faute de l'abbé Mouret* (p.646)

comme « Femme, » et c'est pourquoi, la version originale est plus riche du point de vue de suggestions car elle souligne ce qui a déjà été terminé et marque le début d'une nouvelle étape). En plus, Hardy insère dans le premier chapitre de la deuxième phase du roman l'intertexte de Shakespeare « The Rape of Lucrece (Le Viol de Lucrece) » : dans la phrase « [...] She had learnt that the serpent hisses where the sweet birds sing [...] »¹⁷⁰ – Hardy sous-entend « The adder hisses where the sweet birds sing (v.871) »¹⁸⁵ »

Avec toutes ces indications à la sexualité, la scène de la danse à Chaseborough est très importante car la possession de Tess par Alec se traduit encore une fois à travers certaines figures mythologiques :

When she came close and looked in she beheld indistinct forms racing up and down to the figure of the dance, the silence of their footfalls arising from their overshoe being in 'scroff' — that is to say, the powdery residuum from the storage of peat and other products, the stirring of which by their turbulent feet created the nebulosity that involved the scene. Through this floating, fusty *débris* of peat and hay, mixed with the perspirations and warmth of the dancers, and forming together a sort of vegeto-human pollen, the muted fiddles feebly pushed their notes, in marked contrast to the spirit with which the measure was trodden out. They coughed as they laughed, and laughed as they coughed. Of the rushing couples there could barely be discerned more than the high lights — the indistinctness shaping them to satyrs clasping nymphs — a multiplicity of Pans whirling a multiplicity of Syrinxes; Lotis attempting to elude Priapus, and always failing¹⁷¹.

¹⁷⁰ [...] Elle avait appris que le serpent se cache là où retentit le chant mélodieux des oiseaux [...] » (p.106)

¹⁸⁵ « La vipère siffle là où les doux oiseaux chantent » (vers 876), Viol de Lucrece, Shakespeare.

¹⁷¹ T. Hardy, *Tess of the D'Urbervilles*, p.110, trad.:Lorsqu'elle fut tout près, elle regarda à l'intérieur et aperçu des formes indistinctes qui s'agitaient dans tous les sens suivant les figures de la danse. Le silence de leur pas venait de ce que les danseurs avaient les pieds à moitié enfoncés dans la couche formée par les résidus poudreux de la tourbe et des autres produits qui y avaient été entreposés : soulevés par le mouvement de leur pied, ces résidus créaient une nébulosité qui enveloppait toute la scène. A travers ces *débris* de tourbe et de foin qui flottaient dans une odeur de moisi et auxquels se mêlaient la transpiration et la chaleur dégagées par les danseurs, le tout formant une sorte de pollen à la fois végétal et humain, les violons assourdis lançaient faiblement leurs notes, faisant un contraste marqué avec l'animation des danseurs qui suivaient la cadence. Ils toussaient en dansant et riaient en toussant. Parmi les couples qui se démenaient, on ne pouvait guère distinguer que les plus marquants, car l'atmosphère brouillée leur donnait l'apparence de satyres enlaçant des nymphes – une multitude de Pans faisant virevolter une multitude de Syrinx, Lotis tentant d'échapper à Priape et n'y parvenant jamais. (p.92)

Ce passage qui décrit la scène de la danse des gens qui souffrent et transpirent symbolise l'érotisme. En effet, l'évocation de Priape, Dieu de la fertilité, homme ithyphallique selon la mythologie grecque, se réfère directement à Alec D'Urbervilles dont Tess, comme Lotis, ne pourra jamais se débarrasser de la domination.

En général, chez Hardy, le désir sexuel s'exprime souvent pendant les épisodes des danses; Quand Angel remarque pour la première fois Tess, les habitants de Marlott sont en train de célébrer la fête de Cerealia, antique coutume dédiée à la Déesse de l'agriculture, Cérés. C'est pourquoi, Tess participe aussi à la danse avec les autres filles de son village. Cet épisode est considérable dans la mesure où Hardy y décrit l'apparence physique de sa protagoniste. A première vue, Tess ne se distingue pas des autres filles de son âge, mais elle attire l'attention par son ruban rouge :

She was a fine and handsome girl- not handsomer than some others, possibly- but her mobile peony mouth and large innocent eyes added eloquence to color and shape. She wore a red ribbon in her hair and was the only one of the white company who could boast of such a pronounced adornment¹⁷².

Ainsi, son ruban rouge s'associe à la passion dont Tess sera la victime plus tard, c'est un message de son destin ensanglanté. Et tout au long du roman, Hardy met l'accent sur la symbolique de la couleur rouge comme un message annonçant la sexualité dont il fait le grand sujet de son œuvre. Au début du roman, Hardy décrit la mort du cheval de la famille de Tess, appelé « Prince ». Avec l'idée symbolique du déclin de la noblesse, voire l'aristocratie en voie de disparition, qu'exprime la mort de l'animal (son nom « Prince » est significatif, de ce point de vue), il est considérable les taches de son sang qui salissent la robe blanche de Tess. En effet, cette scène annonce la future perte de la virginité de la

¹⁷² Ibid. P.30, trad. : [...] C'était une belle fille, bien faite, pas mieux que d'autres peut-être, mais sa bouche mobile d'un rouge de pivoine et ses grands yeux innocents donnaient de l'éloquence à la couleur et à la forme. Elle portait un ruban rouge dans les cheveux et elle était la seule du blanc cortège qui pût se vanter d'une si éclatante parure ».

(p.40)

protagoniste. La future défloration de la protagonistes de Hardy est annoncée aussi lors de la séduction de Tess par

Alec : quand celui-ci la pare des roses, elle se fait piquer par l'une de ses épines et aperçoit son sang.

Par conséquent, Zola, Queiroz, Bazán et Hardy expriment à travers les procédés dissemblables la voie dont leurs protagonistes passent de leur candeur naïve à l'érotisme trouble. Parallèlement, les messages annonciateurs de l'érotisme, que ce soient les fantasmes impurs des protagonistes envers une sainte, la mort de l'animal, la blessure physique ou bien autre chose, troublent le lecteur.

Mais il est à noter en même temps que, si les auteurs traitent les modalités différentes pour enfin aborder le problème moral de la sexualité débridée, les moments de la séduction ne se différencient que très peu dans les œuvres. En effet, dans chacune, les scènes de la tentation charnelle correspondent à la véritable réécriture du chapitre trois de la Genèse qui évoque la tentation d'Eve par le serpent ou la tentation d'Adam par Eve. Mais la transposition littéraire du moment du péché des premiers parents à l'époque moderne exige la modification de la version originelle ; en effet, Bazán, Hardy et Lemonnier proposent une nouvelle incarnation de la figure centrale du mythe biblique – le serpent tentateur se métamorphose, se personnifie et connaît sa réalisation en séducteur qui initie les couples à la sexualité, voire au péché charnel.

2.9. Nouvelle incarnation du Mal – Séducteur

Dans « La madre naturaleza, » « Tess of the d’Urbervilles, » « Au cœur frais de la forêt » et « Adam et Eve »

« [...] « la vie de l’homme sur la terre est une tentation (Job VII, 1). » En effet, elle est incertaine et nous trompe de bien des manières, car, pour tromper (a) les hommes de plus de manières, elle change de figure et de voix. Tantôt elle dit oui, tantôt elle dit non sans rougir. [...] Elle tient un langage différent et opposé, selon la diversité du temps. [...]»¹⁷³.

En effet, le serpent évoqué dans le troisième chapitre du livre de la Genèse, l’initiateur du drame édénique et la source de la première tentation des premiers êtres humains, n’est autre que l’une des formes du Mal capable de changer *de figure et de voix*.

Bien que la Bible ne mentionne à aucun moment l’origine du serpent tentateur et ne révèle que « le serpent était le plus rusé de tous les animaux des champs que l’éternel Dieu avait fait¹⁷⁴ », son identification au Mal est certaine et provient de l’interprétation traditionnelle de la Genèse. Cependant, les exégètes de la Bible se sont posés plusieurs fois la question sur l’origine de cet animal qui est devenu la cause de la rupture d’alliance entre le couple primordial et son Créateur. En effet, les interprétations à ce propos étaient diverses. D’après la version la plus populaire, l’association de la figure, dont revêt le serpent, est liée à l’image de Lucifer, ange déchu. Il est évoqué dans « le Livre des Secrets d’Enoch » (III-IV^{ème} siècle av. J.C.) qui provenant d’un environnement hellénistique, est considéré comme un texte apocryphe d’après l’Eglise chrétienne. Pourtant, le seul livre qui identifie Lucifer à l’ange déchu est celui d’Isaïe¹⁷⁵ qui décrit la lutte entre Dieu et l’ange rebel voulant obtenir le pouvoir du Seigneur. D’ailleurs, l’histoire a inspiré J. Milton qui, dans

¹⁷³ Saint Bernard, *premier sermon, incertitude et brièveté de la vie*, traduction nouvelle par M. l’abbé Charpentier, éd. Librairie Louis de Vivès, 1866

¹⁷⁴ Genèse 3 : 1

¹⁷⁵ Le livre d’Isaïe, 14:3,20

sa célèbre épopée « *Paradis lost* », évoque la tentation d'Eve par Lucifer déguisé en serpent et poussé par le motif de vengeance.

Parallèlement, nombreuses étaient les interprétations qui identifiaient le serpent tentateur à l'image de Lilith, première femme d'Adam d'après la Kabale qui, toujours sous la peau du reptile, revient au jardin d'Eden pour assumer son rôle dominant aux yeux de Dieu et Adam.

Dans ce contexte, avant de s'interroger sur la symbolique du serpent tentateur dans les textes littéraires, on se propose avant tout de repérer les points importants du moment de la séduction dans le texte biblique, afin de rendre notre analyse plus nette.

Certes, le moment de la tentation constitue dans les textes littéraires un élément déclencheur qui perturbe la situation initiale des protagonistes et est au service du développement de la narration. Ainsi, les interprétations littéraires du drame édénique sont en étroite relation avec leur hypotexte où l'apparition du serpent, qui relance la question du fruit de l'arbre interdit, détermine la suite des autres récits bibliques.

De ce point de vue, Robert Couffignal¹⁷⁶ propose une intéressante analyse narrative du récit génésiaque qu'on peut attribuer même aux œuvres littéraires.

Selon Couffignal, d'un point de vue narratif, le texte biblique est similaire à un véritable modèle des récits progressant vers leurs dénouements, puisque, après la tentation, Dieu renvoie Adam et Eve du jardin d'Eden. Dans le mythe biblique, Couffignal met l'accent sur deux dialogues – le dialogue entre Dieu et le couple et ensuite celui entre le serpent et Eve ; cependant, il remarque que le premier n'est qu'une anamnèse de ce qui se passera avec le serpent.

Pour Couffignal, c'est le processus de tromperie qui est le plus intéressant, du point de vue narratif, parce que le serpent s'empare de l'ordre divin, mais de manière stratégique. En effet, si l'animal parvient finalement à séduire la femme c'est parce qu'il détourne la phrase

¹⁷⁶ Robert Couffignal, « *De l'arbre au serpent* », au « *jeune homme en blanc* », *Etude littéraire, Bible et littérature*, éd. Universitaires du sud, 1993

de Dieu : « De tous les arbres du jardin tu n'en mangeras pas¹⁷⁷ » où dans un premier temps il s'agit de la permission et ensuite de l'interdiction (Adam et Eve ont le droit à tous les arbres du Jardin, sauf l'un). Mais en détournant la phrase de Dieu, le serpent modifie même son sens car il met l'accent sur l'interdiction : « Vous ne mangerez pas de tous les arbres du jardin¹⁷⁸ ». Ainsi, le serpent joue sur la faculté du langage qui est capable de créer l'ambiguïté ; il cite l'ordre de Dieu de telle sorte que la femme l'entende avec un autre sens et de cette manière, l'animal fait dire à Dieu l'inverse de ce qu'il voulait dire. Par conséquent, tout en disant le vrai, il insinue le faux et jette indirectement le soupçon sur Dieu.

Couffignal souligne en même temps que le serpent ne se contente pas seulement de la focalisation sur la partie négative de l'ordre divin qui impose la limite, mais il introduit dans l'ordre divin un glissement plus subtil encore - Si Dieu s'adresse à l'humain en « tu », l'animal pose une limite destinée à séparer le « tu » d'un autre avec qui pourra s'instaurer une relation, le serpent reformule l'interdiction à la deuxième personne du pluriel. Au lieu de : « Tu ne mangeras pas », le serpent dit : « vous ne mangerez pas ». Il déplace la limite pour la faire passer entre « Dieu » et « vous », comme si Dieu s'opposait à Adam et Eve.

En effet, la réponse d'Eve prouve qu'elle est prise au piège : « [...] Dieu a dit : « vous ne mangerez pas [...] », Eve en ajoute même : « vous n'y touchez pas¹⁷⁹ ».

Ainsi, pour Eve, c'est l'arbre de la connaissance du bien et du mal qui est « au milieu du jardin », celui qui fait l'objet de l'interdiction divine tandis que l'arbre que Dieu plante à cet endroit est l'arbre de vie. En somme, cette inversion des places révèle qu'aux yeux de la femme, ce n'est pas la vie qui est au centre du jardin, mais l'interdit.

De cette manière, l'analyse narrative du récit biblique d'Adam, Eve et le péché originel par Couffignal prouve que les trois personnages du mythe génésiaque coïncident à trois notions abstraites que Philon d'Alexandrie attribuaient à chacun : Eve représente les sens dans la

¹⁷⁷ Genèse, 2:17

¹⁷⁸ Genèse, 3:1

¹⁷⁹ Genèse, 3:3

mesure où son attention a été tout d'abord attirée par l'ouïe, puis par l'odeur du fruit et finalement, après l'avoir touché, elle a été charmée de son goût ; le serpent symbolise la part de l'homme à la source de tentation et ainsi il incarne le plaisir ; quant à Adam qui dans un premier temps résiste à la tentation, s'associe à la raison.

Parallèlement, il faut prendre en compte une autre notion qui est étroitement liée au récit biblique du péché originel et, en particulier, à l'image du serpent – la sexualité. En tant que symbole phallique André LaCoque le compare à un miroir dans lequel Adam et Eve ont découvert leurs sexes. En effet, dans le premier état d'innocence Adam et Eve n'avaient pas honte de leur nudité mais, comme le remarque LaCoque, dès que la troisième nudité s'était interposée, elle est devenue l'occasion de la honte.

Dans le cadre d'une telle interprétation, dans l'interposition du serpent entre Adam et Eve, on peut voir la tentative de l'animal de prendre la place d'Adam. Il est évident que le serpent qui apparaît dans sa nudité phallique, initie Adam à la sexualité. Les mots de l'animal : « le jour où vous en mangerez, vos yeux s'ouvriront, et que vous serez comme des dieux, connaissant du bien et du mal¹⁸⁰ », en hébreu connote une signification ambivalente, car le mot « yada » (connaissance) inclut l'idée d'une expérience sexuelle.

C'est pourquoi, pour Alain Houziaux¹⁸¹, le serpent n'est plus seulement l'animal, il est *le* pénis. L'acte sexuel entre Eve et le serpent, mis au premier plan dans beaucoup d'œuvres littéraires, peut incarner l'idée freudienne concernant le symbole phallique du reptile ; comme le serpent est un symbole phallique, il était beaucoup plus facile de séduire Eve qu'Adam.

Dans le même contexte, il serait logique d'aborder l'interprétation de Mary Balmary aussi en matière de question de la sexualité que révèle le mythe d'Adam et Eve. Balmary réfléchit surtout sur la phrase de la Bible : « le serpent était nu parmi tout vivant¹⁸² » et le fait que la

¹⁸⁰ Genèse, 3:5

¹⁸¹ Alain Houziaux, *le mythe d'Adam et Eve, les tabous, la jouissance et la honte*, op.cit

¹⁸² Genèse, 3:1 – pourtant, il faut remarquer que la nudité du serpent n'est mentionnée que dans la traduction d'André Chouraqui de la Genèse.

forme hébraïque utilise le superlatif français, la fait réfléchir sur ce qui peut être de plus nu. Comme réponse, elle trouve que c'est le sexe de l'homme qui est le plus nu. Selon Balmory, si Adam n'apparaît pas dans le dialogue du serpent et Eve, c'est parce que ce n'est pas l'animal qui parle, mais le sexe d'Adam, détaché de lui imaginativement, qui s'adresse à sa femme.

Dans ce contexte, il est intéressant comment a-t-on interprété le rôle du serpent de la Genèse dans la littérature occidentale de la deuxième moitié du dix-neuvième siècle qui traite le mythe d'Adam et Eve ; quels sont les traits éternels du tentateur ; comment les auteurs réécrivent le moment de la séduction d'Eve et quelles sont les conséquences de la tentation. Comme nous avons déjà remarqué dans la deuxième partie du présent travail, avec la laïcisation du récit biblique du péché originel dans la littérature, leur sort se déjoue et rejoue par les personnages modernes, d'ailleurs, dans la première partie de notre étude, nous en avons abordé quelques exemples à la croisée de la peinture et de la littérature mettant en scène la personnification du troisième personnage du drame édénique, le serpent.

En effet, ce qui souligne la particularité des interprétations littéraires de la deuxième moitié du dix-neuvième siècle, c'est l'univocité des interpréteurs de la Genèse en matière de nouvelle incarnation du Mal qui se concrétise à travers l'image d'un Séducteur. Certes, les moments des séductions dans les textes littéraires témoignent que les traits classiques du trompeur restent les mêmes dans la deuxième moitié du dix-neuvième siècle - aux termes de Couffignal, « beau Parleur qui use, abuse et mesure de la parole, rhétoricien qui possède l'art de la *captatio benevolentiae*¹⁸³ ». Compte tenu du contexte socioculturel, la nouvelle apparition du serpent de la Genèse dans les œuvres littéraires peut avoir une portée symbolique : pour assumer son rôle dominateur dans les relations sociales, l'homme veut se montrer résistant vis-à-vis de la nature séductrice de la femme. Désormais ce n'est plus lui qui se retrouve dans les bras de la femme, mais c'est bien la femme qui succombe sous le charme de son séducteur.

¹⁸³ Robert Couffignal, dans *Lesmythes littéraires* de Pierre Brunel, op., cit.

Dans ce contexte, la plus illustre figure de la nouvelle incarnation du serpent c'est Alec d'Urbervilles dans le roman de Hardy dont le vocabulaire galant, qui sous-entend l'érotisme, le rapproche de type de Don Juan ou de Sade. Parallèlement, sa première apparition dans le roman, entourée de fumées de son cigare, laisse sur Tess, ainsi que sur le lecteur, une vision infernale :

He watched her pretty and unconscious munching through the skeins of smoke that pervaded the tent, and Tess Durbeyfield did not divine, as she innocently looked down at the roses in her bosom, that there behind the blue narcotic haze was potentially the "tragic mischief" of her drama- one who stood fair to be the blood-red ray in the spectrum of her young life.¹⁸⁴

Mais le plus significatif, c'est la scène de la séduction de Tess par Alec. La tentation de la protagoniste par les fraises de la serre peut être considérée comme une allusion directe au récit biblique du péché originel. En même temps, cet épisode a une portée proleptique dans la mesure où le fruit de la serre annonce la première initiation de Tess à la sexualité. En plus, le futur péché de Tess, voire la perte de sa virginité, se révèle à travers le sang qui lui coule suite à la piqure d'une épine de rose dont l'homme pare la femme :

[...]He conducted her about the lawns, and flower-beds, and conservatories; and thence to the fruitgarden and green-houses, where he asked her if she liked strawberries.

"Yes", said Tess, "when they come".

"They are already here". D'Urberville began gathering specimens of the fruit for her, handing them back to her as he stooped; and, presently, selecting a specially fine product of the "British Queen" variety, he stood up and held it by the stem to her mouth.

"No – no!" she said quickly, putting her fingers between his hand and her lips."I would rather take it in my own hand".

¹⁸⁴ P.72, trad. : À travers les écheveaux de fumée qui se répandaient dans la tente, il observait Tess et sa gentille et inconsciente façon de croquer. Tandis qu'elle baissait innocemment les yeux sur les roses de son corsage, elle ne pressentait guère que, derrière la brume bleuâtre du tabac, se cachait le « malheur tragique » de sa vie, celui qui allait devenir le rayon sanglant dans le spectre lumineux de sa jeune existence [...] (p.68)

“Nonsense!” he insisted; and in a slight distress she parted her lips and took it in.

They had spent some time wandering desultorily thus, Tess eating in a half-pleased, half-reluctant state whatever d’Urberville offered her. When she could consume no more of the strawberries he filled her little basket with them; and then the two passed round to the rose trees, whence he gathered blossoms and gave her to put in her bosom. She obeyed like one in a dream, and when she could affix no more he himself tucked a bud or two into her hat, and heaped her basket with others in the prodigality of his bounty[...]²⁰⁰p.59

²⁰⁰ [...] Et D’Urberville en cueillit pour elle des spécimens qu’il lui tendait tout en se baissant ; puis, ayant choisi un fruit particulièrement beau de la variété dite « Reine britannique », il se redressa et, le tenant par la queue le lui approcha de la bouche.

-Non, non !fit-elle vivement, et elle mit les doigts entre ses lèvres et la main du jeune homme...J’aimerais mieux la prendre dans ma main.

- Allons donc ! dit-il en insistant.

Et, un peu ennuyée, elle ouvrit les lèvres et accepta la fraise. Ils passèrent quelque temps à flâner ainsi, Tess mangeait avec un plaisir mêlé de répugnance ce que D’Urberville lui offrait. Quand ce fut impossible pour elle de consommer plus de fraises, il lui en remplit son petit panier ; puis tous deux s’en allèrent aux rosiers où il cueillit des fleurs qu’il lui fit mettre à son corsage. Elle obéissait comme dans un rêve et, lorsqu’elle n’en put fixer d’autres, il lui en attachait lui-même un ou deux boutons à son chapeau et en entassa dans son panier avec une prodigalité généreuse. (p.68)

Plus tard, l'identification d'Alec D'Urbervilles à l'animal génésiaque devient encore plus explicite quand il s'identifie lui-même au serpent de « Paradis Lost » de Milton.

-A jester might say this is just like Paradise. You are Eve, and I am the Other one come to tempt you in the disguise of an inferior animal. I used to be quite up in that scene of Milton's when I was theological Some of it goes -

“Empress, the way is ready, and not long, Beyond
a row of myrtles

... If thou accept

My conduct, I can bring thee thither soon”.

« Lead then », said Eve²⁰¹

Par conséquent, ce passage révèle le double intertexte se référant à la fois à la Bible et au célèbre poème de Milton.

La stratégie d'Alec de s'accentuer au négatif comme l'avait fait le serpent de la Bible - « [...] I know what men are, and bearing in mind the grounds of your separation, I am quite positive he will never make it up with you [...] ²⁰²», prouve encore une fois le lien étroit qui est tissé imaginativement entre les deux trompeurs.

De la même manière, comme dans « La madre naturaleza, » d'Emilia Pardo Bazán, le séducteur de la protagoniste, Gabriel, révèle aussi les traits du serpent tentateur de la Genèse.

²⁰¹P.547, trad. : – Un plaisant pourrait dire que c'est vraiment comme au paradis. Vous êtes Ève et je suis l'Autre, l'Ancien, venu pour vous tenter sous la forme d'un animal inférieur... J'étais emballé pour cette scène de Milton quand je m'occupais de théologie. C'est à peu près cela - Impératrice, le chemin est proche et il est court,

Au-delà d'une rangée de myrtes...

... Si tu acceptes

Que je te conduise, je peux t'y mener bientôt »

« Conduis-moi donc », dit Eve. (p.375)

²⁰² P.381, trad : - [...] Voyons, Tess, je connais les hommes et, sachant les motifs de votre séparation, je suis certain qu'il ne raccommode pas avec vous [...]

Bien que dans le roman de Bazán c'est plutôt la nature qui joue le rôle du serpent, comme dans « La faute de l'abbé Mouret, » le personnage de Gabriel incarne certainement la figure de l'animal tentateur de la Bible. En effet, Gabriel, qui intervient dans la relation idyllique de Pedro et Manuela, perturbe la situation initiale comme l'avait fait le serpent dans le mythe génésiaque. Ainsi, l'intention de Gabriel de séduire sa nièce dès qu'il en aura le moment favorable, nous rappelle celle du serpent biblique :

[...] Gabriel presentía enajenado los deliciosos relieves que un hombre como él sabría imprimirle. Resolvió no espantar a la cierva, no insinuarse más por no perder las conseguidas ventajas; seguir aprovechándolas, haciéndose simpático, adquiriendo cierto ascendiente sobre Manuela y aguardar un momento favorable¹⁸⁵. (p.85)

Le champ lexical du savoir est souvent à l'usage de la description de la personnalité de Gabriel ; les paroles de Manuela envers son oncle « Usted anduvo mucho mundo » / « Sabe todo¹⁸⁶ » (p.76), ensuite le monologue intérieur de Gabriel – « [...] Si la saco de este purgatorio, si le hago conocer la vida de las gentes racionales, si le enseño a gustar de la música y de las artes, si la restituyo a su verdadera clase social [...]»¹⁸⁷ » sous-entend l'intention du serpent génésiaque qui veut initier Adam et Eve à « la connaissance du bien et du mal » pour les retirer du premier état d'innocence et ouvrir les nouveaux chemins vers une nouvelle vie civilisée.

L'identification de Gabriel à l'animal biblique est presque explicitée au moment où il tente d'éveiller chez Manuela le désir sensuel en lui proposant des cerises :

¹⁸⁵ Trad :[...] Gabriel presentait avec ravissement les délicieuses empreintes qu'un homme comme lui saurait donner à cette âme. Il résolut dès lors de ne pas effaroucher la chevrette sauvage, de ne pas lui inspirer de méfiance, afin de conserver les avantages déjà obtenus ; il continuerait à l'étudier, à se rendre sympathique, à essayer de prendre sur elle, sans qu'elle s'en rendit compte, un certain ascendant, et à guetter le moment favorable. (p.157)

¹⁸⁶ « Vous connaissez le monde » / « Vous savez tout » (p.139)

¹⁸⁷ Trad :« [...] Je la tirerai de ce purgatoire, je lui ferai connaître une vie normale, je lui enseignerai à goûter la musique et les autres arts, je la replacerai dans sa vraie classe sociale [...] »(p.205)

-Cómete tú una primero, para que me sepan mejor las demás.

-No me da la gana. Estoy harta de ciruelas.

-Pues dispensa. Una más o menos, no te produciría indigestión, y al comerla, cumplirías un deber.

-¿De qué? -preguntó ella fijando con dureza en Gabriel sus ojos ariscos.

-El deber de las señoritas, que es hacerse agradables y simpáticas a todo el mundo, y con mayor razón a los huéspedes que tienen en casa, y todavía más si son sus tíos y vienen a verlas. Una ojeada más fiera que las anteriores fue la respuesta de Manolita, que echó a andar apretando el paso, tanto que a Gabriel le costaba trabajo seguirla.

-Chica, chica... -gritó-. Mira que he trepado por los vericuetos de las Provincias, pero tú eres un gamo. Aguarda un poco.

Paróse la muchacha, y agarrándose al tronco de un peral, y estribando en la pierna izquierda, con la punta del pie derecho describía semicírculos sobre la hierba. Al alcanzarla su tío, no dijo palabra; suspiró con resignación, y siguió andando con menos ímpetu, pero sin hacer caso del forastero²⁰⁶ (p.72)

Pourtant, Manuela se différencie d'Eve, car elle n'est pas prise au piège de la tentation et n'accepte pas de manger des fruits. Ce qui est intéressant dans ce passage c'est que Gabriel essaie de renverser les rôles : il oblige Manuela de jouer le rôle du serpent tentateur quand il demande à la femme de lui cueillir des cerises :

-¿Sabes que de buena gana comería un par de ciruelas?

-Pues cómalas, y buen provecho -respondió la chica encogiéndose de hombros.

-Escógemelas; ten compasión de un pobre cortesano ignorante.

-¿Seque no diferencia las verdes de las maduras?

-No. Sé un poco amable. Ayúdame.

²⁰⁶ -Manges-en une d'abord, pour que les autres me paraissent meilleures.

-Je n'en ai pas envie... Je suis rassasiée de cerises.

-Pardon... Une de plus ou de moins ne te donnera pas une indigestion et, en la mangeant, tu accompliras un devoir.

-Comment ?...demanda-t-elle en fixant durement sur son oncle des yeux farouches.

-Le devoir des jeunes filles est de se rendre agréables et sympathiques à tout le monde et, à plus forte raison, aux visiteurs qu'elles reçoivent dans leur maison, surtout quand ce visiteur est un oncle. »

En même temps, le fait que Gabriel n'arrive pas à distinguer les cerises vertes des cerises mûres traduit symboliquement qu'il est incapable de deviner l'expérience sexuelle de Manuela. Pourtant, le mouchoir blanc de Gabriel par lequel il veut ramasser des cerises, apparaît comme un signe de virginité de la femme et indique l'intention malicieuse de l'homme de vouloir souiller sa pureté.

Ainsi, les moments des séductions dans le roman de Hardy et dans celui de Bazán sont en étroite relation dans la mesure où ils correspondent à la première tentative de l'initiation sexuelle des protagonistes. Dans les deux cas, les fruits immatures (fraises de serre/cerise vertes) symbolisent l'immaturité sexuelle des femmes. Même si à la différence de Tess Manuela résistera à la tentation de Gabriel, celui-ci accomplira quand même son rôle de serpent génésiaque. En effet, c'est grâce à Gabriel que Pedro devient conscient de l'acte incestueux qu'il avait commis avec Manuela, comme s'il lui *avait ouvert les yeux*, comme l'avait fait le serpent dans le mythe biblique: « La desventura, el golpe que ha recibido le han abierto mucho los ojos del alma²⁰⁸ » (p.161)

-« [...] Quand son oncle la rejoignit, elle n'ouvrit pas la bouche ; mais, poussant un soupir de résignation, elle continua à marcher un peu vite et toujours sans faire la moindre attention à l'étranger. » (p.133)

Con el ceño fruncido, el ademán entre hosco y burlón, la chica alargó los dedos, bajó una rama, fue tentado ciruelas y, en un abrir y cerrar de ojos, dejó caer una docena, como la pura miel, amarillas por la cara que miraba al sol y reventadas ya de tan dulces, en el pañuelo limpio, marcado con elegante cifra, que Gabriel tenía cogido por las puntas (ibid.)²⁰⁷.

²⁰⁷ [...] Sais-tu que je mangerais volontiers deux ou trois cerises ?

-Eh bien, mangez-les, bon appétit !répondit-elle en levant les épaules.

- Cueille-les moi ; aie compassion d'un pauvre courtisan ignorant. -Alors

-, vous ne reconnaissez pas les vertes des mûres ?

-Non, sois aimable. Aide-moi. »

Les sourcils froncés, le geste brusque et l'air railleur, Manuela abaissa une branche, tata les fruits et, en un clin d'œil, fit tomber une douzaine de cerises mûres à point, vermeilles et juteuses, dans le mouchoir blanc marqué d'un chiffre élégant que Gabriel tenait suspendu par les pointes. (Ibid.)

²⁰⁸ Trad: « Le malheur qui est arrivé, le coup qu'elle (Manuela) a reçu, lui ont ouvert les yeux de l'âme. » (p.293)

Cependant, le péché éveille la raison de Pedro pour qui, l'unique moyen de sauver son âme est la voie de la religion et si, à la fin du roman, Bazán inflechit le destin de son protagoniste vers l'église, c'est pour exprimer l'idée que, grâce à la foi, la rédemption est toujours possible.

2.10. Les enjeux du détournement : Serpent Bienfaiteur

selon « Adam et Eve » et « Au cœur frais de la forêt »

Bien que, d'après l'interprétation traditionnelle de la Bible, le serpent génésiaque est une incarnation du Mal, certains exégètes attribuent à cet animal tentateur les traits d'un Bienfaiteur.

Par exemple, André LaCoque remarque que les attributs du serpent, évoqués dans la Bible, ne sont pas péjoratifs au sens où le caractère du reptile se rapproche plutôt de celui d'un sage. LaCoque souligne que le terme « subtil (ou rusé) » utilisé lors de la description du serpent dans le troisième chapitre de la Genèse, est employé à plusieurs reprises dans les livres de Proverbes (14, 15, 18/22, 23, 27, 12) et chaque fois son usage a une portée positive. En effet, compte tenu de l'interprétation selon laquelle le serpent biblique a contribué à la transformation de l'homme en un être conscient, si c'est après la tentation que la raison s'est éveillée chez l'homme, le serpent peut incontestablement s'approprier le rôle d'un bienfaiteur. Par exemple, Alain Houziaux rapproche la mission de l'animal biblique à celle de Prométhée voulant conquérir la jouissance de puissance en dérobant le feu à Zeus et en faire bénéficier des hommes ; en même temps, Houziaux le rapproche de Faust qui veut acquérir la connaissance et de Don Juan qui symbolise la volupté sexuelle. Malgré le nombre considérable des interprétations créées autour du serpent de la Bible, il est certain que c'est ce personnage qui a initié les premiers parents à la connaissance du bien et du

mal, c'est grâce à lui que l'homme a connu l'expérience de l'imagination, la conscience morale et la jouissance de la sexualité.

Malgré la vision négative de la sexualité pendant les premières années du christianisme, Julius Cassianus la considérait comme un acte naturel : « La nature a conduit [Adam et Eve], comme les animaux irrationnels, à procréer¹⁸⁸ ». Dans le même contexte pour Clément d'Alexandrie, par la procréation, l'homme collaborait avec Dieu car comme le Seigneur un tel homme participait à l'acte de la création.

C'est dans ce contexte que Camille Lemonnier détourne le sens traditionnel du chapitre trois de la Genèse dans ses deux romans « Adam et Eve » et « Au cœur frais de la forêt » où les séducteurs, qui incarnent le serpent biblique et apportent aux protagonistes l'expérience sexuelle, deviennent les bienfaiteurs.

Comme dans « La madre naturaleza », dans les romans de Lemonnier aussi l'apparition de la troisième personne, voire l'apparition de l'Autre dans « le jardin d'Eden » des protagonistes, crée un risque de le perdre.

Ainsi, dans « Au cœur frais de la forêt » l'état paradisiaque de Lule et Petit Vieux est menacé quand ils décident d'abandonner la maisonnette et la forêt dans laquelle ils vivaient. En effet, après un certain temps vécu sans nourriture suffisante, Lule est séduite par les nouvelles perspectives de son avenir :

« [...] - Voilà. Il y a du pain chez nous. Si tu as du cœur, tu viendras travailler. On s'arrangera pour le reste.

Du pain! La tentation encore une fois monta [...] Je me tournai vers Iule et ensuite toute la vie libre de la forêt fut devant moi : je n'osai plus la regarder. Elle palpita contre ma poitrine. Elle me chuchota dans l'oreille :

« Du pain, Petit Vieux! Pense à cela » Je

lui dis :

— Ce sera comme tu voudras. Dis, toi.

J'aurais voulu qu'elle me montrât la forêt en secouant la tête ; mais elle se leva, elle mit la main sur le bras du jeune garçon en riant.

¹⁸⁸ Clément, *Stromates*, 3, 102, cité par E. Pagel dans « Adam, Eve et le serpent », p.67

— J'irai avec toi, puisqu'il le veut, fit-elle¹⁸⁹. »

Ainsi, comme Eve infléchit la destinée d'Adam dans la Bible, Petit vieux se soumet à la volonté de sa femme. Dans la perspective de la relation de la Bible et de la littérature, cette scène peut se comparer à celle de la tentation d'Eve par le serpent puisque le pain, dans le roman de Lemonnier, représente le fruit interdit de la Bible. En même temps, sa symbolique est très importante dans la mesure où, d'après la tradition de la cérémonie de l'eucharistie, le pain se réfère à la chair de Jésus Christ et à travers sa symbolique c'est la future tentation charnelle de Lule qui s'annonce.

En effet, Petit Vieux est affolé par les disparitions de sa compagne avec son maître, Iacq. Bientôt, Lule avoue au Petit Vieux que le maître l'avait initiée à une certaine connaissance dont elle ignorait avant et dont elle était impressionnée. Malgré cela, Petit Vieux pardonne cette *faute* à Lule et lui propose de recommencer une nouvelle vie au cœur frais de la forêt.

En même temps, le rôle du maître-séducteur peut être comparé à celui d'un bienfaiteur car si avant cet incident le couple vivait l'union chaste, comme Adam et Eve avant l'apparition du serpent au jardin d'Eden, après cette mésaventure, les protagonistes s'unissent charnellement.

Mais le désir sexuel de Petit Vieux qu'il éprouvait envers sa compagne, s'exprimait quand même pendant la vie chaste qu'il menait avec Lule :

Mon Dieu ! Cette nuit-là, sous l'abri vert ! Cette nuit où pour la première fois, avec la chaleur de sa vie innocente contre la mienne, il me vint l'angoisse de la savoir autrement faite que moi ! Un feu inconnu me consuma. Je brûlais et mes membres étaient glacés ; je me sentais affreusement triste comme pour une chose survenue qui allait nous changer l'un devers l'autre. Ma main timidement essaya le contour de sa poitrine. Mes doigts avaient des caresses qui auraient voulu lui faire

¹⁸⁹ C. Lemonnier, *Au cœur frais de la forêt*, p.157

tendrement mal. J'étais comme quelqu'un qui est entré dans un jardin plein de fruits d'or et qui, avec ces beaux fruits dans la main, est dévoré d'une soif qu'il ne peut apaiser [...] ¹⁹⁰

Petit Vieux se rendait compte de sa modification intérieure par rapport à Lule :

[...] Autrefois, avec de l'eau jusqu'au-dessus des genoux, nous étions entrés dans cette grande plaque verte : je n'avais point encore ressenti la peur de son corps. Et à présent elle était là dans sa nudité, comme une petite Eve. Sa chair claire avait la beauté d'une fleur de vie dans le paysage innocent [...] ¹⁹¹

Les passages de l'apparition des instincts naturels du protagoniste le rapprochent de l'hystérique obsédé d'un désir insatiable : [...] L'être nubile et originel tressaillit de se désirer avant de désirer la substance complémentaire. Je me roulais sur le sol, je mordis la terre ; à la douleur de la blessure, je me sentis devenir un homme [...] ¹⁹² et il ajoute en même temps « [...] je ne savais pas de quel mal je souffrais ¹⁹³ ».

Ainsi, c'est seulement l'arrivée de l'Autre qui permet au protagoniste d'apprendre la cause de ses comportements anormaux. En effet, Lule lui avoue « Crois-moi. Il y a encore autre chose dont toujours me parlait le garçon ¹⁹⁴ ». Depuis ce moment, Petit Vieux la compare à Eve initiant Adam à la connaissance du bien et du mal, y compris l'expérience sexuelle : « Dans son tourment ingénu, elle fut pareille à Eve rougissante d'un feu inconnu tandis qu'en riant elle montrait à Adam l'ombre de l'arbre comme un doigt à son flanc ²¹⁶ ».

En même temps, Petit Vieux avoue que s'il s'initie au plaisir de chair, c'est grâce à Iacq :

¹⁹⁰ Ibid., p. 113

¹⁹¹ Ibid., p.122

¹⁹² Ibid., p.123

¹⁹³ Ibid., p.116

¹⁹⁴ Ibid., p.184

²¹⁶Ibid.

Je n'avais jamais connu un tel bonheur. Sa bouche avait le goût d'un fruit chaud. J'aurais voulu mourir en buvant son jus frais. Lule avait fermé les yeux et poussait des cris légers. Si cependant Iacq, ce jour-là, n'était pas revenu vers la hutte, j'aurais ignoré longtemps encore que j'aimais Lule d'un cœur d'homme. La nature enfin avait jeté son cri en moi¹⁹⁵.

Compte tenu du rôle bienfaiteur du séducteur, on peut inscrire dans le même contexte idéologique le tableau de Salvador Viniegra (**illustr.XVIII**) « The First Kiss of Adam and Eve » (1891) qui montre le couple biblique dans l'attitude sexuelle : Adam et Eve, tout nus et allongés sur les herbes, sont en train de s'embrasser, tandis que la chevelure d'Eve couvre presque entièrement la partie intime du corps de son conjoint. On remarque bien que si de l'un de ses bras Adam embrasse Eve, par l'autre, il embrasse le serpent. Il est possible que ce geste s'explique par le symbole phallique du serpent, à la fois l'initiateur du péché charnel. En plus, le fait qu'Adam embrasse le serpent peut également exprimer l'idée que l'animal tentateur est le bienfaiteur pour le couple primordial ; ce geste différencie le tableau de Viniegra des autres représentations visuelles de la scène biblique tirée du troisième chapitre de la Genèse, où entre les trois personnages du drame édénique il n'y a pas de telle intimité.

Ainsi, avec Viniegra, Lemonnier est en contradiction avec Hardy où la révélation du péché de son passé aura une conséquence fatale pour Tess. En même temps, à l'époque où l'adultère était considéré comme une faute impardonnable pour les femmes, la version de Lemonnier apparaît choquante pour le public fin-de-siècle. Parallèlement, il faut tenir compte au fait que si dans le cas du roman de Hardy Tess ne parle que du passé, c'est-à-dire du péché qu'elle avait commis avant de rencontrer Angel, la faute de Lule est plus grave car elle est liée à son présent ; elle vit avec Petit Vieux et semble intéressée par un autre homme.

¹⁹⁵ Ibid.

Mais selon le roman de Lemonnier, le désir sexuel est très naturel quand il touche l'homme ou la femme. De ce point de vue, son œuvre comporte un message révolutionnaire en fin de siècle:

— Lule, parle-moi franchement. N'as-tu jamais senti autrefois remuer ta vie en toi en pensant à lui?
Et elle me répondit :

— Une fois j'allais dans le bois; je me roulais à terre comme si j'avais été piquée d'une abeille. Je ne sais pas ce qui serait arrivé si en ce moment s'il était venu.

Elle me fit cet aveu si simplement que je n'éprouvai pas de colère, car depuis qu'elle m'avait donné son amour, elle ne mentait plus et encore une fois elle avait parlé selon la nature [...]¹⁹⁶

De la même manière, l'apparition de l'Autre au cœur frais de la forêt des protagonistes d'« Adam et Eve » marque la fin de l'idylle du couple. Pourtant, en réalisant que sa compagne est charmée par un autre homme venu en forêt, Adam lui donne la liberté de choix :

« Oh! dit-elle, il m'eût embrassé autrement que toi! Il m'eût fait connaître un autre plaisir! »

Comment me serais-je fâché puisqu'elle m'exprimait là une vérité touchante selon le vœu des êtres comme on aime boire l'eau à une autre source, comme on préfère cueillir une pomme à l'arbre duquel on n'a pas encore mangé? Je soufflai sur ses yeux et elle eut l'air de s'éveiller d'un songe.

« Ève; lui dis- je; je vais te parler à mon tour sincèrement. Si tu crois que ton bonheur est là où va cet homme, suis -le! [...]¹⁹⁷

De cette manière, dans le deuxième roman belge aussi le désir sexuel est sacré – « [...] Elle avait désiré l'amour de l'étranger avec l'ardeur jeune de son flanc ; et ce mouvement était sacré comme tous les mouvements de la nature. Il était né dans l'innocence de sa chair [...].»¹⁹⁸

¹⁹⁶ Ibid. p.201

¹⁹⁷ C. Lemonnier, Adam et Eve, p.305

¹⁹⁸ Ibid., p.303

Par conséquent, par le détournement du sens du mythe, Lemonnier attribue une nouvelle connotation à l'usage du motif biblique : si chez Hardy et Bazán le péché de chair constitue le seul malheur des protagonistes, Lemonnier développe l'idée que parfois il peut avoir une portée positive. Ainsi, si dans « Au cœur frais de la forêt » le séducteur devient le bienfaiteur qui fait découvrir aux protagonistes le plaisir charnel, dans « Adam et Eve » la faute de la femme est au service de l'étude profonde de soi-même ; parallèlement, Eve et Frilotte, jouent des rôles des médiatrices entre l'homme et le Ciel. Par leurs voix, Adam et Petit Vieux entendent les voix divines. Les femmes de ces deux romans sont des Messies qui contribuent à la survivance du culte de la Nature et mettent leur pierre à la régénération du monde par l'amour.

Ainsi, selon Lemonnier, le désir de goûter le fruit défendu est extrêmement naturel et humain, chacun peut agir selon sa propre volonté. Compte tenu au fait que Lemonnier attribue les mêmes priorités aux femmes dont profitaient les hommes de son époque, on peut supposer qu'il aborde également la question de l'émancipation sexuelle du sexe féminin.

2.11. Auprès de l'arbre interdit : à l'origine de la dualité selon les romans de Zola, Queiroz, Bazán, Hardy et Lemonnier

Selon André LaCocque¹⁹⁹, si dans le chapitre trois de la Genèse Adam et Eve tournent vers l'animal, c'est parce que l'être humain tourne vers son animalité. La description du serpent dans la Bible qui « était le plus rusé de tous les animaux des champs²⁰⁰ » connote cette idée, car les champs c'est la patrie des animaux sauvages, de la mort et de la violence. Le fait que le serpent joue sur les sentiments d'Eve, signifie symboliquement pour LaCocque que c'est la sensualité qui renforce l'animal dans l'être humain quand la raison cède place à

¹⁹⁹ André LaCocque, Paul Ricœur, *Penser la Bible*, éd. du Seuil, 1998

²⁰⁰ Genèse 3:1

l'instinct sauvage ou à l'émotion incontrôlée. De cette façon, la scène de la séduction met en œuvre la nature dualiste de l'homme, à la fois bestiale et angélique, parce qu'il ne reste pas longtemps dans la torpeur animale, mais cet état éveille sa raison d'où naît sa conscience et sa morale.

Ainsi, depuis l'apparition du serpent tentateur, malfaiteur ou bienfaiteur, au jardin d'Eden, l'homme est confronté à la dualité fondamentale parce que la connaissance du bien et du mal a bouleversé le rapport du spirituel et du matériel. D'après Saint Augustin, dans l'état paradisiaque, l'âme était maîtresse et le corps - serviteur, mais la concupiscence, manifestée dans le rapport sexuel, a renversé cet ordre originel. En opposant la dimension spirituelle à la dimension sensuelle, ce qui s'explique sur le plan moral par l'opposition du bien et du mal, Augustin a introduit la notion du dualisme dans la doctrine chrétienne. Dans « La Cité de Dieu » Augustin parle de deux cités fondées par l'homme – la ville terrestre bâtie par « l'amour de soi jusqu'au mépris de Dieu », et la ville céleste bâtie par « l'amour de Dieu jusqu'au mépris de soi²⁰¹ ».

Ainsi, l'opposition du matériel et du spirituel envisage la personne humaine à travers les figures contrastes de la brute et de l'ange.

Ce conflit de l'angélisme et de la bestialité, l'un des objets de l'étude de la littérature naturaliste, est au cœur des œuvres de Zola, Queiroz, Bazán, Hardy et Lemonnier.

En effet, tout au long des romans, la lutte entre l'instinct et la raison, comme l'une des conséquences du péché charnel des protagonistes, est mise en avant. Il est même souligné dans « La madre naturaleza » que la monomanie de raisonnement est une maladie du siècle²⁰². C'est pourquoi, si dans la majorité des œuvres, il s'agit de la victoire de l'esprit

²⁰¹ *La cité de Dieu*, trad. L. Moreau, Paris, Charpentier, t. II (1845) p.138, cité par Michel Brix dans *Eros et littérature, le discours amoureux en France au XIX^e siècle*, p.124, éd. Peeters, Louvain-Paris-Sterling-Virginia, 2001

²⁰² « Ay, y qué cansado estoy de estas dislocaciones de la razón, de este afán de comprenderlo y explicarlo todo!La calamidad de nuestro siglo» (p.153)/ « Ah ! Que je suis fatigué de cette monomanie de raisonnement qui est la maladie de mon siècle. » (p.279)

sur la matière, c'est parce que les protagonistes ne peuvent pas échapper à l'influence du milieu social.

Dans ce contexte, Zola et Bazán opposent dans leurs romans deux types sociaux : Albine et Manuela à Serge et Pedro ; si elles sont les « enfants de la nature », qui n'ont jamais reçu l'éducation, en plus, Albine est la nièce d'un vieil athée nourri de la philosophie des Lumières, Serge est, au contraire, issu du séminaire et est fort marqué par les dogmes judéo-chrétiens, tandis que l'autre a fait ses études en ville et est très marqué par les règles de la morale collective.

De la même manière, Tess du roman de Hardy est une « fresh and virginal daughter of Nature²⁰³ » qui ignore le danger que les hommes peuvent apporter aux femmes ; comme Tess n'a jamais reçu l'éducation, après le viol, elle accuse sa mère de ne pas l'en informer :

“[...] How could I be expected to know? I was a child when I left this house four months ago. Why didn't you tell me there was danger in men-folk? Why didn't you warn me? Ladies know what to fend hands against because they read novels that tell them of these tricks; but I never had the chance o' learning in that way, and you did not help me!²⁰⁴”

Et, en ce moment, Joan, le père de Tess, l'explique par cette phrase : « Tis nater » et « what do please God!²⁰⁵ »

Ainsi, l'éducation s'oppose à l'ignorance dans les romans de Zola et de Bazán, où pour Serge et Pedro les lois religieuses jouent un rôle décisif pour résoudre les dilemmes de la vie tandis que les femmes les rejettent en s'adonnant aux instincts de la nature.

²⁰³ T. Hardy, *Tess of the D'Urbervilles*, p.198, trad. : « Fraîche et virginale enfant de la Nature » (p.151)

²⁰⁴ Trad. : « [...] Comment pouvait-on s'attendre à ce que je sache ? J'étais une enfant quand j'ai quitté cette maison, voilà quatre mois. Pourquoi ne m'avez-vous pas avertie ? Les dames savent contre quoi se défendre parce qu'elles lisent des romans qui leur parlent de ces tours-là ! Mais je n'ai jamais eu l'occasion d'apprendre de cette façon et vous ne m'avez pas aidée ! » (p.113)

²⁰⁵ Ibid. trad. : « C'est la nature » et « ce qui plaît à Dieu ».

En effet, l'opposition de deux systèmes différents est le cas très fréquent chez Zola, Queiroz, Bazán et Hardy. Même les protagonistes incarnent le double visage contradictoire ; avec une figure génératrice interprétée à travers l'image d'Albine, qui fait revenir Serge à la vie, Archangias voit « la queue du serpent se tordre parmi les mèches de ses cheveux²⁰⁶». Albine est également comparée par le narrateur à l'animal génésiaque quand elle exerce séduction sur l'abbé Mouret : « [...] Elle s'allongeait, point trop grande, souple comme un serpent, avec des rondeurs molles, des élargissements de lignes voluptueux, toute une grâce de corps naissant, encore baigné d'enfance, déjà renflé de puberté [...]»²⁰⁷ De la même manière, si au début du roman de Queiroz Amelia était une fervente catholique qui ne manquait jamais à la messe dominicale

[...] peu à peu, le serpent du mal qui, repoussé, s'était replié et avait fait la mort, se mit lentement à se dérouler, à se redresser, à s'emparer d'elle ! Jour et nuit, quand elle récitait ses prières, l'image d'Amaro, ses yeux, sa voix lui revenaient comme une tentation tenace, dans un envoutement croissant ! [...]»²⁰⁸

L'identification de la protagoniste au serpent tentateur est une idée partagée par Hardy aussi parce que si Tess est une « fresh and virginal daughter of Nature, » elle est en même temps « temptress damned of Babylon²⁰⁹ » ou le serpent tentateur de la Genèse car Angel voit « the red interior of her mouth as if it had been a snake's²¹⁰ »

En effet, l'image que Tess a d'elle-même et l'effet qu'elle produit sur les autres suscitent une certaine confusion pour la protagoniste: « [...] She had an attribute which amounted to a disadvantage just now, and it was this that caused Alec d'Urberville's eyes to rivet

²⁰⁶ E. Zola, *La faute de l'abbé Mouret*, p.457

²⁰⁷ Ibid. p.285

²⁰⁸ Le crime du père Amaro, p.135

²⁰⁹ T. Hardy, *Tess of the d'Urbervilles*, p.505, trad. :« Sorcière damnée de Babylone » (p.349)

²¹⁰ Ibid., p.271, trad.:« Le rouge intérieur de sa bouche, pareil à la petite gorge d'un serpent » (p. 198)

themselves upon her. It was a luxuriance of aspect, a fullness of growth, which made her appear more of a woman than she really was [...]»²¹¹

Ainsi, la beauté devient parfois prisonnière du corps et du sexe de la femme ; c'est pourquoi, la scène de la fin du roman quand Tess se débarrasse des vêtements de la femme et se revêt des habits d'un vagabond est symbolique car Tess est dépossédée de son propre corps. De la même manière, si les femmes exercent leurs séductions sur les hommes, ceux-ci deviennent aussi les êtres dédoublés ; ainsi, quand ils sont auprès de leurs compagnones, Serge et Amaro sont moins les prêtres que les hommes, possédés du désir charnel :

[...] Quand il [Amaro] était à côté d'elle, il se sentait pris d'une grande faiblesse, d'une grande langueur, il oubliait qu'il était prêtre : le Sacerdoce, Dieu, la Cathédrale, le Pêché, tout cela lui paraissait sans importance, très lointain. Dans son ivresse, tout s'estompait, comme en haut d'une montagne on voit les maisons disparaître dans les brouillards de la vallée ; alors il ne pensait qu'à l'infinie douceur de pouvoir baiser son cou blanc, ou mordiller sa petite oreille²¹².

En même temps, malgré son *crime*, Amaro ne se considère pas comme un être pécheur : « [...] Mon âme, qui vous aime tant, est innocente et ne songe pas au péché²¹³», mais sous l'aspect socio-moral il est conscient qu'il ne peut offrir à Amelia « que des plaisirs criminels, et ensuite l'horreur de la faute !²¹⁴ »

Pourtant, Amaro cherche même dans sa religion l'affirmation de sa transgression et c'est à ce propos que le protagoniste évoque les Cantiques des Cantiques, l'un des livres constituant l'unité de la Bible.

²¹¹ Hardy, Tess of the d'Urbervilles, p.73, trad : Elle possédait un don qui, en ce moment, lui était funeste.

L'épanouissement de sa beauté, son développement physique la faisaient paraître plus femme qu'elle ne l'était réellement et attiraient sur elle les yeux d'Alec D'Urberville. (p.68)

²¹² Le crime du père Amaro, p.95

²¹³ Ibid.p.154

²¹⁴ Ibid. p.103

Il est bien connu que les Cantiques des Cantiques étaient longtemps rejetés de la Bible à cause du caractère profane dont témoignent les nombreuses images érotiques, mais finalement acceptés et interprétés comme allégorie de la relation d'amour entre le Christ et son Eglise, ou le Christ et son peuple, ou de L'amour de Yahvé pour Israël; mais cette interprétation allégorique et symbolique est progressivement remise en cause à la lecture des images érotiques que contient le texte.

C'est pourquoi, quand Amaro commence à lire certains extraits des Cantiques, il réinterroge le sens qu'ils contiennent :

[...] C'était un livre de dévotion, écrit avec lyrisme équivoque, presque licencieux, où la prière empruntait le langage de la luxure ; on invoquait Jésus, on l'appelait avec des balbutiements éperdus, une concupiscence hallucinée : « Oh ! Viens, Amour de mon cœur, Corps adorable, mon âme impatiente te désire ! Je t'aime avec passion, avec désespoir ! Embrasse-moi ! Brûle-moi ! Viens ! Ecrase-moi ! Possède-moi ! » Et cet amour divin, à la fois grotesque dans son objet et obscène par son réalisme, gémissait, rugissait, remplissait cent pages de déclamations enflammées, où les mots de « jouissance », « délices », « délire », « extase » revenaient à chaque instant avec insistance hystérique²¹⁵.

C'est exactement pour la même raison que Bazán évoque Les Cantiques des Cantiques dans « La madre naturaleza » lorsque Gabriel, resté tout seul face au conflit de la dualité entre la raison et l'instinct, remet en cause la signification de l'amour charnel en lisant les Cantiques des Cantiques et qui s'évoquent en fragments dans son esprit :

-¡Demonio, qué retebién escribía el fraile! Tienen razón en decir que estos moldes se han perdido. ¡Zape, zape! Y no se mordía la lengua... Vaya unos comentarios, vaya unos escolios y aclaraciones, ¡como si la cosa de por sí no estuviese bastante clara ya! ¡Mire usted que estas metafísicas acerca del beso! No, y es que ningún poeta ni ningún escritor de ahora discurriría explicación más bonita: está oliendo a Platón desde cien leguas. ¡Qué lindo! Este deseo de cobrar cada uno que ama su alma, que siente serle robada por el otro, e irla a buscar en la boca y en el aliento ajeno, para restituirse de

²¹⁵ Ibid. p.97

ella o acabar de entregarla toda. ¡Mire usted que es bonito, y endiablado, y poético, y todo lo demás que usted quiera!

Ah..., pues no digo nada los detalles de... ¡Santo Dios, santo fuerte! No, lo que es este libro... Luego se andan escandalizando de cualquier cosa que hoy se escriba, que ninguna tiene ni este fuego, ni esta fuerza, ni esta hermosura, ni esta..., ¡acción comunicativa! ¡Pero qué hermosura tan grande, qué lenguaje y..., qué diabluras para libro piadoso...!²¹⁶

D'après Gabriel, « Lo más tremendo es la manía de llamarla hermana:

«Robaste mi corazón, hermana mía, esposa, robaste mi corazón con uno de los tus ojos en un sartal de tu cuello. Panal que destila tus labios, esposa, miel y leche están en tu lengua; y el olor de tus vestidos, como el olor del incienso. Huerto cerrado, hermana mía, esposa²¹⁷. »

Gabriel trouve que cette partie de la Bible peut libérer l'homme de la sensation du regret suite au péché de chair : « [...] No me negará nadie que es bonita escuela para las señoritas lo que dice a propósito de los amores desiguales²⁴⁰».

En effet, l'intromission des Cantiques des Cantiques dans le roman de Bazán sert à résumer l'aventure amoureuse des protagonistes dans la mesure où elles reflètent pas à pas la progression de l'amour charnel de Pedro et Manuela. Ainsi, l'extrait d'une Cantique qui s'évoque dans l'esprit de Gabriel n'est autre que la rétrospection de ce qui s'est déjà passé entre le couple quand les enfants étaient complètement abandonnés à la mère nature :

²¹⁶ Emilia Pardo Bazán, *La Madre naturaleza*, p.114, trad.: [...] Voyez un peu cette métaphysique à propos du baiser! Aucun poète, aucun écrivain de nos jours n'aurait su s'en tirer avec autant de grâce; celui-ci sent son Platon de mille lieues...Est-ce assez adorable ! Ce désir que possède celui qui aime, recouvrer son âme, l'âme qui lui a été volée, et d'aller la chercher sur les lèvres d'un autre...dans son souffle...pour se la faire rendre ou pour la livrer plus complètement encore...Et avec quelle poésie endiablée tout cela est dit !Quant aux détails !...bon Dieu, quel livre ! et il n'y en a qui se scandalisent de ce que l'on écrit aujourd'hui...mais rien n'atteint cette force, ce feu, cette beauté, ni...cette action communicative ! Voilà au moins un livre de piété !... » (p.209)

²¹⁷ Ibid., p.123: « Le plus terrible de cette manie du poète est de toujours appeler la femme du nom de Sœur » : « Tu as dérobé mon cœur, ma sœur, mon épouse, tu as dérobé mon cœur avec l'un de tes yeux, avec le collier de ton cou...

-«La sazón es fresca y el campo está hermoso: todas las cosas favorecen a tu venida y ayudan a nuestro amor, y parece que la naturaleza nos adereza y adorna el aposento. Voz de mi amado se oye: veislo, viene atravesando por los montes y saltando por los collados. La izquierda suya debajo de mi cabeza, y su derecha me abrazará. Hablado ha mi amado, y díjome: «Levántate, amiga mía, galana mía, y vente. Ya ves, pasó la lluvia y el invierno fuese. Los capullos de las flores se demuestran en nuestra tierra, el tiempo de la poda es venido, oída es la voz de la tórtola en nuestro campo; la higuera brota sus higos, y las pequeñas uvas dan olor: por ende, levántate, amiga mía, hermosa mía y ven ²⁴¹».

Ainsi, Gabriel, de sensibilité conservatrice, qui s'oppose à Pedro, de caractère nonconformiste, semble aussi être influencé par les idées des Cantiques des Cantiques concernant l'amour libre et essaie de disculper le péché du couple dans son esprit :

Tes lèvres distillent le miel, mon épouse ; sur ta langue est le miel et le lait ; l'odeur de tes vêtements rappelle l'odeur de l'encens. Tu es un jardin ferme, ma sœur, mon épouse... »

²⁴⁰ Ibid., trad. : Et quelle bonne leçon pour les jeunes filles, ce que dit le commentateur à propos des amours inégales !
» p.227

²⁴¹Ibid. p.122, trad. : « La saison est fraîche et la campagne est belle ; toutes choses favorisent ta venue et secondent notre amour; il semble que la nature se pare pour nous et nous prépare un asile. J'entends la voix de mon ami. Voyez-le ; il vient, traversant les montagnes et bondissant par les collines...Il mettra sa main gauche sous ma tête et sa droite m'embrassera. Mon ami a parlé. Il m'a dit: Lève-toi, ma bien-aimée et viens » (p.226).

-Se me figura que la naturaleza se encara conmigo y me dice: Necio, pon a una pareja linda, salida apenas de la adolescencia, sola, sin protección, sin enseñanza, vagando libremente, como Adán y Eva en los días paradisíacos, por el seno de un valle amenísimo, en la estación apasionada del año, entre flores que huelen bien, y alfombras de mullida hierba capaces de tentar a un santo. ¿Qué barrera, qué valla los divide? Una enteramente ilusoria, ideal, valla que mis leyes, únicas a que ellos se sujetan, no reconocen, pues yo jamás he vedado a dos pájaros nacidos en el mismo nido que aniden juntos a su vez en la primavera próxima. Y yo, única, madre y doctora de esa pareja, soy su cómplice también, porque la palabra que les susurro y el himno que les canto, son la verdadera palabra y el himno verdadero, y en esa palabra sola me cifro, y por esa palabra me conservo, y esa palabra es la clave de la creación, y yo la repito sin cesar, pues todo es en mí canto epitalámico, y para entenderlo, simple, ¿qué falta hacen libros ni filosofías?²¹⁸

²¹⁸ Ibid., p.123, trad. : « Mais je me figure que la Nature autour de moi, murmure : ignorant ... mets un couple charmant, à peine sorti de l'adolescence, seul, sans protection, sans conseil, au sein d'une vallée paradisiaque et laisse ces deux créatures y vaguer librement, comme Adam et Eve, en cette saison passionnée de l'année, parmi les

Pourtant, aucun d'entre eux, ni Serge, ni Amaro et ni Gabriel ne peut accepter dans son milieu social la transgression sexuelle et tous les trois sont obligés de défendre les traditions conservatrices de leur époque. Dans cette perspective, on peut considérer les œuvres de Zola, Queiroz et Bazán comme l'anticipation de l'idée jungienne concernant les archétypes de l'inconscient collectif. Au terme de Jung, l'« Ombre » figure l'inconscient personnel de l'abbé Mouret et du père Amaro, à travers les motifs du double et de l'*alter ego*, somme des aspects de la personnalité refoulés ou ignorés que leur éducation et société ont refusé de mettre en valeur. Sous cet aspect, le cauchemar de Serge Mouret, quand il assiste à la destruction de son église, n'est qu'une apparition de son désir refoulé visant à effacer les traces de Dieu ou de sa religion:

Le prêtre était debout, halluciné. Il crut qu'à ce nouveau blasphème l'église croulait. La nappe de soleil qui inondait le maître-autel avait grandi lentement, allumant les murs d'une rougeur d'incendie. Des flammèches montèrent encore, léchèrent le plafond, s'éteignirent dans une lueur saignante de braise. L'église, brusquement, devint toute noire. Il sembla que le feu de ce coucher d'astre venait de crever la toiture, de fendre les murailles, d'ouvrir de toutes parts des brèches béantes aux attaques du dehors. La carcasse sombre branlait, dans l'attente de quelque assaut formidable. La nuit, rapidement, grandissait²¹⁹.

fleurs enivrantes, sur les tapis moelleux de mousse. Quelle barrière, quelle digue les sépare ? Une barrière illusoire, tout idéale ; une digue que mes lois, les seules auxquelles ils obéissent, ne reconnaissent nullement ; car, ai-je jamais défendu à deux oiseaux nés dans le même nid de nicher ensemble à leur tour, au printemps prochain ?... Et moi, unique mère et éducatrice de ce couple, je suis aussi sa complice ; la parole que je leur murmure, et l'hymne que je leur chante sont la vraie parole et l'hymne vrai auxquels je dois ma conservation ; ils sont la clef de la création... et je les répète sans cesse en mon chant d'épithalame... et pour les comprendre, simple que tu es, pas n'est besoin de livres ni de philosophie ». (p.228)

²¹⁹ E. Zola, *La faute de l'abbé Mouret*, p. 612

De la même manière, l'imagination du monde privé de Dieu permet à Pedro de rester avec sa sœur : « [...] Si no hubiese Dios, ¡lo que es a Manola..., soltar no la suelto! »²²⁰

Mais comme Dieu existe, comme la morale l'exige, les protagonistes sont obligés de conserver leurs statuts socialement prédéfinis; en effet, compte tenu des monologues intérieurs des prêtres, par exemple, on ne doute pas que la soutane pour eux n'est qu'un « masque social » qui usurpe leurs identités réelles. Ainsi, toujours selon les termes de Jung, l'Ombre, les désirs refoulés, est éclipsé par Persona qu'il considérait comme l'archétype de la « façade sociale ».

C'est le même conflit entre la raison et l'instinct, toujours en arrière-plan social de la deuxième moitié du dix-neuvième siècle, qui est mis au cœur du roman de Hardy, mais à la différence de Zola, Queiroz et Bazán, l'écrivain britannique modifie un peu sa version dans la mesure où dans « Tess of the d'Urbervilles » il s'agit de la victoire de la matière sur l'esprit.

En effet, Hardy montre la modification psychologique d'Angel Clare opérée entre la révélation du péché de Tess et son séjour au Brésil.

Au début du roman, Angel symbolise les moralistes de son époque. Pour lui, ainsi que pour la société victorienne, en général, la fornication est une affaire du diable. En même temps, elle ne l'est que lorsqu'il s'agit de la femme car, bien qu'il ait eu le même passé que Tess en matière de vie intime, le cas de la femme lui paraît beaucoup plus grave que le sien : “Oh, Tess, forgiveness does not apply to the case! You were one person; now you are another. My God- how can forgiveness meet such a grotesque - prestidigitation as that!”²²¹ (p.363)

²²⁰ Emilia Pardo Bazán, *La madre naturaleza*, p.139, trad.: [...] s'il n'y avait pas de Dieu ? Alors je ne voudrais pas abandonner Manuela! [...]» p. 257

²²¹ T. Hardy, *Tess of the D'Urbervilles*, p.363, trad. : – Oh !Tess, le pardon ne s'applique pas à votre cas. Vous étiez une personne ; maintenant vous en êtes une autre. Mon Dieu ! Qu'a donc le pardon à voir avec une aussi grotesque... prestidigitation ! (p. 256)

-Et Angel avoue qu'il aimait une autre femme et que Tess n'était que "love's pretty dream":
"I repeat, the woman I have been loving is not you".

- "But who?"

- "Another woman in your shape²²²".

Bien qu'Angel se rende compte que Tess n'a pas commis le péché selon sa propre volonté il dit : « You were more sinned against than sinning, that I admit²²³ », il est quand même frappé du désaccord : « [...] But it strikes me that there is a want of harmony between your present mood of self-sacrifice and your past mood of self-preservation. These were the first words of antagonism ». ²⁴⁸– Ajoute le narrateur.

Et si la pensée conventionnelle d'Angel accorde un grand intérêt aux événements du passé et décide d'abandonner Tess, c'est parce que les conventions sociales l'exigent : "[...] Different societies, different manners. You almost make me say you are an unapprehending peasant woman, who have never been initiated into the proportions of social things...²²⁴"
Ainsi, Hardy montre que par rapport à la société, l'individualisme est un phénomène passif ; en effet, cette idée s'exprime même alors quand Tess se voit comme une pensée passagère pour le monde :

She might have seen that what had bowed her head so profoundly- the thought of the world's concern at her situation- was founded on an illusion. She was not an existence, an experience, a passion, a

²²² Ibid., p.364, trad. : – Je répète que la femme que j'ai aimée, ce n'est pas vous !

– Mais qui ?

– Une autre femme qui avait votre forme.

²²³ Ibid., p.368, trad. : « – On a péché contre vous plus que vous n'avez péché vous-même..., cela je l'admets.

²⁴⁸Ibid., p.366, trad.: [...] Mais je suis frappé du désaccord entre votre présente abnégation et votre prudence passée. Ce furent les premières paroles d'antagonisme ». (p. 258)

²²⁴ Ibid., p.369, trad. : [...] Les mœurs changent avec les conditions. Vous me feriez presque répondre que vous êtes une paysanne ignorante, sans la moindre idée des degrés dans les convenances sociales. (p. 260)

structure of sensations, to anybody but herself. To all humankind besides, Tess was only a passing thought [...]»²²⁵.

Ainsi, Hardy souligne l'insignifiance et la fragilité de la vie de l'individu lorsqu'il est examiné selon l'échelle du temps entre son lointain passé et son avenir, mais il montre également l'intensité subjective avec laquelle une brève vie peut être vécue.

Pourtant, Hardy reste optimiste au sens où il croit que les expériences personnelles peuvent contribuer aux changements radicaux dans la conscience de l'homme. En effet, si à la fin du roman *Angel* modifie son comportement envers Tess en lui revenant, c'est parce que ses expériences personnelles, sa relation avec Tess, son séjour au Brésil, laissent une trace ineffaçable sur lui. C'est pourquoi, ce qui le rend homme finalement, ce qui constitue la personnalité d'Angel, son opposition à la société et il devient ce qu'il est en réalité, ce sont ses propres points de vue sur certaines valeurs.

Certes, la séparation à sa société provoque des bouleversements psychologiques dans l'esprit d'Angel. De ce point de vue, ce n'est pas par hasard que C. Lemonnier dans ses deux romans « Adam et Eve » et « Au cœur frais de la forêt » place ses protagonistes au sein de la nature.

L'incipit de « Adam et Eve »: « Il y avait deux mois que j'avais résolu de devenir un homme [...]»²²⁶ » pousse à réfléchir le lecteur sur ce que peut constituer la décision du protagoniste. Mais la suite de l'histoire rend clair que l'individu peut devenir homme s'il s'éloigne de son milieu social et s'abandonne à la nature: « [...] je ne commençai à vivre et à penser avec mes propres forces qu'à partir du moment où je fus rendu à la pauvreté et à la nature [...]»²²⁷ ». A la différence du roman de Hardy, le lecteur de Lemonnier n'a aucune

²²⁵ Ibid., p.154, trad. : « Elle s'imaginait que le monde s'occupait d'elle ; cette idée lui faisait courber la tête bien bas, mais elle aurait pu voir que c'était une illusion. Elle n'était pour personne, excepté pour elle-même, une existence, un édifice de sensations et d'émotions. Pour toute l'humanité en dehors d'elle, Tess n'était qu'une pensée passagère [...] » (p.122)

²²⁶ C. Lemonnier, *Adam et Eve*, p.1

²²⁷ Ibid.

information sur le passé des protagonistes de « Adam et Eve », on ne sait même pas pourquoi Adam a pris une telle décision, l'unique chose qu'il révèle c'est que « les hommes lui ont fait du mal ». Et si à la fin de « Tess of the d'Urbervilles » l'amour triomphe, c'est parce que les protagonistes sont loin de la société où même une petite maison abandonnée suffit pour éprouver le bonheur édénique. Dans cette perspective, le roman de Hardy prouve que très souvent, quand les principes sont généralisés, ils deviennent trompeurs ; le comportement individuel, rejeté par les standards moraux, est plus vrai que celui collectif. Certes, les personnages de Lemonnier ne sont jamais en antagonisme avec eux-mêmes, ils ne connaissent pas le conflit de la dualité car le naturisme de l'écrivain belge ne sépare pas la matière de l'esprit. Si chez Hardy, le pardon ne s'applique pas au péché de la femme, chez Lemonnier, l'homme partage nécessairement le poids de la faute de sa compagne. Ainsi, quand Lule, dans « Au cœur frais de la forêt », est soumise à la tentation et vole à sa patronne une boucle d'oreille, Petit Vieux en partage la responsabilité : [...] je n'avais pas de rancune contre Lule. Elle avait fait les conséquences de la mauvaise action : j'avais pris fraternellement ma part de la faute [...] ²²⁸ » et au lieu de changer de perception de Lule, comme ceci a été le cas selon l'exemple de Tess, Petit Vieux éprouve plus fort le lien spirituel qui le lie à sa compagne : « [...] jamais je ne m'étais senti plus près de toi qu'à travers la faute partagée qui si intimement confondait nos deux destinées [...] ²²⁹ » Par conséquent, la version de Lemonnier se différencie de son hypotexte aussi où après le péché originel, pour se justifier devant le Seigneur, Adam rejette toute la responsabilité à Eve et lui dit : « la femme que tu as mise auprès de moi m'a donné de l'arbre, et j'en ai mangé ²³⁰ ». En même temps, Lemonnier reste fidèle à la principale idée de la Bible qui ne prédéfinit à aucun moment les rôles sociaux selon les sexes, elle n'explicite dans aucun récit que Dieu avilisse la femme ; depuis les premières pages de l'Ancien Testament, il est dit que l'homme et la femme correspondent à une seule chair ; cela veut dire qu'ils doivent être égaux face

²²⁸ C. Lemonnier, *Au Cœur frais de la forêt*, p.105

²²⁹ Ibid. p.104

²³⁰ Genèse, 3:12

au péché d'adultère comme ils seraient égaux face à la loi criminelle, par exemple ; On se rappelle que même Jésus-Christ a vu l'un des motifs de pardon dans la passion. Mais malgré cela, l'étude diachronique de l'interprétation du récit d'Adam et Eve prouve que l'homme a tourné en sa faveur l'ordre établi par Dieu.

Ainsi, chez Lemonnier, même le péché charnel est vu différemment. Contrairement les protagonistes de Zola, Queiroz, Bazán et Hardy dont la transgression s'explique par le non-respect des lois morales et sociales, chez Lemonnier les couples ne se soumettent qu'à leurs propres règles. C'est pourquoi, tout ce qui est naturel devient pardonnable aux yeux des protagonistes. Ainsi, quand Adam remarque que sa femme est au piège de la tentation charnelle, au lieu de la punir, il lui laisse le choix: « [...] Si tu crois que cet homme te comblerait mieux que je ne l'ai fait, dis-le moi franchement. Je saurai alors si je dois vivre encore ici avec toi [...]»²³¹ » De ce point de vue, la sincérité d'Eve révélée dans sa réponse étonne le lecteur habitué à la littérature du dix-neuvième siècle où les droits de la femme étaient extrêmement limités et l'expression libre de ses désirs débridés n'était pas fréquente dans les œuvres : « [...] O ami, [...] j'ai senti en moi un mouvement comme quand tu es venu le premier jour. Ne trouves-tu pas qu'il est beau ? Il est beau comme un fruit par-dessus la haie et cependant toi, tu es pour moi le verger rempli des fruits les plus suaves [...]»²⁵⁷ » / « [...] il m'eût prise comme toi ! Oh, j'aurais connu le goût de sa bouche ! [...]»²³²

De la même manière, quand dans « Au cœur frais de la forêt », Lule avoue au Petit Vieux ses sensations intimes : « - Une fois j'allais dans le bois ; je me roulais à terre comme si j'avais été piquée d'une abeille. Je ne sais pas ce qui serait arrivé si en ce moment s'il était venu²³³, » il considère sa faute comme absolument naturelle et met l'accent sur son côté positif.

²³¹ C. Lemonnier, *Adam et Eve*, p. 302

²⁵⁷ Ibid.

²³² C. Lemonnier, *Adam et Eve*, p. 303

²³³ C. Lemonnier, *Au Cœur frais de la forêt*, p. 200

Par conséquent, Angel, Petit Vieux et Adam sont les personnages contradictoires car, si le premier, après avoir entendu l'aveu de Tess, dit qu'il aimait « une autre femme », pour le deuxième « [...] ce mouvement était sacré comme tous les mouvements de la nature²³⁴ ».

Même si elle avoue qu'elle a préféré l'amour de l'autre à celui d'Adam (« [...] il m'eût fait connaître un autre plaisir [...]»²³⁵) Adam ne ressent aucune rancune contre elle : « [...]

Comment me serais-je fâché puisqu'elle m'expliquait la une vérité touchante selon le vœu des êtres comme on aime boire l'eau à une autre source, comme on préfère cueillir une pomme à l'arbre duquel on n'a pas encore mangé ? [...]»²⁶²

Si Tess devient aux yeux d'Angel la pécheresse, pour Petit Vieux Lule « [...] avait l'innocence d'une fille que le baiser de l'homme a seulement effleurée [...]»²³⁶ »

Dans ce contexte, les protagonistes de Lemonnier n'ont rien de commun avec la maladie fin de siècle, l'hystérie, parce que les fantasmes sexuels ou leurs réalisations semblent naturels à Lemonnier. En revanche, Bazán accorde une grande importance au mécanisme des phénomènes psychiques en montrant que l'esprit était une sécrétion naturelle de la matière. De ce point de vue, l'œuvre espagnole met en œuvre certains symptômes cliniques de Freud et apparaît comme une anticipation des théories sur les complexes sexuels et sur le névrose. Ainsi, à la fin du roman, Manuela qui souffre de mélancolie après la séparation avec Pedro est déclarée comme hystérique : « [...] Según lo que usted me va contando, la neurosis de la señorita tiene carácter epiléptico, y hay un poco de tendencia al desvarío [...]»²³⁷ »

De la même manière, Gabriel semble être un intéressant patient de point de vue psychologique car son attirance envers Manuela s'explique par les illusions de son enfance;

²³⁴ C. Lemonnier, *Adam et Eve*, p.303

²³⁵ *Ibid.*, p. 304

²⁶²*Ibid.*

²³⁶ C. Lemonnier, *Au Cœur frais de la forêt*, p.182

²³⁷ Emilia Pardo Bazán, *La madre naturaleza*, p.147, trad. : « D'après ce que vous me racontez, la névrose à un caractère épileptique et la fillette a de la tendance au délire... » (p.270)

il éprouvait un sentiment incestueux pour sa sœur Nucha. Le désir de posséder sa fille est inconsciemment une réalisation de son rêve refoulé. Ainsi, dans « La madre naturaleza » on est témoin de l'inceste entre Pedro et Manuela, même la scène du monologue intérieur de Gabriel révèle les illusions sexuelles de celui-ci qu'on peut considérer comme l'inceste moral entre Gabriel et Manuela ou Nucha.

De cette façon, dans ce chapitre, on a essayé d'aborder les problèmes de dualité, suite au péché charnel des protagonistes, en opposant les romans de Zola, Queiroz, Bazán ou Hardy à ceux de Lemonnier. En effet, les exemples ont montré que dans les œuvres française, portugaise, espagnole et britannique, l'arrière-plan du conflit éclaté entre la raison et l'instinct n'est autre que le milieu social des protagonistes tandis que dans les romans belges, où il n'existe pas de milieu social, les protagonistes ne sont pas confrontés aux mêmes problèmes. Ainsi, si chez les uns la mort apparaît comme l'unique moyen de se sauver du péché, chez Lemonnier, la faute éveille les plus nobles facultés des individus.

2.12. Croquer le fruit / Croquis des mœurs

Si la transgression d'Adam et Eve s'interprète d'une manière intense dans les œuvres littéraires de la deuxième moitié du dix-neuvième siècle et se manifeste par la désobéissance des individus par rapport aux conventions sociales de leur époque, c'est parce que, si l'on croit à Freud, les circonstances du péché originel, y compris la question de la sexualité, sont inscrites dans la mémoire collective. Selon Freud, la société qui naît du refoulement des désirs sexuels reste attachée au mythe d'Adam et Eve qui, le premier, aborde la question du plaisir de jouissance.

Certes, même d'après la Genèse, la jouissance est vue comme tabou parce qu'elle est liée à la séduction ; c'est après l'initiation du serpent que le couple primordial connaît le plaisir charnel.

Dans ce contexte, les œuvres de Zola, Queiroz, Bazán et Hardy évoquent le conflit psychique entre le désir de vouloir éprouver le plaisir sexuel et le refoulement de ce désir. En même temps, il est significatif que le plaisir charnel s'accompagne le plus souvent de la perte du contrôle de soi. Ainsi, la liberté de jouissance est vue comme une menace pour la société.

Aux termes de Balzac, « la société n'est pas plus indulgente que ne le fut le Dieu de la Genèse²³⁸ ». C'est pourquoi, les protagonistes des romans de Zola, Queiroz, Bazán ou Hardy éprouvent après leur chute les mêmes sensations qu'Adam et Eve dans la Bible ; la peur, l'angoisse, la honte sont également associées à leur transgression.

Pourtant, comme dans le récit génésiaque, dans les textes littéraires aussi les protagonistes sont conscients du danger que peut leur procurer la déviance. Par exemple, l'éducation de Tess la prépare pour un avenir qu'elle aura connu mais malgré cela elle est en antagonisme avec elle-même :

[...] She looked upon herself as a figure of Guilt intruding into the haunts of Innocence. But all the while, she was making a distinction where there was no difference. Feeling herself in antagonism, she was quite in accord. She had been made to break an accepted social law, but no law known to the environment in which she fancied herself such an anomaly²³⁹.

C'est pourquoi, si Tess éprouve le sentiment de culpabilité c'est grâce à son éducation chrétienne tandis que sa nature païenne lui donne un sentiment contradictoire : « Most of

²³⁸ Balzac, *Une fille d'Eve*, p. 52

²³⁹ T. Hardy, *Tess of the D'Urbervilles*, p.146 [...] Elle se croyait une figure du Pêché s'introduisant dans le séjour de l'innocence. Mais elle voyait une différence là où il n'en existait pas. Elle se sentait en antagonisme avec les choses tandis qu'elle en était en harmonie. Elle avait été poussée à violer une loi sociale acceptée par les hommes, mais inconnue de cette nature où elle s'imaginait être une anomalie ».

(p.117)

the misery had been generated by her conventional aspect, and not by her innate sensations²⁴⁰ ».

Même dans la nature qui entoure Tess, elle voit des signes qui condamnent la femme au nom de la morale sociale :

But this encompassment of her own characterization, based on shreds of convention, peopled by phantoms and voices antipathetic to her, was a sorry and mistaken creation of Tess's fancy- a cloud of moral hobgoblins by which she was terrified without reason²⁴¹.

La honte de Tess provient moins de son péché que de l'intériorisation des lois sociales : « She was ashamed of herself for her gloom of the night, based on nothing more tangible than a sense of condemnation under an arbitrary law of society which had no foundation in nature²⁴²».

Ainsi, Il est significatif que chez Hardy c'est le sens moral qui suscite la honte de la protagoniste et pas la honte qui suscite le sens moral. En effet, tout au long du roman le lecteur voit cette ligne bipolaire qui oppose la nature individuelle des protagonistes et la culture collective. Par rapport à celle-ci, le narrateur du roman de Hardy remarque que le cas de Tess est un exemple à ne pas imiter pour la société qui entoure la protagoniste :

²⁴⁰ Ibid. p.155, trad. : « La plus grande partie de sa misère venait de l'aspect conventionnel sous lequel elle se considérait, non point de ses instincts naturels » (p.112).

²⁴¹ Ibid., p.146, trad.: « Mais cet entourage, dont elle-même inventait les caractères, qu'elle fondait sur les bribes de convention et qu'elle peuplait de fantômes et de voix pleines d'antipathie pour elle, était une création triste et fautive de son imagination, une nuée de farfadets moraux qui la terrifiaient sans raison ». (p.117)

²⁴² Ibid., p.440, trad. : « Elle avait honte d'elle-même et de sa mélancolie de la nuit, car sa souffrance venait seulement de la conscience de sa condamnation par une loi sociale arbitraire, qui n'avait son fondement dans aucune loi naturelle. » (p.305)

«the event which had made of her a social warning had also for the moment made her the most interesting personage in the village to many²⁴³ ».

Il est significatif que les écrivains accordent également une importance majeure aux conventions sociales de leur époque qui dans chaque œuvre devient la métaphore de Dieu de la Genèse (comme l'avait exprimé Balzac d'une manière explicite) auxquelles personne ne peut s'opposer. Ainsi, Angel Clare menait une lutte intérieure pour pouvoir agir selon sa propre volonté:

He was incensed against his fate, bitterly disposed towards social ordinances; for they had cooped him up in a corner, out of which there was no legitimate pathway. Why not be revenged on society by shaping his future domesticities loosely instead of kissing the pedagogic rod of convention in this ensnaring manner? ²⁴⁴

Même la mort de petit Chagrin prouve à quel niveau le viol de la morale sociale est condamné en Angleterre victorienne. Au lieu de montrer le rôle bénéfique de l'église, le roman de Hardy affirme qu'elle est impuissante à sauver les âmes des personnages. Le fait que le prêtre refuse de donner une sépulture à Tess pour son pauvre Chagrin témoigne que la force que l'église exerce sur les individus est plus diabolique que divine : « So passed away Sorrow the Undesired- that intrusive creature, that bastard gift of shameless Nature, who respects not the social law [...] ²⁴⁵ »

²⁴³ Ibid.,p. 156, trad. :Si d'une part l'aventure de Tess servait socialement de leçon en montrant ce qu'il fallait éviter, d'autre part cette même aventure la rendait, à bien des yeux, la personne la plus intéressante du village ». (p.123)

²⁴⁴ Ibid., p.426, trad. : « Il était exaspéré contre son sort, plein d'animosité contre les lois sociales qui l'avaient acculé dans une impasse d'où il ne pouvait sortir par aucune voie légitime. Pourquoi ne pas se venger de la société en se préparant une vie domestique libre et facile, au lieu de s'incliner sous la fêrule des conventions ? (p.296)

²⁴⁵ Ibid., p.161, trad. : « Ainsi disparut Chagrin, le non-souhaité, cet intrus, ce don bâtard accordé par une nature éhontée qui ne respecte pas la loi sociale [...] » (14 p.127)

Contrairement à Hardy qui exprime ses comportements anticléricaux d'une manière explicite, Zola et Bazán s'abstiennent de cette idée et laissent ainsi à leur public l'espoir de trouver « le chemin du salut social, » (56). Exprimée d'une manière ironique dans le roman britannique, l'idée de la rédemption semble tout de même possible selon « La faute de l'abbé Mouret » et « La madre naturaleza » où la voie de l'église, étant celle de la religion ou de Dieu, apparaît comme l'unique moyen de salut. Ainsi, Zola et Bazán traitent une approche chrétienne et attribue une importance majeure aux valeurs religieuses pour la vie de l'homme. A ce titre, Serge Mouret est un illustre exemple qui, marqué par le mépris de l'amour terrestre, refuse l'assouvissement physique des passions et choisit l'église comme son unique abri. En effet, après son hallucination qui a fait assister Serge à la destruction de l'église, la statue de Christ, qui ne s'abîme pas, symbolise le possible rachat des péchés de l'abbé : « [...] L'église, sous ce premier choc, craqua. Les murs se fendirent, des tuiles s'envolèrent. Mais le grand Christ, secoué, ne tomba pas²⁴⁶ ».

De la même manière, la morale oblige Pedro de se réfugier à l'église :

[...] La naturaleza yerra, lo enmienda la gracia; y el advenimiento de Cristo y los méritos de su sangre preciosa fueron cabalmente para eso; para remediar la falta de nuestros primeros padres y sanar a la naturaleza. La ley de naturaleza, aislada, sola, invóquenla las bestias: nosotros invocamos otra más alta [...] ²⁴⁷.

Par conséquent, même si le poids du péché originel est transmis aux protagonistes qui en deviennent les victimes, malgré la fatalité du péché originel ou la conscience coupable qui pèse sur eux, contrairement à « Tess of the D'Urbervilles » de Hardy, les romans de Zola

²⁴⁶ E. Zola, *La faute de l'abbé Mouret*, p.614

²⁴⁷ Emilia Pardo Bazán, *La madre naturaleza*, p.162, trad.: “[...] La grâce répare les erreurs de la nature; et l'avènement de Christ, et les mérites de son sang précieux nous ont été offerts à cet effet pour racheter la faute de nos premiers pères et guérir la nature infirme. La loi de nature, seule et unique loi, ce sont les bêtes qui la suivent ; nous, nous en invoquons une autre plus élevée... [...] » (p.296)

et Bazán finissent par l'idée de la victoire de la vie et de la résurrection. Ainsi, les œuvres française et espagnole ne déniaient pas la possibilité du salut qui semble absolument absurde selon la philosophie pessimiste de Hardy.

2.13. Retour au panthéisme et au Dieu de bonté

Les considérations traditionnelles sur la religion concernant la Providence divine et l'hérédité du péché originel se remplacent chez C. Lemonnier par une force panthéiste qui existe dans la nature. Ainsi, ses romans s'opposent au déterminisme de la littérature naturaliste selon lequel la fatalité infléchit la destinée humaine.

En tant que panthéiste, dans « Adam et Eve » et « Au cœur frais de la forêt », Lemonnier détruit toute forme de vie morale qui est selon les termes de Jules Vacherot, l'historien des religions du XIX^e siècle, « [...] admirable au début, finit par proposer pour suprême idéal l'anéantissement de la nature humaine. Au lieu de l'être, le non-être ; au lieu de la lumière, la nuit ; au lieu de la perfection, le néant [...] »²⁴⁸

Lemonnier développe l'idée que comme l'Univers est perçu divin, qu'un être humain fait aussi partie de la divinité, qu'aucun pouvoir supérieur ne peut imposer à l'homme ses volontés, alors il ne se soumet qu'à ses propres lois.

Géorges Rency dans son « Essai de biographie critique de Camille Lemonnier » cite les paroles de l'écrivain belge:

²⁴⁸ Etienne Vacherot, *Histoire critique de l'École d'Alexandrie*, Paris, Ladrance, 1846-1851, t. III, p.243

²⁷⁶ Camille Lemonnier, *essai de biographie critique*, p. 19, op.,cit.

Si quelque chose, [...] apparaît en nous divin, c'est bien la pureté originelle des impulsions. En elles-mêmes elles sont toujours belles, la société seule les pervertit. C'est l'état social qui est partout malade et duquel il faudrait, par le retour à la nature et à la beauté foncière de la vie, nous guérir²⁷⁶.

Sous cet aspect, la philosophie de Lemonnier est marquée par l'idéalisme de Rousseau et oscille entre positivisme et panthéisme dans la mesure où le positivisme déplore l'ignorance de l'homme et le panthéisme son asservissement. En effet, si on y réfléchit bien, les protagonistes de ces romans atteignent le processus de l'individuation à travers trois étapes qu'ils passent dans la vie. Ces étapes ne sont pas sans rappeler les stades de la philosophie positiviste élaborés par Auguste Comte selon qui, la recherche de la réalité s'effectue à travers la théologie, métaphysique et positiviste, voire scientifique. Le premier stade prend en considération la relation entre Dieu et l'homme. Dans le deuxième ce sont les droits de l'homme qui sont pris en compte et au troisième, l'autorité de l'Être suprême est évincée, il n'y a que la volonté et le libre arbitre de l'homme qui compte. Ainsi, Adam et Petit Vieux s'écartent de la société au sein de laquelle ils n'auraient jamais réussi à se libérer de la morale élaborée par l'Eglise ou par la société. Peu à peu, ils apprécient leurs capacités, leur force qu'ils peuvent exercer sur la nature, et finalement, ils voient que c'est le libre arbitre et la volonté de l'homme qui infléchissent la destinée humaine.

En effet, Petit Vieux dans « Au cœur frais de la forêt » est l'un des exemples illustres qui prouvent à quel niveau l'homme peut être libre pour pouvoir infléchir sa destinée selon sa propre volonté : « [...] J'ai élevé de mes mains mon toi ; mes dieux, je les ai créés selon ma destinée [...] »²⁴⁹

Dans la mesure où Lemonnier développe les idées de la philosophie panthéiste, la notion de Dieu personnel est aussi détruite. Pourtant, son existence n'est pas niée, le panthéisme de Lemonnier identifie Dieu à la nature et c'est pourquoi, il le voit dans chaque chose qui entoure l'Univers. Son panthéisme se substitue en même temps au christianisme - l'homme est aussi Dieu qui contribue à chaque acte de la création.

²⁴⁹ C. Lemonnier, *Au Cœur frais de la forêt*, p.313

Dans ce contexte, Adam dit souvent à sa compagne que « c'est tous les jours de Dieu dans la nature²⁵⁰ ». Ce qui est significatif vis-à-vis de la vision du Seigneur c'est que c'est grâce à l'amour que le protagoniste fait sa connaissance, c'est après avoir éprouvé ce sentiment envers son Eve qu'Adam, dans « Adam et Eve », découvre Dieu qui n'est autre que l'amour lui-même²⁵¹. Cette identification de l'amour à Dieu est encore une fois lisible quand, une nuit, Adam, excité par le désir sexuel, s'approche de son Eve dormante et au moment où il veut s'emparer d'elle charnellement, sa voix intérieure lui chuchote : « Prends garde, tu vas blesser Dieu²⁵² ». Ainsi Dieu est partout et dans tout selon Lemonnier.

Si « Tess of the D'Urbervilles » ou « La faute de l'abbé Mouret » se caractérisent par la vision négative de la religion, les romans de Lemonnier en affirment le contraire : « [...] J'avais créé ma vie d'après moi-même et le sens qui était en moi, et ensuite j'avais créé mon Dieu d'après ma vie. J'étais sans orgueil ; j'avais la simplicité de l'humble créature devant la vie [...]»²⁵³ »

De cette manière, les romans de Lemonnier proposent une vision différente de la religion dont le Dieu n'est que celui de la bonté ; c'est pourquoi, la religion de Lemonnier n'a rien de commun avec le catholicisme qui est considéré chez Hardy comme une force destructrice : « [...] A cloister implies a monk, and a monk Roman Catholicism.- And Roman Catholicism sin, and sin damnation²⁵⁴ ».

En même temps, les romans de Lemonnier font écho à l'œuvre de Queiroz où à travers le personnage du docteur athée s'exprime l'idée que développe l'écrivain belge : « [...] Je n'ai pas besoin de prêtres en ce monde, parce que je n'ai pas besoin de Dieu dans le ciel.

²⁵⁰ C. Lemonnier, *Adam et Eve*, p. 29

²⁵¹ Jean 4 :8

²⁵² C. Lemonnier, *Adam et Eve*, p.37

²⁵³ Ibid., p.264

²⁵⁴ T. Hardy, *Tess of the d'Urbervilles*, p.420 « [...] un cloître signifie un moine, et un moine, le catholicisme. – et le catholicisme signifie le péché, et le péché la damnation... » (p.293)

Pour mieux dire, mon garçon, j'ai mon Dieu en moi, autrement dit, un principe qui règle mes actions et mes opinions, ce qui s'appelle vulgairement la Conscience²⁵⁵... »

En effet, c'est la conscience qui devient la principale force qui conduit les attitudes des protagonistes.

Dans ce contexte, il est important que dans « Adam et Eve » et « Au cœur frais de forêt » le vieillard et les deux Jean, incarnent les archétypes de ce Dieu de bonté. En même temps, leur apparition rapproche l'œuvre de Lemonnier de celle d'Emilia Pardo Bazán où la mission de l'ellgebrista Anton est la même que celle de deux Jean. C'est pourquoi, les romans de Lemonnier et Bazán, marqués par l'idéalisme de Rousseau, mais aussi par celui de Bernardin de Saint Pierre, entretiennent de fortes relations intertextuelles.

Ainsi, à travers la figure du vieillard, Lemonnier identifie le Dieu de la Genèse car il :

« [...] parlait avec la sagesse d'un dieu venu chez les hommes. [...]»²⁵⁶ Le fait qu'il soit évoqué même en tant que « Père », mais surtout l'utilisation de la majuscule, souligne encore une fois le rapport symbolique de ce vieil homme au Seigneur.

De la même manière, dans « Au cœur frais de la forêt » le visage de Dieu se cristallise à travers les personnages de deux Jean : « [...] Quand il nous parlait de Christ, c'était vraiment comme une figure de lumière qui se levait devant nous, un homme infiniment bon aujourd'hui disant de douces paroles²⁵⁷ ». Les conseils de Jean qu'il donne au couple incarnent les idées de Jésus-Christ : « [...] il fallait aimer les autres comme soi-même, partager avec le pauvre sa misère et ne point faire de mal aux bêtes²⁵⁸ ».

Ce personnage est une incarnation d'Anton du roman d'Emilia Pardo Bazán « Madre naturaleza » qui, à son tour, apprend au couple sa philosophie:

²⁵⁵ Eça de Queiroz, *Le Crime du père Amaro*

²⁵⁶ C. Lemonnier, *Adam et Eve*, p. 231

²⁵⁷ C. Lemonnier, *Au Cœur frais de la forêt*, p.84

²⁵⁸ Ibid. p.85

El señor Antón tenía su filosofía allá a su modo, mitad bebida en tres o cuatro librotos viejos, en tomos descabalados de Feijóo, en el Desiderio y Electo, mitad inspirada por el espectáculo y la sugestión incesante de la madre naturaleza, de árboles y estrellas, ríos y nubes. En su cráneo estrecho y prolongado, verdadero cráneo céltico, bullían a veces viejas ideas cosmogónicas, bocetos confusos de panteísmo y restos de cultos y creencias ancestrales²⁵⁹.

Selon Anton et les deux Jean, philosophes marqués par la philosophie panthéiste, la division artificielle entre les animaux et les hommes n'est créée que par l'orgueil de l'homme. Ainsi, quand Petit Vieux tue un écureuil, Jean lui explique :

Tu as immolé une chair vivante. Maintenant ta main à jamais sera rouge. Comment veux-tu qu'entre toi et moi, il n'y ait pas la pensée de cette mort [...] C'était la gaîté de la forêt. Sa femelle le cherchera dans l'ombre et ne le trouvera plus. Peut-être il avait des petits [...] la vie est la vie ! Il n'y a pas plus de vie en Petit vieux et toi qu'il n'y en avait dans cet animal. Et toute chose qui vit est sacrée. Il a suffi d'un geste pour lui enlever la vie ; et nulle force au monde ne pourrait la lui rendre. Cependant il avait un cœur et des poumons et une chair comme vous deux. Il avait une petite âme farouche et tendre qui criait de plaisir et de douleur²⁶⁰.

Ce passage entretient un dialogue implicite avec « La madre naturaleza » où Anton défend les mêmes principes que Jean :

[...]Vamos al decir de que la gente como usted y como yo, y las bestias, dispensando vustedes, padecen de los mismos males, y en la botica no hay diferencias de remedios, y la vida se les viene y se les va del mismo modo, y todos pasan su tiempo de chiquillos, porque los perritos pequeños lloran y enredan como las criaturas, y luego a las personas humanas les llega la de andar tras de las mozas, y andan que tolean, y también los perros se escapan de casa para perseguir a las perras, con perdón,

²⁵⁹ Emilia Pardo Bazán, *La madre naturaleza*, p.11, trad.: « Le señor Anton possédait une philosophie à lui, qu'il avait en partie ramassée dans quelques vieux livres, tomes dépareillés d'anciens auteurs, ou qui lui avait été inspirée par le spectacle et la suggestion incessante de la mère Nature, des arbres, des étoiles, des fleuves et des nuages. Dans son crâne étroit et allongé, vrai crâne de Celte, bouillonnaient tour à tour de vieilles idées cosmogoniques, des bribes confuses de panthéisme, et des restes de culte et de croyances ancestrales [...] » (p.19)

²⁶⁰ Camille Lemonnier, *Au cœur frais de la forêt*, p.232

y las buscan, y riñen por causa de ellas, y las obsequian como los señoritos a las señoritas...
¡Carraspoó!²⁶¹

Ainsi, Emilia Pardo Bazán et Camille Lemonnier croient que même si l'homme dégrade lui-même la nature, c'est toujours de l'homme que dépend la réconciliation ; l'harmonie originelle dont ont profité Adam et Eve au Paradis avec les autres êtres vivants est reconstituable si l'homme traite délicatement la nature.

Bien que la philosophie de Hardy soit loin de l'idéalisme de Rousseau, l'écrivain a quand même développé l'idée de l'égalité de l'homme et de l'animal. Quand, après la mort de son cheval, Prince, Joan Durbeyfield refuse de vendre la viande de l'animal et décide de l'enterrer d'après toutes les règles, il prouve que l'homme est semblable à l'animal et la différence entre ces deux êtres vivants n'est qu'artificielle.

He worked harder the next day in digging a grave for Prince in the garden than he had worked for months to grow a crop for his family. When the hole was ready, Durbeyfield and his wife tied a rope round the horse and dragged him up the path towards it, the children following in funeral train²⁶².

Ainsi, en enterrant le cheval dans son jardin, l'animal est symboliquement intégré à l'espace familial.

²⁶¹ Emilia Pardo Bazán, *La madre naturaleza*, p.11, trad.: « [...] Avouons que les créatures comme vous et moi et les bêtes pâtissent des mêmes maux, et que dans la pharmacie les remèdes sont les mêmes pour tous ; la vie vient et s'en va de la même façon ; les petits enfants et les petits chiens souffrent et pleurent pour les mêmes causes ; et, plus tard les jeunes gars courent après les jeunes filles et les chiens s'échappent de la maison pour suivre les chiennes, pardon, excuse ! Et ils se battent pour elles et ils font la cour comme les señoritas aux señoritas... carraspoó ! » (p.21)

²⁶² T. Hardy, *Tess of the d'Urbervilles*, p.60, trad. : Le lendemain il se donna plus de peine pour creuser une fosse à Prince qu'il ne s'en était donné pendant des mois pour faire pousser la récolte de la famille. Quand le trou fut prêt, Durbeyfield et sa femme attachèrent une corde autour du cheval et le tirèrent jusque-là sur le sentier, tandis que les enfants suivaient en convoi funèbre ». (p.60)

Par conséquent, les romans de Lemonnier, ainsi que certains passages de Bazán, affirment que Dieu qui punit chaque être humain pour le péché originel d'Adam et Eve, est une invention sociale. En réalité, il y a une force vivifiante que l'homme doit chercher dans chaque chose ; de la même manière, Lemonnier développe également l'idée que l'homme par sa nature est bon et ce n'est seulement que la société qui le pervertit. Mais pour pouvoir voir le côté positif de l'homme ainsi que du Seigneur, l'écrivain belge propose de retourner à la nature. Ainsi, le retour au panthéisme signifie aussi le retour au Dieu de bonté.

Conclusion de la deuxième partie

Dans la deuxième partie du travail, on a essayé de démontrer les manifestations du récit biblique d'Adam, Eve et le péché originel dans la littérature naturaliste.

A travers l'analyse comparative des romans d'Emile Zola, d'Emilia Pardo Bazán, d'Eça de Queiroz, de Thomas Hardy et de Camille Lemonnier, on a repéré les principales caractéristiques du mythe génésiaque sous son incarnation littéraire.

L'analyse a montré que le phénomène de la déchristianisation a mené même la littérature à réinterroger certaines questions fondamentales de l'existence humaine.

C'est dans ce contexte que la science dont l'intérêt était orienté vers la théorie de la dégénérescence, a poussé la littérature, en tant que lieu des résonances des derniers progrès scientifiques, à s'interroger sur la même question. C'est pourquoi, le récit biblique du péché originel est devenu une source d'inspiration dans laquelle les écrivains cherchaient les causes lointaines de la décadence du genre humain. L'interprétation augustinienne, relative au libre arbitre de l'homme, a été complètement rejetée. A ce titre, la philosophie de Schopenhauer a beaucoup influencé l'esprit intellectuel de l'Occident dans la mesure où la liberté par rapport à soi était considérée comme une chimère, le destin de chacun étant infléchi par les circonstances extérieures.

Ainsi le naturalisme, conçoit l'existence de l'homme sous son arrière-plan mythique. Les expériences bibliques se mettent au service de la méthode expérimentale et visent à apporter des réponses aux principaux sujets de réflexion de l'époque : le rôle des facteurs extérieurs, tels que l'influence du milieu, de la biologie, de l'histoire et de l'hérédité. C'est pourquoi, le récit d'Adam, Eve et le péché originel, en tant qu'un mythe étiologique, devient un véritable réservoir d'idées où l'on peut trouver des réponses aux énigmes qu'on a du mal à expliquer. En effet, l'homme fin-de-siècle, qui ne peut nullement s'échapper à la responsabilité collective du péché originel qui pèse sur lui par l'hérédité reste attaché à ses aïeux bibliques. L'homme moderne se conçoit puni pour la toute première faute humaine et observe l'avenir avec pessimisme. Déniant toute forme de propre volonté ou de libre arbitre, le naturalisme présente le monde comme une respiration cosmique dont l'histoire se déroule de façon cyclique. C'est pourquoi, oscillant entre la modernité et le temps mythique, les œuvres invitent à voyager entre deux mondes. Les romans naturalistes de Zola, Queiroz, Bazán, Hardy et Lemonnier mettent en œuvre des histoires et des personnages qui font revenir le lecteur à son passé biblique. Ainsi, les protagonistes de « La faute de l'abbé Mouret », « Le crime du père Amaro », « La madre naturaleza », « Tess of the d'Urbervilles », « Adam et Eve » et « Au cœur frais de la forêt » incarnent les célèbres figures génésiaques d'Adam et d'Eve. Ils jouent et déjouent leurs sorts à l'époque moderne qui généralise même certains symboles bibliques. Ainsi, l'arbre de la connaissance du bien et du mal incarne le piège des tentations corporelles, la consommation du fruit défendu symbolise l'initiation à la sexualité, l'image du mal est représentée par le serpent transformé en séducteur, la mission de Dieu est accomplie par la société et la perte du jardin d'Eden correspond à la perte de la place de l'homme dans la société.

Si les œuvres de Zola, Queiroz, Bazán et Hardy reflètent toutes les terreurs de la réalité et terminent par mettre en évidence la tragédie du destin humain entaché du péché, celles de Lemonnier tendent à s'opposer à un tel pessimisme où toutes tentatives de quête du jardin d'Eden est vaine. Bien que la fin-de-siècle semble être loin de tout changements radical

des mentalités, Lemonnier propose quand même de nouvelles perspectives visant à retrouver le Paradis.

III. Lutte entre les sexes et variations autour d'Eve

3.1. Paradigme du discours idéologique sur le mythe d'Eve dans la deuxième moitié du dix-neuvième siècle

*Chaque siècle se caractérise par sa grande maladie. Le treizième fut celui de la lèpre ; le quatorzième, de la peste noire ; le seizième, de la syphilis ; le dix-neuvième est frappé aux deux pôles de la vie nerveuse dans l'idée et dans l'amour [...] ce siècle sera nommé celui des maladies de la matrice [...], de la misère et de l'abandon de la femme, de son désespoir.*²⁶³

Au dix-neuvième siècle, le récit biblique d'Adam, Eve et le péché originel, qui dépasse le cadre théologique et s'impose dans le domaine scientifique et littéraire, acquiert également une dimension idéologique. Il joue un rôle important dans la vie quotidienne de l'Occident, surtout, quand il s'agit de la femme...

Certes, depuis Eve, la femme reste toujours un être fatal ; considérée comme venimeuse et trompeuse, elle est également considérée comme une dangereuse enjôleuse de l'homme. Son rôle se définit seulement par rapport à sa fonction en tant qu'épouse ou mère et jamais par rapport à son identité psychologique. C'est surtout l'Eglise qui définit le rôle de la femme en matière de sexualité qui, à part pour la procréation, est condamnée dans toutes ses formes. Très souvent, en cas d'union stérile, la femme perd tout intérêt aux yeux de l'homme.

Et lorsque la femme quitte son rôle de mère, elle devient impérativement une figure érotique et un danger pour l'homme. Fort déclinée par la misogynie fin-de-siècle, la femme est considérée comme un instrument soumis aux conventions sociales.

Il est à souligner que le discours sur la question de la femme était toujours lié aux mythes fondateurs de l'imaginaire féminin, dont le mythe d'Eve constituait le cas le plus illustre. Dans ce contexte, Eve continue à hanter les mentalités dans la deuxième moitié du dix-neuvième siècle. Elle se réfléchit encore une fois (probablement d'une manière plus intense par rapport aux autres siècles) à la croisée des différentes disciplines dont chacune propose

²⁶³ J. Michelet, *L'Amour*, p.4, éd. Librairie Hachette et C^{ie}, 1859

son interprétation. Celle-ci apparaît sous des formes diverses et contradictoires. Mais les débats autour du troisième chapitre de la Genèse vont dans deux directions: ils deviennent autant une source d'intérêt des misogynes que celle des misandres. Ainsi, le récit biblique d'Adam et Eve s'affirme comme le lieu de discussion pour parler de la différence entre les sexes. La femme fin-de-siècle qui tend à se débarrasser des emprises masculines et commence à sortir de son rôle assujéti à l'homme, ne peut pas s'émanciper sans revenir à l'histoire d'Eve à laquelle elle doit son statut social. Désormais, le récit biblique du péché originel n'a plus de valeur d'axiome...

En effet, l'époque est tellement obsédée par le mythe d'Eve que son importance est mesurée jusqu'à l'absurdité. Cependant, on ne refuse pas que si cette histoire biblique a acquis une valeur emblématique pour redéfinir les rôles sociaux, c'est aussi à cause de la forte rigueur cléricale.

Il est significatif de souligner que les considérations patristiques, concernant le récit biblique d'Adam, Eve et le péché originel, élaborées pendant des siècles, avaient laissé une trace remarquable sur la société du dix-neuvième siècle aussi. C'était surtout l'Eglise qui défendait les anciennes valeurs conservatrices; à ce titre, il suffit d'évoquer l'abbé Gaume qui formulait à sa façon le sens de la Genèse. Il affirmait que la supériorité du rôle masculin était gravée comme un code dans les premiers chapitres de la Genèse car les paroles de Dieu « faisons l'homme à notre image et ressemblance, afin qu'il commande aux poissons de la mer, aux oiseaux du Ciel, aux bêtes, à toute la terre, et à tous les reptiles qui se remuent sous le Ciel²⁶⁴ » indiquaient qu'il était « [...] le roi du monde, la plus belles des créatures visibles²⁹³ ». Ainsi, il empruntait l'idée, en quelque sorte, à Saint Paul qui, dans « l'épître aux Corinthiens » remarquait que l'homme « est la gloire de Dieu, tandis que la femme est la gloire de l'homme²⁶⁵ ».

²⁶⁴ Joseph Gaume, *Catéchisme de persévérance, ou exposé historique, dogmatique, morale et liturgique de la religion depuis l'origine du monde jusqu'à nos jours*, p. 214, Gaume Frères, Editeurs-Libraires, 1843

²⁹³Ibid. p.219

²⁶⁵ Saint Paul, *l'épître aux Corinthiens*, 11 :7

En opposition avec cette idée dominante à l'époque du dix-neuvième siècle, Jean-Louis Larcher affirmait que la vision négative du sexe féminin était due à l'interprétation médiocre de la Genèse. Dans son ouvrage « La femme jugée par l'homme », sans lequel il serait difficile d'étudier la situation sociale du dix-neuvième siècle, il accorde une grande importance au mythe fondateur du christianisme :

Le christianisme reposant tout entier sur le péché d'origine et ses suites, seules raisons d'être de l'incarnation et de la rédemption, et la femme étant, par suite de ce péché, soumise à jamais à l'homme et condamnée à une expiation perpétuelle, le christianisme, dis-je, ne pouvait ni peut, sans être illogique, sans se suicider, travailler à la liberté de la femme ; l'espérer de lui, c'est attendre des pêches d'un murier sauvage, des figues d'un chardon. Un peu de réflexion sur le dogme aurait empêché bien des auteurs d'avancer cette thèse insoutenable : « Que la liberté relative, où sont parvenues les femmes en Occident, est l'œuvre du christianisme » et ils auraient recherché ailleurs les causes réelles du phénomène qu'ils constataient. Pourquoi donc faire honneur à une doctrine de ce qui ne peut lui appartenir, de ce que sa logique l'empêche de pouvoir accorder ?²⁶⁶...

Ainsi, le premier pas de la femme vers l'émancipation est de se débarrasser de la pression dont le catholicisme exerce sur elle. C'est pourquoi, Larcher est l'un des premiers à pousser les femmes contre ce dogme religieux qui veut faire d'elles des esclaves de l'homme :

Femmes qui me lisez, ne croyez plus que vous deviez, que vous pourrez jamais devoir rien au christianisme pour votre liberté. Son dogme révélé et immuable s'y oppose : c'est à la raison seule, cette fleur divine de l'humanité, que vous devez, que vous devez tout. C'est elle qui, luttant contre le dogme oppresseur, a brisé les portes de la prison où depuis tant de siècles elle gémissait captive, pour vous rapporter l'idéal philosophique, que notre tâche est d'agrandir, dont notre devoir et notre droit sont de faire appliquer les conséquences ! Le christianisme a dit : Hors de l'Eglise point de salut ; » votre droit vous dit : « Hors de la raison, point d'émancipation, point de progrès possible²⁶⁷.

C'est exactement dans le même contexte historique que s'inscrit l'un des ouvrages majeurs de Jules Michelet « L'amour » qui, avec « La femme, » apporte des informations importantes en matière d'étude de la situation sociale du dix-neuvième siècle. Dans « L'amour »,

²⁶⁶ Jean-Louis Larcher, *La femme jugée par l'homme*, p.121 Garnier Frères, Libraire-Éditeur, 1858

²⁶⁷ Ibid. p.122

Michelet remarque aussi que l'influence de l'Eglise sur la femme, surtout, quand il s'agit de sa relation avec son aïeule biblique, est considérable :

L'Eglise est nettement contre elle et lui garde rancune du péché d'Eve. Elle la tient pour la tentation incarnée et l'intime amie du démon. Elle souffre le mariage en préférant le célibat, comme vie de pureté, car impure est la femme. Cette doctrine est si profondément celle du moyen âge, que ceux qui veulent en renouveler l'esprit soutiennent que justement, dans sa crise sacrée, le sang de la femme est immonde. Telle physique, telle législation. La femme, à ce point ravalée, que sera-t-elle, sinon serve et servante de l'être le plus pur qui est l'homme ? Elle est le corps, il est l'esprit²⁶⁸ ».

Michelet, montre aussi que la femme n'est pas une pécheresse et que c'est la société et la religion de cette société, le christianisme, qui veut voir en elle la portée du Diable.

Pourtant, il semble que l'Eglise (ou la religion) n'est pas l'unique force contre le sexe féminin. Avec le développement des sciences médicales, la femme devient la source d'observation scientifique; l'explosion des discours médicaux sur la maladie de l'hystérie, rapportent que cette dernière touche surtout les femmes stériles qui, incapables de suivre la loi naturelle de la reproduction, se considèrent « anormales » du point de vue sexuel. En même temps, chaque femme qui exprime ouvertement son désir sexuel est déclarée hystérique ; ainsi, il semble que la médecine n'attribue aucun droit légitime à la manifestation du plaisir naturel lorsqu'il s'agit de la femme.

En opposition avec les discours médicaux voyant l'expression des sentiments affectifs de la femme comme une anomalie, la théorie cérébrale de Gall et Spurzheim mettait plutôt l'accent sur la particularité de la nature féminine par rapport à la masculine. De cette façon, si, à cette époque-là, la principale différence entre l'homme et la femme s'expliquait par la différence de leurs parties intimes, cette nouvelle théorie l'expliquait par l'opposition des systèmes nerveux de deux sexes. En effet, la découverte de Gall et Spurzheim, qui a d'ailleurs inspiré les positivistes, affirmait que le cerveau se divise en trois zones : la zone supérieure, la zone

²⁶⁸ J. Michelet, *L'Amour*, librairie de la Hachette, 1859, p.111

active et la zone inférieure. C'est la zone affective qui constitue le principal mobile de la vie humaine. D'après la théorie cérébrale, l'homme ne se différencie pas des autres animaux tandis que la disposition de ces trois zones chez la femme n'est pas la même. Chez les femmes, c'est la zone affective qui est plus développée d'où sa sentimentalité renforcée. Chez les hommes c'est la zone active qui est plus active et qui soumet l'homme à deux instincts antagonistes : l'instinct « égoïste » et l'instinct altruiste. Parallèlement, les progrès de l'hématologie semblaient aussi être à l'avantage de la femme. Il est bien connu que, comme le remarque Michelet dans le passage qu'on vient d'aborder, la femme lors de son cycle menstruel était considérée comme impure ; bien qu'absurde, cette célèbre tradition prend aussi sa source dans le mythe d'Eve. Jacques Hassoun remarque à ce propos que la compréhension de la scène de la séduction va souvent très loin en imaginant l'acte sexuel entre le serpent et Eve dont Caïn a été le fruit. Compte tenu de la nature charnelle du péché originel, Hassoun parle de l'état virginal d'Eve avant l'apparition du serpent dans le Jardin d'Eden qui a été modifié après la tentation car la femme s'était donnée à l'animal. Après l'union sexuelle avec le serpent, elle a saigné et sa morsure a déclenché ses premières règles. Comme il est presque impossible d'admettre un rapport sexuel pendant les règles de la femme, Caïn en avait subi les conséquences : il est né lépreux et roux²⁶⁹.

Si encore aujourd'hui la femme est considérée comme impure lors de ses règles, c'est parce qu'elles lui rappellent, chaque mois, sa faute. Dans cette perspective, la race féminine semble être souillée du péché d'Eve, donc, il s'agit de l'hérédité de ce péché dont le genre féminin est responsable.

Compte tenu de toutes ces idées, d'après certaines religions chrétiennes, la tradition vit encore aujourd'hui et interdit aux femmes *impures* de toucher les icônes lors des cycles menstruels.

Pourtant, la situation tendait à changer dans la deuxième moitié du dix-neuvième siècle. En effet, les travaux de Bouchardat affirmaient que tout sang a la même composition chimique,

²⁶⁹ Jacques Hassoun, *Figures mythiques, Caïn*, p.36/37, édition Autrement, Paris, 1997

il a aussi constaté que le sang menstruel n'est pas morbide comme on le croyait longtemps. A cela s'ajoutaient les idées de Raciborski et Pouchet selon lesquelles le fait que la femme ovule et menstrue sans intervention de l'homme, signifie que celui-ci perd sa place importante lors de la procréation. Ainsi, la femme semble être absolument indépendante. Dans cette perspective, toutes ces questions dépassent le domaine médical et acquiert une connotation idéologique ; elles commencent à se traduire même au sein littéraire, mais par rapport au mythe d'Eve qui est omniprésent dans chaque domaine. La littérature, pour sa part, va apporter ses réponses en matière d'étude psychologique de la femme. (Cependant, il faut remarquer que ce n'est pas toujours la littérature qui puise dans les ouvrages psychologiques. Par exemple, le « Psychopathia Sexualis » de Richard Von Krafft-Ebing se réfère directement aux œuvres de la Marquise de Sade et de Léopold Von Sacher-Masoch). En même temps, ce qui est important, c'est que la Bible reste le principal moteur de réflexion de la littérature pour laquelle l'interprétation du péché originel en tant que péché de chair reste toujours le centre d'intérêt. Désormais, elle proposera des variations innombrables autour d'Eve qui veut s'initier à la sexualité. Même si le désir de l'émancipation fait toujours l'objet d'une illusion pour la femme du dix-neuvième siècle, les œuvres littéraires de cette époque présentent les femmes qui transgressent des lois morales, dans les œuvres la sexualité fait l'objet d'une quête existentielle et la recherche identitaire ne passe que par elle. Par conséquent, les trois domaines (Bible, psychologie médicale et littérature) s'entrecroisent et réfléchissent ensemble à *ce que veut la femme*. Dans ce contexte, on se propose de développer dans ce qui va suivre, les réponses à la question suivante : quels sont les traits d'Eve (ou la fille d'Eve) sous la plume d'un(e) écrivain(e) marqué(e) par la misogynie et sous la plume d'un(e) écrivain(e) influencé(e) par les idées féministes ; ou s'agit-il, dans les deux cas, de l'apparition de la double image de la même femme ?

3.2. Réhabilitation de l'image de la femme : Eve mère de l'humanité

Si les interprétations littéraires du récit biblique d'Adam et Eve composées avant le dix-neuvième siècle se caractérisaient le plus souvent par la vision négative autour de la figure d'Eve, le dix-neuvième siècle y tient une place considérable. En effet, à cette époque elles commencent à mettre en œuvre la double image de la femme, à la fois l'ange et le démon.

Mais la nature angélique de la femme, de cette fille d'Eve, n'est vue qu'à travers sa fonction de la maternité. Cependant, même l'interprétation de la Bible implique l'idée de la réhabilitation de l'image féminine. A ce titre, le Nouveau Testament offre une figure modèle au travers de la Vierge Marie qui, par sa maternité, rachète la faute d'Eve. Certes, l'interprétation de la doctrine du péché originel qui inclut l'idée de la rédemption met en avant le rôle de la femme. Dans cette perspective, si Jésus Christ est considéré comme un rédempteur qui, par sa crucifixion, apporte le salut à l'humanité et symbolise ainsi le nouvel Adam, la Vierge Marie devient la nouvelle Eve qui met au monde le Sauveur.

Par conséquent, la mère de Jésus contribue à la réhabilitation de l'image de la femme qui, longtemps fut associée à une tentatrice apportant la mort et les autres malheurs à l'humanité. Alain Houziaux remarque qu'au cours de l'histoire le développement du culte de la Vierge a connu quatre étapes : la virginité de Marie (à partir de IV siècle), l'Assomption (depuis le IX siècle) la proclamation de Marie comme « mère de Dieu » (depuis le XII siècle) et l'Immaculée Conception (à partir de l'époque de la Contre-Réforme).

Compte tenu du caractère « mâle » de la religion de l'Occident qui n'adorait que Père et Fils pendant plusieurs siècles, le XIII y tient une place considérable car l'Europe commence à vénérer l'Immaculée Conception. Pourtant, il est bien paradoxal que l'époque de la déchristianisation actualise de nouveau la question de la promotion d'une figure biblique. Le nouvel essor du culte marial commence au dix-neuvième siècle quand Pie IX définit le dogme de l'Immaculée Conception d'une manière solennelle. On énonce que la Vierge Marie est née sans la tare du péché originel.

Simultanément, la notion concerne également la question de la sexualité, de la chair et de la Femme. Puisque le péché originel a eu lieu par le truchement de la femme, Eve, qui d'ailleurs est conçu dans sa nature charnelle, Marie, en tant qu'antitype de la compagne d'Adam, rachète la faute par sa virginité ; la notion de l'Immaculé Conception la libère du poids du péché originel ; Bien que Saint Augustin trouvait qu'elle avait malgré tout reçu sa conséquence –, la mort, il faut pourtant prendre en considération un détail. – On sait en effet que d'après la conception augustinienne du péché originel, le baptême peut supprimer la souillure de la première faute, mais comme à l'époque de Marie le baptême n'était pas encore institué, avait-elle été baptisée ? On a supposé que Marie avait été baptisée automatiquement lors de l'Annonciation, ou, elle pouvait naître déjà baptisée, le baptême ayant pu s'effectuer au sein de sa mère dès que Dieu lui avait rendu l'âme. Finalement, le dogme de l'Immaculé Conception a clos les discussions autour de ce sujet.

Dans ce contexte, l'abbé Gaume, dans son « Catéchisme de Persévérance » parle de la maternité de Marie.

Concevoir et enfanter constituent la maternité. Or, Marie a conçu dans son chaste sein Notre Seigneur, Fils unique de Dieu, vrai Dieu et vrai homme, réunissant dans la personne du Verbe la nature divine et la nature humaine ; elle a, comme toutes les mères, formé son corps de sa substance et de son sang virginal, elle l'a porté neuf mois ; de plus, elle l'a enfanté. Marie est donc véritablement, et dans toute la propriété de l'expression, mère de Dieu²⁷⁰...

Mais la promotion du culte marial dans la deuxième moitié du dix-neuvième siècle s'est également mise au service de celle du culte féminin, en général.

Dans ce contexte, le mouvement saint-simonien, considéré par le dix-neuvième siècle comme le nouveau christianisme, en développant le culte de Marie, idéalise la Mère, symbole du renouveau social. Emile Barrault met au profit du sexe féminin l'idée de sa réhabilitation par la maternité :

²⁷⁰ Religion saint-simonienne, recueil de prédications, tome premier, éd. aux bureaux de Globe, 1832. p. 153

Ah ! Mes filles, élanchez-vous enfin vers cet avenir de gloire et de bonheur, ouvrez vos âmes à des sympathies générales ! Et si, dans le siècle dernier, Rousseau mérita votre reconnaissance pour avoir réchauffé en vous l'amour de la famille, le seul amour des époques irrégulières, où sont aujourd'hui, O Femmes, vos couronnes, vos bénédictions, votre enthousiasme pour Saint-Simon, qui ranime en vous l'Amour de l'Humanité, et qui, en vous permettant d'aimer avec plus de tendresse vos fils régénérés, plus dignes de vous, vous défend aussi de tarir la source de lait salubre qu'attendent de vous les filles de Dieu, si long-temps sevrés de votre amour²⁷¹.

Il est important de constater que même les féministes s'emparent de l'idée de la réhabilitation de la femme à travers sa fonction reproductrice. Par exemple, Emile de Girardin, dans son ouvrage « La liberté dans le mariage par l'égalité des enfants devant la mère » remarque :

Par la maternité, la femme se révèle et s'élève. Elle n'est plus irresponsable et désœuvrée. Elle tient dans ses mains, elle le sait, l'œuvre de l'avenir, et elle en répond. La trame qu'elle conduit est celle de l'humanité. La fonction qu'elle accomplit est la plus haute, la plus noble, la plus difficile de toutes les fonctions. En est-il, en effet, de plus difficile, de plus noble et de plus haute que celle de concevoir un enfant, de le porter neuf mois dans ses entrailles, de lui donner la vie au risque de perdre la sienne, de l'allaiter pendant plus d'une année, de l'élever, de l'instruire, de discerner ses qualités, de reconnaître ses défauts, de former son caractère, son cœur et son esprit ? Pour changer les destinées d'un peuple, il suffit souvent d'un progrès entrepris et accompli par un homme. Toute mère peut espérer d'être illustrée par son fils. Est-ce que toute mère chrétienne et croyante n'a pas, devant elle, un puissant exemple qui doit l'encourager : l'exemple de Marie, la mère de Jésus ? [...]²⁷²

Avec la promulgation du dogme de l'Immaculée Conception on tient compte du fait que si Dieu a choisi la femme pour faire apparaître dans le monde son fils, c'est parce qu'il avait une certaine admiration pour le sexe féminin. En même temps, les autres récits bibliques du Nouveau Testament soulignent l'admiration vis-à-vis du sexe féminin ; par exemple, il est bien connu que la première personne avec qui Jésus-Christ a parlé était une samaritaine, la première personne qui a vu Jésus après sa résurrection était Marie-Madeleine; ces détails ne

²⁷¹ Emile Berrault cité dans Maria Teresa Bulcioni dans *L'Ecole saint-simoniennne et la Femme. Notes et documents pour une histoire du rôle de la femme dans la société saint-simoniennne 1828-1833*, Pise, Goliardica, 1980, p.112

²⁷² Emile de Girardin, *La liberté dans le mariage par l'égalité des enfants devant la mère*, p.17-18, éd. Librairie Nouvelle, 1854

sont plus à négliger dans la deuxième moitié du dix-neuvième siècle et il faut y voir le grand privilège que Dieu attribuait aux femmes.

Compte tenu du contexte de l'époque, la littérature ne se met pas non plus à l'écart de la question. L'inconscient collectif, qui reste attaché au mythe d'Eve, revient encore une fois à ce récit d'origines pour se traduire au sein de la littérature.

Dans ce contexte, on assiste à la naissance des milliers d'Eves qui exigent d'être appréciées pour leur rôle lors de la maternité. Ainsi, V. Hugo dans ses

« Contemplations », E. Verhaeren dans son « Paradis » et A. Samain dans son poème « La peau de bête » puisent dans le troisième chapitre de la Genèse et mettent en avant la fonction procréatrice de la mère de l'humanité. Le vocabulaire des poèmes de ces poètes est riche des épithètes, telle que « chair de la femme - argile idéale²⁷³ », qui soulignent la double image d'Eve, à la fois candide et tentatrice. Mais l'accent est surtout mis sur la maternité d'Eve qui, après la connaissance du bien et du mal, a vite senti que « son flanc remuait³⁰³ ; » les poètes soulignent le côté positif de l'union sexuelle des premiers parents car « c'est cette nuit-là que fut conçu Caïn²⁷⁴ ».

Ainsi, peu à peu, la deuxième moitié du dix-neuvième siècle est témoin de la réhabilitation de l'image de la femme ; celle-ci n'est plus vue comme un danger de la société, elle devient médiatrice entre Dieu et l'homme qui, par l'amour, veut régénérer le monde.

²⁷³ Victor Hugo, *Le sacré de la femme, la légende des siècles*, éd. Blackwell, 1945

³⁰³ Ibid.

²⁷⁴ Albert Samain, *La peau de bête, Le chariot d'or, Symphonie heroïque*, éd. Mercure de France, 1912

3.3. Transgression comme recherche identitaire

Malgré les idéologies développées au temps de la Réforme, au siècle des Lumières et des Révolutions, malgré la promulgation du dogme de l'Immaculée Conception qui, en grande partie, a promotionné le rôle de la femme dans la vie sociale, en dépit de l'industrialisation naissante de la société qui contribuait à une certaine émancipation de la femme par le travail, l'Occident n'a pas réussi à aborder en profondeur les valeurs des traditions populaires tellement imprégnées dans les mentalités du dix-neuvième siècle. La situation restait surtout critique quant à la position de la femme dans la vie sociale. Elle était marquée par l'ambivalence: la femme n'avait pas de statut politique puisqu'elle n'avait pas accès au droit de vote. En effet, le code civil de Napoléon Bonaparte, élaboré en 1804, prédéfinissait nettement l'incapacité juridique des femmes en matière de droits civils. Extrêmement marqué par la misogynie, le Code civil de 1804 était l'un des exemples illustres visant à avilir le sexe féminin : « Les personnes privées de droits juridiques sont les mineurs, les femmes mariées, les criminels et les débiles mentaux²⁷⁵».

Dans cette perspective, si avant le mariage la femme était sous la coupe du père, après le mariage elle était obligée de passer toute sa vie sous le joug de son époux.

Dans ce contexte, Ernest Legouvé, revenant au mythe des origines, formule nettement le comportement stéréotypé envers le sexe féminin :

[...] Qu'est-ce que c'est qu'une femme ?

Certes, la naissance d'Eve, et ces belles paroles bibliques : « Elle est la chair de ma chair », semblent unir si étroitement l'homme et la femme, qu'elles en font comme les deux parties d'un même tout. Mais pourtant, tirée de lui, créée pour lui, elle est évidemment inférieure à lui. Eve, après tout, n'est que le développement d'une partie de la personne d'Adam, un développement très-perfectionné, j'en conviens, mais un développement²⁷⁶.

²⁷⁵ Code civile, article 1124, 1804-02-07, promulguée le 17 fevrier1804

²⁷⁶ Ernest Legouvé, *La femme en France au dix-neuvième siècle*, p.7, Libraires-éditeurs Didier et C^{ie}, 1864

Certes, les exemples des représentations littéraires du contexte social de la deuxième moitié du dix-neuvième siècle, abordés dans les parties précédentes du travail, démontrent clairement la situation sociale de la femme vis-à-vis de celle de l'homme en Occident.

Pourtant, les idées nées pendant les deux cents dernières années après des mouvements politiques, ainsi que des révolutions culturelles ou scientifiques, se sont reflétées dans la deuxième moitié du dix-neuvième siècle et ont préparé le terrain pour le renversement des anciennes valeurs conservatrices. Dans ce contexte, la femme, dont la fonction se borne uniquement à un rôle de mère et d'épouse, commence à s'opposer aux ordres sociaux de son époque. Ainsi, elle fait les premiers pas vers l'émancipation et encourageant l'émergence des revendications féministes.

Dans ce cadre, la littérature semble l'unique moyen d'exprimer toutes ces idées qui hantent l'esprit de la femme. C'est pourquoi, peu à peu, l'écriture féminine naît en réponse de la misogynie patristique, s'affirme comme un lieu de lutte idéologique entre des systèmes mentaux imprégnés de traditions archaïques et marqués par les conceptions modernistes. En même temps, il est à souligner que les femmes-écrivaines ont été obligées de s'engager dans un combat entrepris pour la revendication du droit à l'écriture aussi. A cette époque, les femmes-auteurs ne sont plus considérées comme de « vraies femmes » aux yeux de la société patristique; elles menacent les familles et l'équilibre des sexes. Ainsi, la femme cultivée, se mêlant trop d'esprit, représentait un danger à l'avenir.

Certes, la transgression des lois sociales pour pouvoir assumer ses engagements contre l'ordre établi n'est pas possible sans instruction. C'est pourquoi la première revendication des femmes concerne le droit à l'éducation. Il est bien connu que jusqu'à la fin du dix-neuvième siècle la majorité des femmes restaient analphabètes. Si les filles des familles aisées s'initient quand même à une certaine connaissance, celle-ci se limitait à la musique, à la danse ou à l'étude du français. En plus, comme il n'existait aucune école ni université pour les femmes, rien ne pouvait les pousser contre les ordres établis qu'elles considéraient comme absolument normaux. Ces femmes continuaient à vivre dans cette ignorance et très souvent, une fois accompli leur rôle de mère, elles croyaient que la mission était atteinte.

C'est dans ce contexte qu'apparaissent à l'horizon intellectuel Christina Rossetti, Emilia Pardo Bazán, Cecilia Böhl de Faber, Concepción Arenal, Rosalía de Castro, Rachilde, Virginia Woolf, Dorothy Richardson ou bien d'autres qui, par leur création littéraire, cherchent à modifier les systèmes. L'objectif de leurs histoires fictionnelles est de montrer aux femmes la réalité violente de leur situation.

A ce propos, Elaine Showalter essaye de concrétiser l'évolution littéraire de l'écriture féminine dans son « A Literature of Their Own » et elle en souligne trois étapes : Androgynous poetic (poétique androgynique), feminisit critique (la critique féministe) et female Aesthetic (l'esthétique féminine).

D'après Showalter, ce qu'on appelle « androgynst poetic » a ses origines dans la littérature victorienne. Il soutient l'idée que l'esprit créatif est asexué. Cette idée attaquait l'idéologie patriarcale concernant la différence sexuelle. L'objectif des gynocrits n'était pas de faire la limite entre la littérature masculine et la féminine, mais ce mouvement visait seulement à comprendre la situation réelle du sexe féminin. IL s'agissait donc d'un désir d'émancipation des emprises masculines. Cette critique s'occupait des études de la littérature féminine, tout en tenant compte du contexte historique et de l'expérience des écrivaines. Malgré tout, le « gynocriticism » a été critiqué plus tard par des féministes qui trouvaient que le mouvement suivait de très près les idées de Freud et laissait à part les minorités sexuelles telles que les lesbiennes, par exemple. En effet, le « gynocriticism » se fondait sur la psychanalyse de Freud et son concept de l'inconscient. Selon cette approche, le contenu du texte littéraire est à la fois le fruit du conscient et de l'inconscient, et c'est pourquoi, lors de l'analyse textuelle, il faut prendre en considération tous les deux.

En ce qui concerne l'esthétique féminine, elle cherchait à être reconnue par la société ; les femmes voulaient montrer leurs possibilités, leurs capacités dans le domaine littéraire aux yeux de la société patriarcale.

Chronologiquement, cette longue période se situe entre 1840 et 1920. D'après

Elaine Showalter, entre 1840 et 1880 la femme écrit pour démontrer ses capacités dans la culture patriarcale, entre 1880 et 1920 la femme s'oppose aux valeurs traditionnelles

élaborées par le sexe masculin; elle lutte pour ses droits et demande l'indépendance dans tous les domaines. Ensuite, à partir de 1920 la femme commence à se découvrir, elle jette un œil à la création culturelle féminine pour s'assurer encore une fois de ses possibilités. Compte tenu du schéma de Showalter, Rossetti, Bazán et Rachilde subissent l'influence des deux premières étapes dans la mesure où, à travers leurs écritures, elles tentent, d'une part, de refléter la réalité sociohistorique de leurs pays, et de l'autre, elles veulent assumer leurs ambitions dans la carrière.

Par conséquent, dans les littératures des pays occidentaux on assiste en même temps à l'essor des discours autour de la question féminine et à leur affirmation comme un lieu de dialogues interculturels.

Mais il est incontestable que c'est la France qui joue un rôle majeur en matière d'actualisation des problèmes concernant la situation sociale des femmes.

En effet, suite à la Révolution, la France veut donner des priorités à la question de l'égalité sociale, mais bientôt, le renouveau politique et le Code civil de Napoléon annonce l'impossibilité de la réalisation de cet objectif. C'est pourquoi, la France assiste à l'essor des ouvrages théoriques consacrés à l'étude de la situation sociale et surtout à celle de la femme. En 1844, Jeanne-Marie Poinsard, dite Jenny d'Hericourt, fonde « La Société pour l'émancipation des femmes », et, simultanément, elle publie son ouvrage majeure « La femme affranchie, réponse à MM. Michelet, Proudhon, E. de Girardin Legouvé, Compté et autres novateurs modernes » où elle aborde tous les problèmes qui inquiètent les femmes de son époque.

En 1858, Jean-Louis Larcher écrit « La femme jugée par l'homme » où l'auteur étudie chronologiquement les étapes de la dégradation de l'image féminine au cours des siècles ; il se réfère souvent au troisième chapitre de la Genèse et avoue que son influence a été considérable pour créer une vision stéréotypée autour du sexe féminin. En même temps, l'ouvrage de Larcher est l'un des plus importants travaux de son époque du point de vue idéologique dans la mesure où, en démontrant en détail le fait que sa dégradation est le fruit

des interprétations patristiques, il pousse les femmes de son siècle contre le régime conservateur.

Plus tard, la question de l'émancipation de la femme est abordée dans « La femme et l'épouse » de Pol de Saint-Merry. Cette fois aussi, comme toujours, il est impossible de parler de la femme sans se référer au mythe d'Eve. C'est pourquoi, en actualisant le rôle de la femme, Pol de Saint-Merry évoque les paroles de Corneille Agrippa qui, même à la fin du XV^e siècle, développait les idées féministes. Si pour la majorité des exégètes de la Bible la création d'Eve impliquait l'idée de la supériorité de l'homme, pour Corneille Agrippa elle affirmait le contraire :

Ce mâle qui fait tant le fier et qui maîtrise fort la femelle, de quoi a-t-il été formé ? D'un peu de boue vile et inanimée ; mais la femme ! Oh ! que c'est bien une autre origine ! Son artisan l'a faite d'une manière purifiée, vivifiée, et animée ; et comme notre âme est semblable à un écoulement de l'essence divine, la femme peut se vanter d'être presque sortie de la divinité²⁷⁷.

En partageant cette idée, Pol de Saint Merry parle des vertus féminines. Il cite aussi la phrase d'Arsène Hussaye qui avoue qu'avec la nature diabolique, chaque femme a quelque chose d'angélique: « La femme est le huitième péché capital, mais c'est aussi la quatrième vertu théologique²⁷⁸ ».

Dans l'un de ses ouvrages, intitulé « L'amour et les baisers²⁷⁹ », Pol de Saint Merry appelle les femmes les « vierges folles ». Etant pour l'émancipation du sexe féminin, Pol de Saint Merry considère même une prostituée comme une « professionnelle de l'amour » comme « une artiste d'un genre particulier » et de cette façon, il essaye de modifier la vision par rapport aux femmes *impures*. Finalement, il explique comment la femme est devenue pécheresse par la société.

²⁷⁷ Corneille Agrippa, cité par Pol de saint-Merry dans *La femme et l'épouse*, p.15, éd. P. Fort, 1902

²⁷⁸ A. Hussaye, cité par Pol de saint Merry. Ibid. p.36

²⁷⁹ Pol de saint Merry, *L'amour et les baisers*, éd. P.Fort, 1901

Mais les ouvrages qu'on vient de citer ne sont qu'une petite partie des travaux théoriques qui abordent dans la deuxième moitié du dix-neuvième siècle la question de l'égalité entre les sexes. Plus tard, S. de Beauvoir, M. Pelletier et bien d'autres, continuent à lutter contre l'inégalité sociale et, bientôt, le féminisme commence à réserver des formes radicales. Certes, l'influence du féminisme français sur celui des autres pays occidentaux sera considérable.

3.4. *Homme et femme il les créa...*

Selon la création littéraire et artistique de Dante Gabriel Rossetti

Les revendications de l'émancipation féminine qui ont débuté dans la deuxième moitié du dix-neuvième siècle et dont l'Occident a été témoin comportent l'idée de la liberté sexuelle puisque, depuis qu'Adam a créé l'institution du mariage, celui-ci conçoit la femme comme un instrument soumis aux exigences masculines.

C'est dans ce contexte que naît en Occident un nouveau mouvement social appelé « L'amour libre » et dont l'objectif est de s'opposer à l'institution traditionnelle du mariage. Comme celui-ci est associé, de la part des femmes, à l'une des formes d'esclavage, elles demandent l'union libre ; en même temps, l'union libre ne sous-entend plus que l'unique raison de la sexualité de la femme est la procréation ; ainsi, la notion, bien radicale à l'époque, donne libre cours aux manifestations des désirs féminins.

Dans ce contexte, en 1886, Eleanor Marx (fille de Carl Max) publie avec Edward Aveling « The women question: from a socialist point of view » où elle parle aussi de « l'esclavage sexuel » de la conjugalité et compare le sort des femmes mariées à celui des esclaves noirs. Très intéressée par la question de l'émancipation féminine, la littérature occidentale y trouve sa source d'inspiration. Il est à souligner que le problème ne préoccupe pas seulement les femmes mais les écrivains qui observent la situation d'un œil critique l'abordent également dans leurs œuvres.

De ce point de vue, en Grande Bretagne, c'est le préraphaélisme qui actualise la question de l'émancipation féminine. Les disciples de ce mouvement, poètes ou peintres, tels que William Holman Hunt, Dante Gabriel Rossetti, Elizabeth Eleanor Siddal et bien d'autres, réfléchissent sur les mœurs de leur société qui leur paraissent complètement dépourvue de tout sens moral. Mais ce qui constitue la particularité des artistes et poètes préraphaélites, c'est qu'ils puisent dans les récits mytho-bibliques et, très souvent, proposent une vision bien modifiée de tel ou tel personnage. IL est probable que le préraphaélisme ait été attiré par les mythes pour leur double importance au sens où ils constituent une histoire exemplaire: une véritable source d'inspiration et en même temps l'un des plus importants moteurs de construction de la psyché humaine. Dans cette perspective, il est intéressant de constater que les célèbres figures mythiques, que les préraphaélites représentent dans leurs tableaux, semblent être aussi enfoncés dans la réflexion, parce que leur regard ne s'adresse plus au lecteur, mais plutôt à eux-mêmes comme s'ils se réinterrogeaient sur leurs rôles universels.

C'est dans ce contexte que s'inscrit la création littéraire et artistique de Dante Gabriel Rossetti. Très attiré par les mythes, il les met au service de la représentation de la réalité de l'Angleterre victorienne. Rossetti devient l'un des premiers poètes ou peintres de son époque, qui, à travers ses œuvres, anticipe les grands bouleversements idéologiques. En effet, sa création artistique et littéraire reflète la lutte qu'il avait déclarée aux principes de son éducation religieuse.

Ainsi, l'une des questions majeures que Rossetti développe dans ses poèmes ou peintures, c'est l'émancipation féminine. Pourtant, même s'il fait de la femme sa muse et son idéal, il voit en elle la double nature, à la fois diabolique et angélique. Parallèlement, le poète s'intéresse aussi à la dichotomie de l'amour terrestre et spirituel. Et si Rossetti traite les illustres histoires mythiques pour aborder cette thématique c'est pour exprimer ses idées d'une manière allégorique.

Il est important de remarquer que la biographie de Rossetti a joué un rôle décisif dans la construction thématique de ses œuvres. C'est surtout sa vie personnelle qui y a laissé une

grande trace; la vie de Rossetti était en effet associée à deux femmes : Elizabeth Siddal et Fanny Cornforth. Mais quand il a épousé sa muse Elizabeth Siddal, elle a aussitôt révélé sa maladie. Elle était névrotique et sujette à des crises hystériques et elle a même refusé de se soumettre à son mari charnellement. C'est pourquoi, comme l'union sexuelle n'a jamais eu lieu entre le couple, Elizabeth Siddal est devenue pour le poète le symbole de la pureté ou de la sainteté.

Pourtant, pour satisfaire ses désirs instinctifs, Rossetti a entrepris des relations amoureuses avec une certaine Fanny Cornforth qui était la naturiste du poète/peintre. Mais consciente de l'infidélité de son mari, Elizabeth Siddal a pris une dose excessive de drogues et s'est suicidée. La mort de la femme a suscité l'éveil de la conscience de Rossetti qui se culpabilisait d'avoir causé son décès. Le poète accusait également Fanny dans la tragédie de sa vie personnelle.

Finalement, ce passage de sa vie a laissé une trace indélébile sur la création littéraire et artistique de Rossetti. Désormais, il représentait Fanny comme une séductrice, une femme fatale en l'assimilant aux célèbres figures mythiques. Rossetti l'a représentée sur plusieurs de ses tableaux dont « Bocca bacciata (**illust.XIX**) », également connu comme « The kissed mouth ». Ce qui est significatif c'est qu'il y traite aussi les éléments bibliques, tel que le célèbre symbole de la pomme qui connote les significations érotiques. A première vue, la femme qui représente « Bocca bacciata » semble être innocente, mais la présence de la pomme à côté d'elle apparaît comme un signe de son désir sexuel. D'ailleurs, ses cheveux roux et ses joues roses transmettent aussi sa passion. En plus, ses vêtements déboutonnés laissent à penser qu'elle attend l'union charnelle avec son amant.

Cependant, « Bocca Bacciata » n'est pas la seule œuvre où Fanny a servi de modèle à Rossetti. Elle a également inspiré presque toutes les œuvres majeures du poète et peintre préraphaélite. Par exemple, dans « Venus verticordia (**illstr.XX**) » c'est la même femme qui est représentée ; en même temps, le célèbre symbole biblique du fruit défendu est toujours présent. Même si le titre du tableau évoque le mythe romain, il n'est pas non plus loin de celui de la Genèse. D'ailleurs, Rossetti a même composé un poème sur la même

thématique où Venus symbolise une figure au visage hybride englobant à la fois les traits de Venus et ceux d'Eve biblique:

She hath the apple in her hand for thee,
Yet almost in her heart would hold it back;
She muses, with her eyes upon the track of that which in thy spirit they can see.
Haply, "Behold, he is at peace," saith she;
"Alas! The apple for his lips,—the dart
That follows its brief sweetness to his heart,—
The wandering of his feet perpetually!"

Ainsi Rossetti crée une certaine ambigüité autour de son poème qui contient non seulement les références du mythe antique, mais celle de la Bible aussi. Par exemple, si d'une part, la pomme se réfère à la pomme offerte par Venus à Paris, de l'autre, c'est un fruit de l'arbre de la connaissance du bien et du mal. Dans les deux cas ce fruit est la cause de la tentation : la femme qui possède la pomme peut tenter l'homme par son influence sexuelle; Elle est à la fois capable de lui faire transgresser la loi divine et de lui faire acquérir la connaissance. Comme dans le mythe antique, ainsi dans la Bible, la pomme attire l'attention par son apparence visuelle, c'est sa beauté qui devient l'instrument de la séduction.

Dans la deuxième strophe du poème, Venus tient le fruit hors de la portée des autres. Elle hésite à le partager et le garde pour elle. De cette manière, Rossetti souligne que c'est la femme qui possède le pouvoir, la connaissance et c'est pourquoi elle peut manipuler les hommes et triompher sur eux. Mais en tant qu'artiste préraphaélite, Rossetti n'oublie pas de montrer la double image de la femme, – à la fois démon et ange. Sur la peinture, l'auréole qui entoure Venus, souligne son caractère angélique tandis que la pomme se charge de connotations négatives apportant du malheur ; avec la pomme, la flèche et les fleurs symbolisent aussi le plaisir charnel. Dans ce contexte, la toile dévoile encore une fois des références bibliques où la consommation du fruit défendu initie Adam et Eve à la découverte de la sexualité. A cela s'ajoute la couleur rouge qui domine sur le tableau et qui annonce le péché originel (péché charnel).

Mais c'est surtout à travers son poème « Eden's Bower » que Rossetti développe le mieux la question du péché originel dans son contexte sexuel. Malgré la pluralité d'interprétations littéraires du péché des origines qui se créent dans la deuxième moitié du dix-neuvième siècle, celle de Rossetti est bien particulière car le poète propose une version bien originale. Mêlant les éléments du récit biblique et ceux de la Kabale, Rossetti fait de l'épisode de la tentation d'Eve, un motif de vengeance de la première femme émancipée qui n'est autre que Lilith. Ainsi, selon le poète, le serpent qui initie Adam et Eve à la connaissance du bien et du mal est la première femme d'Adam qui revient au jardin d'Eden pour se venger de lui. En effet, la deuxième moitié du dix-neuvième siècle connaît pas mal d'œuvres qui font de Lilith leur protagoniste et l'associent au serpent. Pourtant, si l'idée est nouvelle pour la littérature, elle était bien rependue au Moyen Age. Certes, l'art médiéval propose plusieurs exemples qui associent le serpent de la Bible à l'image de Lilith. A titre d'exemple, on peut citer Michel-Ange (**illustr.XXI**) qui sur la chapelle Sixtine a représenté le triangle d'amour cadré d'Adam, Eve et le serpent à la tête et torse de femme qui n'est personne d'autre que Lilith. Elle, qui s'entrelace à l'arbre défendu, a des cheveux roux et apparaît beaucoup plus robuste physiquement qu'Eve.

Dans le même contexte, l'un des bas-reliefs de Notre Dame de Paris (**illustr.XXII**) représente aussi la même scène où, au moment de la tentation d'Eve, c'est Lilith qui est interposée entre Adam et Eve.

On peut aussi se rappeler le peintre flamand Hugo Van der Goes avec son tableau « La chute » (**illustr.XXIII**) sur lequel on aperçoit un personnage mi femme, mi reptile en train de séduire Eve. Comme Lilith de Michel Ange, celle de Van der Goes a des cheveux roux. Mais si au Moyen Age Lilith incarnait une image négative, associée à un démon, dans la deuxième moitié du dix-neuvième siècle elle devient un personnage exemplaire incarnant les idées de l'émancipation féminine. Compte tenu du contexte sociohistorique du dix-neuvième siècle, Lilith acquiert une portée plutôt positive, et ceci surtout chez les féministes qui font d'elle un modèle exemplaire.

Ainsi, la popularisation de la figure de Lilith a connu deux étapes : l'âge médiéval où elle insufflait le sentiment misogyne à la société et le dix-neuvième siècle où elle servait de répercussion des idées féministes.

En effet, Lilith est un personnage non-négligeable quand il s'agit des origines de l'institution du mariage. La phrase de la Bible « homme et femme il les créa » fait réfléchir parce qu'elle semble révéler une idée qui est rejetée par le christianisme mais acceptée par le judaïsme. Cette idée concerne la création d'une autre femme, égale à l'homme que celui-ci a connue avant Eve. Mais, en même temps, radicalement différente de la femme créée à partir de la côte de l'homme. En effet, si la deuxième a été assujettie aux exigences masculines, la première s'est montrée rebelle et a préféré la liberté aux enfers de l'esclavage au jardin d'Eden²⁸⁰.

C'est dans ce contexte que Dante Gabriel Rossetti actualise cette célèbre figure mythique à travers sa peinture « Lady Lilith » et les deux poèmes, « Lady's beauty » et « Eden's bower », composés pour le tableau.

Ainsi, en 1863 Dante Gabriel Rossetti, qui peint Lilith, donne au tableau le titre de « Lady Lilith » (**illustr.XXIV**). De cette façon, le poète souligne dès le début la féminité et la sensualité de cette femme fatale. Sur le tableau, Lilith est en train de se peigner et de contempler sa propre beauté dans le miroir. Celui-ci indique qu'il s'agit de la femme narcissique qui exige d'être appréciée par les autres aussi. Mais Lilith de Rossetti, comme c'est le cas dans beaucoup d'œuvres littéraires, symbolise la femme moderne, sortie du milieu victorien, qui demande l'égalité entre les sexes. C'est pourquoi, la femme représentée par Rossetti est plutôt l'avatar de Lilith mythique. Le fait qu'elle soit sortie du milieu victorien est visible à travers son entourage : le boudoir caractéristique pour l'époque victorienne, une glace bizarre qui reflète à la fois les bougies allumées dans la chambre et le jardin, ses habits rappellent aussi la manière dont les femmes victoriennes s'habillaient.

²⁸⁰ D'ailleurs, J. Milton dans "Paradis lost" développe la même idée: *Better to reign in Hell, than serve in Heaven*, Lines 258-63, *Mieux vaudrait régner en enfer que de servir au ciel.* / Livre I 263-264 ; dans la traduction de Chateaubriand

Mais cette femme est aussi celle qui dépasse l'époque du dix-neuvième siècle et détruit les clichés. Lilith porte une robe blanche sans corset, attribut très important pour la société féminine victorienne, comme si, de cette manière, Rossetti voulait exprimer l'idée du rejet des traditions victorienne et celle de l'émancipation féminine.

Du point de vue physique, Rossetti a donné à Lilith des mêmes traits que les artistes médiévaux : c'est une femme aux cheveux longs, roux et ondulants qui rappelle le serpent génésique. En même temps, ses longs cheveux peuvent aussi se référer à la psychanalyse de Freud d'après laquelle, dans les rêves, l'acte de couper les cheveux est l'équivalent de la castration. Il est tout de même significatif que l'apparence de Lilith rappelle celle de « Bocca bacciata » ou encore « Venus verticordia, » comme si, de cette façon, le poète et peintre associe à cette figure sa touche personnelle. Compte tenu de la relation entre les épisodes biographiques de Rossetti, on peut aussi lire « Lady Lilith » parallèlement de l'autre tableau du peintre « Sybylla Palmifera (**illustr.XXV**) ». Ainsi, il est très probable que Rossetti représente ses deux muses : en symbolisant la beauté de l'âme, Sybilla se réfère à Elizabeth Siddal et en symbolisant la beauté du corps, Lilith incarne Fanny Cornforth. Par conséquent, Lilith est une femme fatale qui reflète l'idéal de la beauté féminine mais aussi le danger pour le sexe masculin ; cette beauté peut devenir la cause de la mort ou de la castration.

Comme « Lady Lilith, » les deux poèmes que Rossetti consacre à la même thématique évoquent une femme qui ne se soumet pas à l'autorité de l'homme et, bien au contraire, veut assumer sa domination sur lui. Dans « Beauty's beauty » Lilith a des traits d'une femme fatale :

Of Adam's first wife, Lilith, it is told

(The witch he loved before the gift of Eve,)

That, ere the snake's, her sweet tongue could deceive, And her enchanted hair was the first gold²⁸¹.

²⁸¹ Dante Gabriel Rossetti, *Beauty's beauty*.

Et selon le deuxième poème, « Eden's bower », Rossetti évoque la préparation de Lilith pour la tentation d'Adam et Eve car, après son expulsion du Paradis, elle décide d'y revenir et de se venger d'Adam. Pour mener à bien son projet, elle s'adresse au serpent auquel elle demande sa peau pour pouvoir se camoufler et enfin séduire Eve, la deuxième femme de son ex-époux :

Help, sweet Snake, sweet lover of Lilith!

(And O the bower and the hour!)

And let God learn how I loved and hated Man in the image of God created.

Help me once against Eve and Adam!

(Eden bower's in flower.)

Help me once for this one endeavor,

And then my love shall be thine forever!²⁸²

De cette façon, la tentation du couple édénique a une raison purement sexuelle, car Lilith se venge d'Adam qui lui a préféré une autre femme.

Rossetti propose une information intéressante sur le passé de Lilith et Adam. Le poème révèle que jadis, Lilith avait l'apparence du serpent : « A snake was I when thou wast my lover³¹³ ». Ainsi, elle se présente comme femme et comme serpent, être démonique, à la fois sensuelle et belle dans son incarnation. En plus, selon le poème même les enfants de Lilith et d'Adam sont évoqués en tant que serpents: « bright babes... that coiled in the woods and waters, / Glittering sons and radiant daughters²⁸³ ».

Ainsi, dès le début du poème, Lilith décrit son existence bestiale précédente comme si elle était le serpent le plus juste « I was the fairest snake in Eden²⁸⁴ » et se réfère aussi à ses enfants serpents:

²⁸² Dante Gabriel Rossetti, *Eden's bower*

³¹³ Ibid.

²⁸³ Ibid.

²⁸⁴ Ibid.

What bright babes had Adam and Lilith!--

(Eden bower's in flower.)

Shapes that coiled in the woods and waters, Glittering sons and radiant daughters²⁸⁵.

-Ces oxymores indiquent au lecteur que le serpent n'est pas nécessairement synonyme du Mal et qu'il n'a pas forcément une portée négative, mais qu'il peut également symboliser la beauté.

Après l'évocation de son passé, en récompense, Lilith promet au serpent de lui offrir son amour éternel ; les lignes suivantes du poème évoquent la passion et le désir charnel entre la femme et le serpent :

Look, my mouth and my cheek are ruddy,
And thou art cold, and fire is my body [...]
Then bring thou close thine head till it glisten
Along my breast, and lip me and listen [...]
In thy sweet folds bind me and bend me,
And let me feel the shape thou shalt lend me [...]
Wreath thy neck with my hair's bright tether,
And wear my gold and thy gold together! [...]
How shall we mingle our love's caresses,
I in thy coils, and thou in my tresses! [...]
Wrap me round in the form I'll borrow
And let me tell thee of sweet to-morrow [...]
Fold me fast, O God-snake of Eden! [...]
What more prize than love to impel thee?
Grip and lip my limbs as I tell thee! [...]²⁸⁶

Il est à souligner que l'histoire à laquelle Rossetti se réfère dans son poème est évoquée à la première personne, donc par Lilith elle-même. En même temps, les voix du poète

²⁸⁵ Ibid.

²⁸⁶ Ibid.

poussent à penser que Rossetti développe l'idée du féminisme. Cette stratégie de l'auteur sert à entendre le récit biblique du péché originel d'une manière différente parce que l'interprétation se différencie de la réception traditionnelle de l'histoire d'Adam et Eve ou de celle de Lilith. Celle-ci révèle son histoire de son propre point de vue. Ainsi, le lecteur éprouve même une certaine sympathie envers elle, parce que, comme elle parle de son passé et de son sort, elle a un privilège. Après avoir appris que Dieu et Adam-avaient voulu avilir Lilith en lui imposant la soumission du sexe masculin, la décision de Lilith de se venger d'Adam semble moins horrible et même justifiable. Ainsi, l'ambivalence qui se construit autour du personnage de Lilith conduit le lecteur à la voir d'un autre point de vue.

En même temps, Lilith de Rossetti est une femme fatale qui ne se contente pas seulement de la tentation d'Adam et Eve, mais devient également la cause du meurtre d'Abel par Caïn. Ainsi, le péché originel apparaît comme une faute héréditaire, transmise de génération en génération.

De cette façon, Lilith de Rossetti est à la fois une femme parfaite, attirante, mais en même temps, fatale et dangereuse. La répétition obsessionnelle du refrain dans le poème « And O the bower and the hour !²⁸⁷ » souligne le danger qu'apportera Lilith au jardin d'Eden. En plus, même le titre du poème « Eden's Bower » porte une signification ironique car c'est dans cet Eden bien protégé que viendra le malheur.

Il faut remarquer qu'en tant que poète préraphaélite, Rossetti peint le monde où l'amour et la haine sont extrêmement liés. En effet, Lilith utilise dans le même contexte deux notions radicalement différentes quand elle dit comment elle a aimé et détesté Adam : « let God learn how I loved and hated Man in the image of God created²⁸⁸ ».

Le fait que Lilith apparaisse encore plus puissante que Dieu lui-même, implique l'idée que chaque femme peut vaincre même le plus puissant des hommes par ses traits de séductrice.

²⁸⁷ Ibid.

²⁸⁸ Ibid.

Par conséquent, derrière le fond mytho-biblique, Dante Gabriel Rossetti s'oppose aux valeurs victoriennes d'après lesquelles la femme devait être soumise à l'autorité masculine et propose une nouvelle vision du sexe féminin, émancipé de toutes contraintes traditionnelles: c'est une femme qui exerce son pouvoir et domine l'homme.

En plus, il faut souligner que les idées développées par les préraphaélites se différencient de celles des victoriens, parce que pour les successeurs de ceux-ci, rien n'existe dans sa propre perfection. Même Lilith, une femme remarquable par sa beauté, dévoile un jour sa nature destructrice. Mais cela ne veut pas dire nécessairement qu'elle devient le symbole du Mal, c'est au lecteur de décider en fonction de son jugement moral. Ainsi, Rossetti propose la construction très complexe du personnage de Lilith ouvrant la voie à la considérer comme une héroïne féministe.

3.5. Lilith - Eve avant Eve [...] mère du genre inhumain²⁸⁹

D'après « La fille de Lilith » d'Anatole France et « Lilith » de Remy de Gourmont

On peut résister à la tentation de mordre dans la pomme. Mais qui résistera à la pêche?²⁹⁰

Peu après la parution de « Beauty's beauty » et « Eden's bower » de Dante Gabriel Rossetti, le mythe de Lilith continue à hanter l'imaginaire des intellectuels occidentaux et devient le mythe fondateur du féminisme par excellence. Ainsi, Anatole France, Remy de Gourmont et bien d'autres puisent également dans le récit talmudique et développent, chacun à sa manière, l'histoire du péché originel. Influencé par l'interprétation littéraire du mythe de Lilith proposée par Rossetti, derrière le fond mytho-biblique, ces écrivains abordent aussi la question de la sexualité féminine.

²⁸⁹ J. Bois, *Le couple futur*, éd. librairie des Annales, 1912, p.20

²⁹⁰ Gaston Bachelard, *Le Droit de rêver*, p.157, Paris : Les Presses universitaires de France, 1^{re} édition, 1970

Dans ce contexte, si Dante Gabriel Rossetti avait proposé de voir à travers le personnage de Lilith une femme moderne en révolte contre l'ordre établi, Anatole France, dans sa nouvelle « La fille de Lilith » fait revivre la première femme d'Adam en une femme de la fin-de-siècle. En effet, dans « La fille de Lilith », paru dans la rubrique « La Vie littéraire » en 1887 et inséré dans le recueil « Balthazar », Anatole France restitue le cadre originel du récit d'Adam et Eve et transpose l'histoire mythique dans les temps modernes.

Ainsi, la nouvelle met en œuvre le drame personnel du protagoniste Ary qui rend visite à son curé Safrac afin de lui révéler ses péchés. Il est à souligner qu'à travers le curé, Anatole France sous-entend un prêtre moderne, sorti de son époque imprégné de l'un des problèmes majeurs de la deuxième moitié du dix-neuvième siècle concernant la relation entre la religion et la science et dont le mariage semble tout à fait possible selon lui. « Dieu a voulu, dans sa miséricorde que la science et la foi fussent enfin réconciliées. Pour opérer un tel rapprochement, je suis parti de cette idée : « [...] La Bible, inspirée par le Saint-Esprit, ne dit rien que de vrai, mais elle ne dit pas tout ce qui est vrai [...] »²⁹¹ »

Ce que révèle la Bible selon l'œuvre d'Anatole France, est à rechercher dans la Kabale. L'évocation de deux femmes d'Adam, l'opinion qui intrigue aussi Ary, annonce au lecteur qu'il s'agit du mélange des éléments du récit biblique et talmudique au sein de la littérature. En effet, lorsque le protagoniste avoue à Safrac comment il avait trahi sa fiancée peu avant son mariage avec une certaine Leila, le séduisant par « ses yeux d'or qui jetaient par moments des gerbes d'étincelles³²³ », par « la légèreté aérienne de ses pas³²⁴ », par « ses bras nus auxquels des ailes invisibles semblaient attachées²⁹² », le lecteur se rend compte que l'histoire moderne est en étroite relation avec l'histoire kabbalistique.

²⁹¹ Anatole France, La fille de Lilith, p. 4

Source el : <http://www.grinalbert.fr/fic/grinalbert/texte-la-fille-de-Lilith,53>

³²³Ibid., p.5

³²⁴Ibid.

²⁹² Ibid.

Ainsi, la confession d'Ary a une connotation symbolique qui sert à l'écrivain pour aborder le mythe de Lilith dans sa nouvelle et, de cette manière, faire revenir son lecteur du temps moderne au temps mythique. Le fait que certaines caractéristiques de Leila semblent significatives à Safrac, comme, par exemple, l'origine orientale de la femme et son médaillon rempli de terre rouge, annonce que l'histoire mytho-biblique est étroitement liée à celle du protagoniste. En effet, le décodage de l'inscription sur une partie d'amulette offerte par Leila à Ary, prouve la vérité de cette supposition :

« Prière de Leila, Fille de Lilith

Mon Dieu, promettez-moi la mort, afin que je goûte la vie. Mon Dieu, donnez-moi le remords, afin que je trouve le plaisir. Mon Dieu, faites-moi l'égale des filles d'Eve !²⁹³ »

En même temps, quand le protagoniste parle de son péché de chair, le lecteur découvre aussitôt la référence non seulement au récit du péché originel d'Adam et Eve (commis pour devenir l'égal de Dieu), mais aussi au poème de Rossetti, parce qu'Ary avoue au curé : « Je me sentis devenir l'égal de Dieu [...] J'avais mis l'infini dans un baiser [...] »²⁹⁴ » Et de cette manière, Anatole France tisse des liens intertextuels avec « Eden's bower » où Lilith se venge d'Adam, Eve et aussi de Dieu en faisant succomber le couple à la tentation charnelle. Ainsi, après la confession, Safrac ne doute pas que la femme fatale, Leila, est la fille de Lilith ; c'est à ce moment que le curé évoque l'histoire de la première femme, d'après la version juдаique, à Ary :

[...] Elle se sépara volontairement de lui. Il vivait encore dans l'innocence quand elle le quitta pour aller en ces régions où les Perses s'établirent de longues années après et qu'habitaient alors des préadamites plus intelligents et plus beaux que les hommes. Elle n'eut donc pas de part à la faute de notre premier père et ne fut point souillée du péché originel. Aussi échappa-t-elle à la malédiction prononcée contre Ève et sa postérité. Elle est exempte de douleur et de mort ; n'ayant point d'âme à sauver, elle est incapable de mérite comme de démerite. Quoi qu'elle fasse, elle ne fait ni bien ni mal. Ses filles, qu'elle eut d'un hymen mystérieux, sont immortelles comme elle et, comme elle, libres de leurs actes et de leurs pensées, puisqu'elles ne peuvent ni gagner ni perdre devant Dieu.

²⁹³ Ibid., p.8

²⁹⁴ Ibid., p.6

Or, mon fils, je le reconnais à des signes certains, la créature qui vous fit tomber, cette Leila, était une fille de Lilith²⁹⁵.

Ainsi, on peut supposer qu'Anatole France associe chaque femme qui s'approprie les traits de Lilith à ses descendantes: dominante dans la relation sexuelle, obsédée d'un désir insatiable dont les relations ont des conséquences fatales ; le fait que Leila avait pour habitude d'abandonner tous ses partenaires après quelques unions charnelles, ne prouve pas autre chose. En même temps, l'auteur montre de cette manière qu'à la fin de siècle les rôles sociaux changent et le sexe féminin commence à dominer l'homme. Il est aussi significatif que le Mal, incarné dans un premier temps par le serpent génésiaque et plus tard sous forme d'image de Séducteurs, cas très rependu dans la littérature de la deuxième moitié du dix-neuvième siècle, se personnifie à travers la femme. Ce ne sont plus des hommes qui séduisent les filles pour les abandonner ensuite et les faire vivre le reste de la vie dans l'angoisse et le remord, mais ce sont des femmes qui prennent une revanche sur le sexe masculin.

C'est de la même idée que s'inspire Remy de Gourmont quand il pense à sa pièce « Lilith ». Mais contrairement à Rossetti, encore plus que France, Gourmont apparaît extrêmement misogyne. Pourtant, conformément au poème de Dante Gabriel Rossetti et à la nouvelle d'Anatole France, l'œuvre de Gourmont met en œuvre la version kabbalistique de la création d'Adam, Lilith et, ensuite, Eve. En effet, quand Gourmont publie sa pièce en 1892 dans les numéros 8 et 9 de la revue mensuelle « Essais sur l'Art libre », la couverture de la revue présente le titre en caractères hébraïques comme si, de cette manière, l'auteur indiquait la source de son inspiration. En même temps, dans les notes de la bibliographie, Gourmont précise avoir utilisé comme source première les apocryphes de l'Ancien Testament de Fabricius et le dictionnaire historique de Pierre Bayle.

Dans ce contexte, Gourmont situe l'action du drame entre deux espaces, le ciel et l'enfer. Parallèlement, il évoque l'histoire de deux couples: Adam et Eve au jardin d'Eden et Lilith et Satan aux enfers. Symboliquement, il s'agit de la lutte entre la lumière et les ténèbres, voire entre le Bien et le Mal.

²⁹⁵ Ibid., p.8

Mais les premiers versets de cette œuvre, précédés par l'épigraphe de la phrase tirée du mythe d'Adam et Eve « il les créa mâle et femelle », retracent le récit de la création racontée dans les premiers chapitres de la Bible ainsi que dans la Kabale.

La pièce commence par la création de l'homme dont le Seigneur veut faire « le Prince terrestre », « le vrai fils de la Terre et son maître²⁹⁶ ». Les anges adorent l'homme, sauf Satan, selon qui il « sent un peu la boue²⁹⁷ ». Cela devient la cause de la discorde entre Dieu et l'ange Rebel après quoi il quitte le Paradis et devient le roi des enfers. En même temps, les paroles de Satan comportent l'avertissement de la vengeance qu'il accomplira contre Dieu : « je t'humilierai dans ta créature²⁹⁸ », lui dit-il.

La suite de la pièce raconte comment Dieu plante deux arbres dans le jardin d'Eden - un pêcher qui deviendra l'arbre de la connaissance du bien et du mal et un sycomore, l'arbre de vie.

Ensuite, comme Remy de Gourmont mélange l'histoire biblique et celle de la Kabale, sa variation intertextuelle met en œuvre la création de la première femme qui n'est pas Eve, mais bien Lilith et qu'il modèle avec les déchets restés après avoir façonné Adam :

L'œuvre nouvelle prend rapidement la forme voulue ; du creux de ses mains il arrondit avec complaisance les mamelles et les hanches ; il les pétrit, les durcit, accumule la glaise, si bien qu'au moment d'achever la tête se trouve à court. Alors il puise dans le ventre, ou se creuse un trou profond, et avec cette poignée d'argile donne à la femme le cerveau qui lui manquait²⁹⁹.

Ainsi, en mêlant dans « Lilith » les interprétations gnostiques à sa propre vision par rapport au sujet de la relation entre l'homme et la femme, Gourmont apparaît extrêmement misogyne. Dans sa pièce, l'écrivain partage les conclusions de la science anthropologique et développe l'opinion d'après laquelle le sexe féminin est inférieur à l'homme du point de

²⁹⁶ Remy de Gourmont, *Lilith*, p.21, éd. Société de Mercure de France, 1906

²⁹⁷ Ibid., p. 31

²⁹⁸ Ibid., p. 33

²⁹⁹ Ibid., p.49

vue de l'intelligence. Il est bien connu que, dans la deuxième moitié du dix-neuvième siècle, plusieurs anthropologues ont partagé les idées de Darwin concernant l'infériorité du sexe féminin dont le cerveau était analogue à celui des animaux ; selon lui, les mâles étaient beaucoup plus avancés que les femelles au niveau intellectuel et de l'évolution. Par exemple, en 1861, médecin, anatomiste et anthropologue, Paul Pierre Broca, avait publié son ouvrage « Sur le volume et la forme du cerveau suivant les individus et les races » où il parle d'un manque d'intelligence de la femme par rapport à l'homme, compte tenu de la différence physique entre deux sexes :

La femme étant plus petite que l'homme, et le poids du cerveau variant avec la taille, on s'est demandé si la petitesse du cerveau de la femme ne dépendait pas exclusivement de la petitesse de son corps [...] Pourtant il ne faut pas perdre de vue que la femme est *en moyenne* un peu moins intelligente que l'homme ; différence qu'on a pu exagérer, mais qui n'en est pas moins réelle. Il est donc permis de supposer que la petitesse relative du cerveau de la femme dépend à la fois de son infériorité physique et de son infériorité intellectuelle. ³⁰⁰

Même la philosophie de Schopenhauer formulait cette idée :

Ce qui distingue l'homme de l'animal c'est la raison ; confinée dans le présent, il se reporte vers le passé et songe à l'avenir : de là sa prudence, ses soucis, ses appréhensions fréquentes. La raison débile de la femme ne participe ni à ces avantages, ni à ces inconvénients ; elle est affligée d'une myopie intellectuelle qui lui permet, par sorte d'intuition, de voir d'une façon pénétrante les choses prochaines ; mais son horizon est borné, ce qui est lointain lui échappe [...] ³⁰¹

C'est exactement la même idée que développe Gourmont dans « Lilith. » le fait que Dieu pétrit la première femme avec « les déchets de la glaise qui a servi à modeler l'homme ³⁰² », est destiné à avilir le sexe féminin. En même temps, dans ce passage, il est significatif que l'écrivain français joue sur les symboliques de la bouche et du ventre car les deux

³⁰⁰ Paul Pierre Broca, *Sur le volume et la forme du cerveau suivant les individus et les races*, p.15 éd. Typographie Hennuyer, 1861

³⁰¹ A. Schopenhauer, *essai sur les femmes*, p.130, traduction par J. Bourdeau. Félix Alcan, éd. 1900 (16^e éd)

³⁰² Remy de Gourmont, *Lilith*, p.48

organes sont en correspondance entre elles et sont capables de *manger*. On se souvient de la célèbre vision misogyne fin-de-siècle qui voyait la femme comme « mangeuse d'hommes³⁰³ » :

« La femme a faim et elle veut manger. Soif, et elle veut boire.

Elle est en rut et elle veut être foutue.

Le beau mérite³⁰⁴».

Jean Palacio, spécialiste de la littérature décadente, définit la féminité comme une « sorte d'étrange religion ou de pétrarquisme à rebours ou la domination de la dame prend la forme privilégiée de la manducation³⁰⁵». Eve de la littérature décadente en sert exemplairement d'illustration.

Mais chez Gourmont un tel avilissement vis-à-vis de la femme ne se manifeste pas à une seule reprise ; tout au long de la pièce, la misogynie de Gourmont s'explique bien clairement. Par exemple, quand Dieu « souffle dans les narines et dit : « Lève-toi. Ton nom est Lilith³³⁹ », la femme apparaît hystérique car elle désire l'homme. « Donne-moi l'homme, Seigneur, l'homme à qui tu m'as destinée³⁰⁶ ». Ainsi, comme ces mots irritent Dieu qui regrette d'avoir créé avec le Satan, la deuxième « erreur », il la chasse du Paradis. Mais après l'expulsion du jardin d'Eden, Lilith épouse Satan avec qui elle entretient des relations sexuelles. Pourtant, la première compagne d'Adam épuise même le Satan : « Alors Lilith, d'une adroite caresse, le rend docile ; elle s'agenouille, sérieuse, adorant et baisant le mâle ; puis elle se couche, entraînant dans sa chute le démon assagi qui a compris enfin de quelles œuvres Lilith est avide et de quelles pollutions³⁰⁷». Mais mécontente des

³⁰³ Baudelaire considérait Nana d'E. Zola comme «mangeuse d'homme».

³⁰⁴ Baudelaire, *Mon cœur mis à nu*, Œuvres Complètes, Paris, Gallimard, Bibliothèque de la Pléiade, texte établi, présenté et annoté par C. Pichois, 1975, t. I, p.677

³⁰⁵ J. de Palacio, *Figure et Forme de la Décadence*, p. 54, Paris, Séguier, 1994 ³³⁹

Ibid., p. 49

³⁰⁶ Ibid., *Lilith*, p.50

³⁰⁷ Ibid., p.58

caresses infécondes de son compagnon, Lilith décide de revenir au Paradis et de se céder à Adam : « Tes baisers sont inefficaces, pourquoi ? Ni les attouchements de ta main, ni les morsures de tes dents, ni les diaboliques inventions de nos imaginations damnées, rien ne gonfle le désir crevé³⁰⁸ ».

Parallèlement, Gourmont montre l'évolution des événements au Ciel. Après avoir chassé Lilith, pour Adam, Dieu crée Eve dont l'oreille sera curieuse, le front orgueilleux, les yeux coquets, le nez sensuel, la bouche bavarde, la langue menteuse, le palais gourmand, la main voleuse, le pied coureur, le cœur jaloux, le ventre luxurieux, la chair neutre et obéissante. Ainsi, à travers tous ces épithètes la misogynie est visible.

Tandis qu'Adam et Eve vivent en harmonie au jardin d'Eden, Satan et Lilith décident de se venger de Dieu et d'Adam dans les enfers; Lilith veut revenir à Adam parce qu'elle éprouve un désir insatiable de l'homme ; Satan désire Eve :

[...] Je te donnerai l'homme, je le mettrai en ton pouvoir afin que tu l'avilisses, afin que ses larmes soient ridicules, afin que ses joies soient des hontes, afin que sa maison soit un hôpital et son lit un lupanar ! Quant à la femme, j'en ferai ce que tu es... Elle criera après le plaisir comme une mère après son petit qu'une louve emporte dans sa gueule... *In vulva infernum...* Et l'Euphrate y passerait sans en éteindre les charbons³⁰⁹.

Ainsi, Gourmont partage l'avis que Caïn soit le fruit de l'union charnelle d'Eve et du serpent.

A la différence de Dante Rossetti, selon Remy de Gourmont, c'est le Satan lui-même qui demande au serpent sa peau, sa forme et son esprit pour pouvoir accéder au jardin d'Eden. Ainsi, Satan se déguise, accède au Paradis et tente Eve auprès de l'arbre de la connaissance du bien et du mal, le pêcher. Dans cette pièce le péché se manifeste dans sa nature charnelle, comme dans les autres œuvres de la deuxième moitié du dix-neuvième siècle car, comme

³⁰⁸ Ibid., p.84

³⁰⁹ Ibid.,p.85

dans la Bible, c'est encore Eve qui la première commence à initier l'homme au plaisir charnel.

« Viens, j'ai envie de toi.

Les mamelles gonflées, le ventre ondulant d'une haletante respiration, elle se cambre, fière de la beauté de son sexe, dont elle n'avait encore connu les attraits que voilés par l'innocence³¹⁰ ».

A la différence de ses collègues français et étrangers, Gourmont décrit presque en détail l'acte de chair entre Adam et Eve :

Adam regarde Eve, les yeux grands et dévorants ; Eve, les yeux baissés, jette sur Adam les brefs éclairs de ses prunelles inquiètes.

Les mains se trouvent, puis les lèvres. D'ingénieux et secrets mouvements préparent une chute charmante sur les toisons amoncelées pour les nuits.

Ils frémissent au premier contact sérieux, avec une joie presque douloureuse : puis, un instant amoindri par la quête du rythme nécessaire et des oscillations favorables, le plaisir reprend pied, et, en un formidable galop, coupé de quelques bonds furieux, les jette au but, plus étonnées que satisfaits³¹¹.

Après l'union sexuelle : « Ils se regardèrent et rougissent, car à la vue de la femme, l'homme s'est trouvé en proie à des mouvements nouveaux, ou du moins que jamais encore il n'avait remarqués, ni Eve, non plus...³¹² »

Mais comme dans la Genèse, dans la pièce aussi, la découverte de la sexualité cause la chute du couple, Il est paradoxal que l'union charnelle marque la séparation spirituelle entre l'homme et la femme. Tandis qu'Eve lui supplie de rester avec elle (« Oh !reste encore !³¹³ »), Adam s'attriste (« morose, dissèque des fleurs, cherche l'inutile pourquoi de la Vie³¹⁴ »). Et tous les deux rêvent de chercher du plaisir chez l'autre femme et chez l'autre homme.

³¹⁰ Ibid., p.109

³¹¹ Ibid., p.152

³¹² Ibid., p.108

³¹³ Ibid., p. 152

³¹⁴ Ibid., p.173

Ainsi, Lilith et Satan mènent à bien leur dessein car si Satan séduit Eve, Lilith tente Adam : « Lilith se promène, secoue de son pied nu les feuilles tombées, fait des grâces, souffle sur la naguère vêtue qui ondule et dévoile un sein, un coin d'épaule, un peu de son ventre, un genou³¹⁵ ». La scène de la tentation d'Adam par Lilith nous rappelle celle d'Ary par Leila dans la nouvelle d'Anatole France.

En même temps, le péché leur coûtera le Paradis. Par l'expulsion du jardin d'Eden, Remy de Gourmont montre le passage du sacré au profane. Selon les termes du dramaturge, Adam et Eve passent de « l'Age d'Or » à « l'âge de bois ». Gourmont n'hésite pas non plus à souligner les conséquences de la faute d'Adam et Eve car Raziel explique à Eve qu'elle enfantera dans la douleur. Si pour une grande partie de la société la maternité lave la femme du péché héréditaire d'Eve, Gourmont peint une femme qui refuse sa propre rédemption parce que la première question que pose Eve à Raziel concerne sa beauté. Quand elle apprend qu'elle sera endommagée, elle dit « je ne veux pas enfanter³¹⁶ ».

De cette manière, Gourmont peint deux femmes, Lilith et Eve, ou deux faces de la même femme qui, volontairement ou involontairement, est privée de maternité. Comme dans la nouvelle d'Anatole France, dans la pièce de Gourmont aussi, la stérilité est considérée comme une extrême punition qui dépouille la femme de tout ce qu'elle a de féminin. C'est pourquoi, si Leila veut se repentir et devenir digne de mérite des filles d'Eve, Lilith de Gourmont veut revenir à Adam. A ce titre, on peut même se rappeler Jean Lorrain qui dans « L'Ombre ardente », en faisant revivre Lilith par une métaphore singulière, développe la même idée :

Dieu, je bénis mon crime et ma stérilité,

Moi qui, prédestinée à peupler la Géhenne

Du sang de mon amour et des feux de ta haine, ai préféré Satan à cette impiété!

Je n'ai damné que moi, moi, la femme maudite,

³¹⁵ Ibid., p.174

³¹⁶ Ibid. p.134

Eve a damné ses fils, l'Homme absoudra Lilith³¹⁷!

Ainsi, comme chez Gourmont chez Lorrain aussi Lilith est une mère du genre inhumain pour qui la rédemption ne s'opère pas.

3.6. Adam et Eve au sein de la littérature espagnole de la deuxième moitié du dix-neuvième siècle

3.6.1. Contexte social

A la fin-de-siècle, comme les chapitres précédents en témoignent aussi, le mythe d'Adam et Eve est devenu non seulement un intéressant sujet d'interprétation des misogynes, mais aussi un lieu de lutte entre les sexes. Alors que la société patristique attaquait le sexe féminin en mettant en avant le manque d'intelligence de la femme, nombreux étaient ceux qui détournaient le sens du récit génésiaque et proposaient des versions radicalement différentes.

Comme en Grande Bretagne et en France, en Espagne aussi, le troisième chapitre de la Genèse est devenu l'une des parties inséparables de la vie quotidienne des intellectuels.

En effet, la fin de siècle en Espagne a connu un essor d'interprétations autour de l'histoire du péché originel, mais surtout, dans les créations littéraires des trois écrivains : Emilia Pardo Bazán, Leopoldo Alas Clarin et Vicente Blasco Ibanes.

C'est surtout Emilia Pardo Bazán qui tient une place considérable parmi ses collègues étrangers et espagnols qui avaient traité du mythe d'Adam et Eve. En effet, Bazán a consacré au sujet de l'histoire d'Adam et Eve le nombre important de ses œuvres. Celles-ci servaient à Bazán d'exprimer ses idées d'une manière allégorique. Il faut noter que Bazán était pendant toute sa vie engagée dans les débats en matière d'émancipation des femmes et ainsi la littérature n'était pas sa seule activité. C'est depuis 1890 que Bazán commence

³¹⁷ J. Lorrain, *L'Ombre ardente*, Paris, Fasquelle, 1897, poème XXXII

à consacrer ses œuvres à la question du rôle des femmes dans la société. Elle est considérée comme l'une des premières femmes féministes de son époque. (Sa candidature n'a pas été acceptée dans l'Académie Royale de la Langue en 1890-1891).

Ainsi, bien qu'Emilia Pardo Bazán soit célèbre par ses romans et critiques littéraires, Plusieurs de ses essais ont été dédiés à la question féministe. Dans ses essais, elle montre sa lutte perpétuelle pour le droit des femmes dans la société espagnole de la fin de siècle.

Son engagement irritait beaucoup de personnes dont l'esprit était marqué par les traditions conservatrices. Dans ce contexte, Leopoldo Alas Clarín en était l'un des plus actifs qui s'opposait à Bazán. Ces deux écrivains dialoguaient à travers leurs discours présentés lors des congrès pédagogiques entre 1882-1892 en matière de réformes de l'éducation des femmes.

Comme dans les autres pays de l'Occident, l'un des problèmes majeurs que la société féminine de l'Espagne s'affrontait était aussi l'éducation. Compte tenu de l'absence des écoles et universités pour les femmes, les intellectuels espagnols, conscients du problème, essayaient de le régler à travers les réformes éducatives qui devaient permettre à toutes les femmes, sans prendre en compte leurs classes sociales, d'avoir le droit de s'instruire.

Dans ce contexte, le problème a été réinterrogé aux congrès pédagogiques qui ont eu lieu en 1882 et en 1892. On y a adopté les principes pédagogiques pour l'institution de l'éducation gratuite créée en 1878 par Francisco Giner de los Ríos-chocaron qui, malgré tout, étaient influencés par les approches traditionnelles de l'éducation des femmes. En 1892, lors du deuxième congrès pédagogique, Emilia Pardo Bazán a présenté son essai « La educación del hombre y la mujer » (*l'éducation de l'homme et de la femme*) où elle demandait pour les femmes le droit d'accès à tous les niveaux de l'éducation et la possibilité de mener les activités professionnelles :

No puede, en rigor, la educación actual de la mujer llamarse educación, sino dogma, pues se propone por fin la obediencia, la pasividad y la sumisión. Aspiro, señores a que reconozcan que la mujer tiene destino propio, que su felicidad y dignidad personal tiene que ser fin esencial de su cultura³¹⁸.

La création des écoles gratuites destinées aux les femmes a diminué le nombre des analphabètes. Mais, malgré cela, au début du vingtième siècle 74 pourcents des femmes restaient encore analphabètes ; compte tenu du système d'enseignement et de son faible niveau pour l'éducation des hommes, on ne s'en étonne pas. L'idée que les filles et les garçons reçoivent ensemble leur éducation dans le même centre éducatif et que les filles poursuivent leurs études à l'école secondaire ou supérieure était très actuelle. C'était une question dont tout le monde parlait et autour de laquelle il y avait des opinions différentes. Mais ce qui était très important c'était le fait que la pensée rationaliste de l'Espagne fin-de-siècle était pour les écoles mixtes. C'est surtout après les pressions intarissables d'Emilia Pardo Bazán que cet objet a trouvé sa réalisation dans l'Ecole gratuite (la Institución Libre de Enseñanza), l'école moderne de Ferrer et Guardia (La Escuela Moderna de Ferrer i Guàrdia) ; en même temps, la réforme a été acceptée par le Gouvernement de la République autonome de Catalogne.

Alors que l'Europe était atteinte par les mouvements féministes, l'Espagne n'en faisait pas l'exception non plus. Le moyen le plus pratique pour Emilia Pardo Bazán de transmettre son message et ses idées au public était ses essais, ses articles et ses œuvres. Certains de ses articles féministes ont été publiés en anglais dans une revue londonienne intitulée « Fortnightly Review » et en Espagne dans une revue critique « Nuevo Teatro Crítico ». Dans son dernier article elle affirmait que « Es un error afirmar que el papel que le corresponde a la mujer en las funciones reproductivas determina las restantes funciones de su vida³¹⁹ ».

³¹⁸ Martín Camero, *Antología del Feminismo*. Madrid, Alianza Editorial, 1975, cité dans *Cómo aprende y cómo enseña el docente Informe de Seminario*, Coordinadores del Seminario Jenny Assaél, Salvador Soto, p.36, éd. S.R.V. Impresos S.A. 1992

³¹⁹ Cité par Joyce Tolliver dans *Gendered Discourse in the Stories of Emilia Pardo Bazán*, p.16, Associated

Sa principale critique concernait la société qui avait proclamé le droit des hommes, mais pas celui des femmes. L'unique solution, selon Bazán qui permettrait aux femmes d'élever leur position, c'était leur éducation. Et ceci concernait absolument toutes les femmes, sans prendre en considération leur statut social des bourgeois, aristocrates, religieux ou de simples ménagères. Mais, malheureusement, le problème restait à résoudre car d'après les lois espagnoles, même les femmes éduquées, n'avaient pas le droit d'exercer leurs métiers dans la société. De ce point de vue, Emilia Pardo Bazán étudiait le problème dans sa complexité pas seulement dans son pays mais à travers la culture européenne. Ceci qui l'a motivé à écrire des essais où elle comparait l'Espagne aux autres pays, notamment à la France et aux pays nordiques. L'un des obstacles que rencontrait l'écrivaine était la discrimination des femmes dans le domaine universitaire. Son essai "La question universitaire" soulignait justement ce problème, Bazán croyait que la position de la femme savante pouvait parfois être supérieure à celle de l'homme.

La préoccupation d'Emilia Pardo Bazán par la question féministe l'a menée à créer, en 1892, la bibliothèque des femmes ; elle a ramassé de nombreux documents pour cette bibliothèque : les livres concernant les connaissances scientifiques, la philosophie, ou encore l'histoire des femmes à travers les siècles. Elle a même contribué à la diffusion de tous ces documents, mais le nombre limité des ventes prouvaient que les femmes attribuaient peu d'intérêt à leur apprentissage. Bazán en était inquiète et expliquait que le rôle avili des femmes était dû à leur manque d'apprentissage. Comme nous l'avons remarqué en haut, en Espagne il y avait beaucoup d'autres écrivains qui soutenaient la lutte perpétuelle de Bazán contre la misogynie, mais il y en avait plusieurs d'autres qui étaient contre ses idées.

Par exemple, quand Leopoldo Alas Clarín a lu une partie de la discussion publique de « Congreso pedagógico Hispano-Luso-Américano » consacré au problème de l'éducation des femmes et auquel il n'a pas assisté, sa réaction a été celle que de la majorité des hommes espagnols. Clarín séparait le problème de l'éducation publique de celle de l'éducation des femmes qu'il considérait comme une question prématuré. De ce point de vue, Clarín

s'opposait à Emilia Pardo Bazán. Dans son article, publié dans « Congreso pedagógico », Leopoldo Clarin s'adressait à Emilia Pardo Bazán:

La señora Pardo debiera reflexionar un poco si le conviene justificar ciertas murmuraciones, según las que ha llegado al caso de recordar a las preciosas francesas que puestas en la picota de lo ridículo por la musa de Moliere se refugiaron, abandonado el *preciosismo* literario y social, en la sabiduría pedantesca, dando ocasión para que Poquelin escribiera una de sus obras maestras, *les femmes savantes*.

Sea como quiera, doña Emilia se presenta a defender la enseñanza de la mujer, causa por sí nobilísima, con un radicalismo, con unos aires de fronda y con un « marimachismo », permítase la palabra, que hacen antipática la pretensión de esa señora, ya de suyo vaga, inoportuna, prematura y precipitada.

Uno de los pruritos, casi pudiera decirse manía, de la ilustre dama, consiste en el afán de mezclar a hombres y mujeres, de hacerlos andar juntos y codearse en Academias, Ateneos y Universidades. Antes hizo una gran campaña para que las señoras ilustradas pudieran ser académicas de la lengua, y ahora quiere que las jóvenes púberes vayan a cátedra con los aspirantes licenciados³²⁰...

L'idée que la femme et l'homme reçoivent l'éducation ensemble était inadmissible pour Clarin. D'ailleurs il croyait que la femme pouvait s'instruire sans sortir de chez elle :

Pero no espere la señora Pardo que su conducta tenga muchas imitaciones, porque, como ella dice, la mujer española, por su falta de instrucción, no sabe imitar a la madre de los Gracos; no comprende la abnegación social, no sacrifica la familia a intereses más altos y no se atreverá a ensayar tales experimentos por temor a fracasos que (concedáseles también) serían más probables, si fueran muchas jóvenes casaderas que frecuentasen las cátedras hasta ahora monopolizadas por el sexo fuerte.

Puede la mujer se sabía, literata, sin ir a la Academia, y puede estudiar ciencias sin ir al instituto ni a la Universidad.

? A que insistir en lo que es secundario y pugna tanto con las costumbres, con las preocupaciones... y acaso con el temperamento nacional?³⁵⁵

³²⁰ Leopoldo Alas Clarin, Congreso pedagógico, pp. 195-97, cité par Lou Charon-Deutsch dans *The nineteenth-century spanish story, textual strategies of a genre in transition*, p.67, éd. Tamesis books, London, 1985

³⁵⁵Ibid.

Bientôt, tous ces débats autour de l'émancipation des femmes sont allés au-delà des congrès pédagogiques et ont accédé au sein de la littérature espagnole. A travers leurs créations littéraires, Leopoldo Alas Clarin, Emilia Pardo Bazán et Vicente Blasco Ibañez continuent à discuter sur la question de l'égalité entre des sexes. Si les œuvres de Clarin et Ibañez « Cuento futuro » et « El establo de Eva » apparaissent comme une position défensive contre une menace qu'ils sentaient de la part des cercles féminins de leur époque, Emilia Pardo Bazán développe les idées chères aux féministes. De sa part, comme ses collègues, elle aussi propose la réécriture du livre de la Genèse dans son récit « Cuento primitivo ».

3.6.2. Misogynie fin-de-siècle selon « Cuento futuro » de Leopoldo Alas Clarín

Lors du débat mené autour des revendications féminines Leopoldo Alas Clarin développe ses conceptions en matière de sujet dans son récit fantastique « Cuento futuro » où le motif biblique d'Adam, Eve et le péché originel est destiné à des fins satiriques. Compte tenu du contexte social de l'Espagne fin-de-siècle, on ne s'étonne pas que le sarcasme de l'auteur est surtout dirigé vers la protagoniste de l'histoire qui incarne la figure collective du sexe féminin, Eve biblique.

Ainsi, comme d'après beaucoup d'œuvres de cette époque, selon l'interprétation littéraire du troisième chapitre de la Genèse de Leopoldo Alas Clarin aussi la faute d'Eve sert à généraliser la conduite de chaque femme vis-à-vis du genre humain auquel elle n'apporte que le désordre, le malheur et la mort.

Dans ce contexte, dans l'œuvre de Clarin la présence du récit biblique d'Adam et Eve est explicitée à plusieurs reprises ; la première indication en matière de décodage du mythe est à rechercher à travers les noms propres des protagonistes qui incarnent les images du couple primordial - Judas Adambis et Evelina Apple; En même temps, les diminutifs – « ina » d'Evelina et « bis » d'Adambis sont significatifs dans la mesure où la personnalité

d'Evelina qui est décrite en tant qu'une femme avec « anchas caderas » et « vient arrogante³²¹ » et qui est aussi porteur d'un tempérament arrogant, ne s'adapte pas du tout à son nom. Le « bis » d'Adambis nous amène à supposer que le protagoniste de « Cuento futuro » est un second Adam. Judas et Apple sont des indicateurs sémantiques encore plus forts car « Apple » qui en anglais signifie « la pomme » se réfère aux concepts de la séduction et de la tentation ; en plus, le nom propre de Judas qui connote le traître, annonce qu'Adambis, le second Adam, trompera pour la deuxième fois l'humanité.

Même si les derniers chapitres du récit de Clarin deviennent presque la réécriture du mythe d'Adam, Eve et le péché originel dans la mesure où les protagonistes rejouent les parties du couple biblique, le début de l'histoire présente Adambis et Evelina comme les personnages sortis du milieu moderne.

En effet, à travers son apparence mythique le récit de Clarin évoque le monde contemporain qui est observé avec pessimisme ; c'est un Univers au sein duquel on ne peut trouver rien de positif : « La humanidad de la tierra se había cansado de dar vueltas mil y mil veces alrededor de los mismos dolores y de los mismos placeres³²² »

– Dans un tel monde, l'unique moyen d'échapper à la réalité semble être le suicide collectif. Cette idée appartient au protagoniste Judas Adambis, originaire de Mozambique. Par le truchement de medias il propose au public son projet selon lequel la science doit résoudre le problème: l'explosion universelle servira à éradiquer la race humaine toute entière. Les millions d'exemplaires des revues vendues prouvent que le public apprécie cette opinion ; on fixe la date de la réalisation du projet et ainsi, tout le monde est prêt à mourir pour terminer avec cet immobilisme.

Bien que l'auteur ne donne aucune indication précise pour situer l'action du récit à une époque concrète, l'intertexte biblique de « L'Apocalypse » (IX, v.6), cité dans le texte par

³²¹ Ibid., p.7, trad. libre : « hanches larges et ventre arrogant »

³²² Leopoldo Alas Clarin, *Cuento futuro*, 1892, p.2, éd. La Fundación El Libro Total y (Sic)/ trad. libre: L'humanité est fatiguée des mêmes douleurs et des mêmes plaisirs qui se répètent pour la millièème et millièème fois.

le narrateur, peut être perçu comme le dépositaire de certains messages. En effet, Clarin évoque la fin du dix-neuvième siècle qui déclare *la mort de Dieu* et où la perte de la foi mène l'humanité à sa déchéance finale :

Y en aquellos días buscarán los hombres la muerte, y no la hallarán; y desearán morir, y la muerte huirá de ellos³²³ ». / « [...] teméis quemaros con el calor, y morís blasfemando y sin arrepentiros, como está anunciado. (Apocalipsis, 16-9.) -En vano, en vano queréis huir del sol, porque está escrito que esta miserable Babilonia será quemada con fuego». (Ibid., 18-8.)³²⁴

La perte de la foi de l'humanité se voit nettement encore une fois au moment où Adambis propose aux gens de mettre une feuille de figuier pour terminer comme l'humanité avait commencé. Mais, comme le narrateur souligne, l'incroyance règne dans les milieux ambiants : « pero como lo de Adán no era cosa segura, no se aprobó la idea³²⁵ » ; le fait que les gens rejettent cette idée, prouve que l'authenticité de la Bible est aussi sous-question et donne des soupçons dans la société.

Ainsi, restée face au Néant absolu l'humanité est prête à mener à bien l'intention d'Adambis. Pourtant, il est important de souligner qu'au moment décisif Adambis change d'avis mais sa femme qui force sur lui fait réaliser le projet.

Ainsi, Clarin emprunte à l'histoire génésiaque le motif de la tentation d'Adam par Eve qui malgré la conscience de sa raison s'est mise au piège de la séduction de sa femme.

Depuis ce moment Evelina d'après « Cuento futuro » apparaît comme une femme dominante qui représente le danger de l'avenir. Elle symbolise également une égocentrique

³²³ Ibid. p. 3, trad. libre: En ces jours-là, les hommes chercheront la mort, et ils ne la trouveront pas ; ils désireront mourir, et la mort fuira loin d'eux. »

³²⁴ Ibid. trad. libre: « [...] et les hommes furent brûlés par une grande chaleur, et ils blasphémèrent le nom du Dieu qui a l'autorité sur ces fléaux, et ils ne se repentirent pas pour lui donner gloire. » (16 :9) et « A cause de cela, en un même jour, ses fléaux arriveront, la mort, le deuil et la famine, et elle sera consumée par le feu. Car il est puissant, le Seigneur Dieu qui l'a jugée. » (18 :9)

³²⁵ Ibid., p.7, trad. libre: «Mais comme Adam n'était pas une réalité certaine, l'idée a été rejetée ».

qui rêve de s'emparer de la richesse du monde suite à l'explosion universelle suite à laquelle elle n'éprouve même pas de remord.

La deuxième partie du récit qui correspond à la réécriture du chapitre trois de la Genèse apparaît aussi déformée par une vision caricaturale. La protagoniste Evelina se rapproche explicitement à Eve biblique. Pourtant, si selon la Bible Eve commet le péché inconsciemment, Evelina semble conspirée avec le Satan.

En effet, cette partie du récit qui devient l'hypertexte du mythe de la Genèse, est imprégnée de l'ironie extrême ; le sarcasme est dirigé pas seulement envers le sexe féminin, mais envers la religion elle-même.

Après l'explosion universelle, Adambis veut repentir devant Dieu et s'entraîne dans l'aventure de la recherche du Paradis ; néanmoins, l'auteur représente son protagoniste comme un personnage athée qui met en doute l'authenticité de la Bible et l'existence de Dieu aussi :

Pintar a Jehová (así lo llama el vulgo) tal como es, sin idealizarlo ni nada de eso, es empresa superior a mis fuerzas, porque yo nunca le he visto. Discuten los sabios si el mismo Moisés llegó a verlo cara a cara; algunos afirman que sólo una vez gozó de su presencia; pero yo, sin ser sabio, me inclino al parecer de los que piensan que ni Moisés ni nadie puso en él los ojos en la vida. Otra cosa es aquello de sentir el Espíritu del Señor que pasa, el soplo divino que hiere el rostro, etc., etc. Eso es posible³²⁶.

Dans ce contexte, le motif de la quête d'Eden apparaît sous l'allure ironique et si malgré tout Adambis essaye de retrouver le Paradis, c'est parce qu'il est tout simplement poussé par les purs intérêts d'un géographe :

³²⁶ Ibid., p. 15, trad. libre: « Peintre Jehova (comme l'appelle le vulgaire), tel qu'il est, sans idéalisation ou quelque chose comme ça, dépasse mes forces, parce que je ne l'ai jamais vu. D'après les sages, C'est seul Moïse qui l'a rencontré face en face une seule fois dans sa vie, mais moi, étant loin de toute sagesse, je crois que ni Moïse, ni personne d'autre de l'a jamais vu dans sa vie. Quant au fait de ressentir l'Esprit de Dieu qui passe, le souffle divin qui blesse le visage etc., etc. C'est possible ».

Adambis se quedó pensativo. Él recordaba que entre los modernísimos comentaristas de la Biblia, tanto católicos como protestantes, se había tratado, con gran erudición y copia de datos, la cuestión geográfico-teológica del lugar que ocuparía en la tierra el Paraíso. Él, Adambis, que no creía en el Paraíso, había seguido la discusión por curiosidad de arqueólogo, y hasta había tomado partido, a reserva de pensar que el Paraíso no podía estar en ninguna parte, porque no lo había habido. Pero era lo cierto que, hipotéticamente, suponiendo fidedignos los datos del Génesis, y concordándolos con modernos descubrimientos hechos en Asia, resultaba que tenían razón los que colocaban el Jardín de Adán en tal paraje, y no los que le ponían en tal otro sitio. La conclusión de Adambis era: que «si el Paraíso hubiera existido, sin duda hubiera estado donde decían los doctores A. y B., y no donde aseguraban los PP. X. y Z.³²⁷

Il est un peu inattendu pour le lecteur que les protagonistes de Clarin atteignent malgré tout le jardin d'Eden. Pourtant, on se rend compte vite qu'une telle suite sert toujours aux mêmes stratégies littéraires dont l'œuvre est imprégnée dès le début. La portée ironique du récit de Clarin se renforce avec la transposition spatiale de ses protagonistes et l'écrivain invite même son lecteur à l'Univers encore plus satirique. Ainsi, le dialogue du couple avec le

Dieu de la Genèse exprime à quel niveau l'auteur contribue à la désacralisation du discours biblique.

Ainsi, contrairement à la logique, le Seigneur ne punit pas Adambis et Evelina d'avoir éradiqué la race humaine ; il apprécie leur « exploit » qui les rend même dignes de devenir les habitants d'Eden. Par conséquent, à la différence du troisième chapitre du livre de la Genèse où après le péché d'Adam et Eve Dieu les expulse du Paradis, Adambis et Evelina

³²⁷ Ibid. p.13, trad. libre: "Adambis était pensif. Il s'est rappelé les commentateurs très modernes de la Bible, comme catholiques, ainsi protestants, qui avaient traité avec une grande érudition de la question de la localisation géographique du Paradis. Lui, Adambis, il ne croyait pas au Paradis, il n'en a suivi les discussions que par une curiosité d'un archéologue, il n'y a même pas pris parti en considérant que le Paradis était seulement une hypothèse. Mais il est vrai que, au niveau d'hypothèse, les données certaines de la Genèse, et les conceptions vis-à-vis des découvertes récentes en Asie, avaient placé le jardin d'Adam à cet endroit, et pas à un autre site. La conclusion d'Adambis a été suivante : « si le Ciel existait, il existait là où précisaient les docteurs A. et B. et non comme prétendaient les P.P. X Y Z ».

n'y accèdent qu'après avoir commis le plus graves des crimes. En plus, ce qui est surtout à souligner c'est que la bénédiction divine en matière de procréation fonctionne seulement après le retour du couple au Paradis: « El matrimonio de Adambis y Evelina habia sido hasta entonces infecundo ; pero con las aguas del Paraiso, Jehova profetia que la fecundidad visitaria el seno de aquella senora »³²⁸.

Pourtant, si l'interdiction concernant le fruit défendu est la même que dans le récit biblique-Adambis et Evelina peuvent jouir du bonheur édénique à condition de ne pas goûter les pommes de Balsain³²⁹, elle connote quand même un fort sarcasme:

No se ha de tocar a este manzano, que en un tiempo fue el árbol de la ciencia del bien y del mal, y que ahora no es más que un manzano de la acreditada clase de los que producen las ricas manzanas de Balsaín. Por comer de esos manzanos no sabrán ustedes ni más ni menos de lo que saben, ni serán como dioses, ni nada de eso. Si Satanás se presenta otra vez y quiere tentar a esta señora, no le haga caso ninguno. Como este manzano los hay a porrillo en todo el Paraíso. Pero yo me entiendo, y no quiero que se toque en ese árbol. Si coméis de esas manzanas... vuelta a empezar; os echo de aquí, tendréis que trabajar, parirá esta señora con dolor, etc., etc. En fin, ya saben ustedes el programa. Y no digo más³³⁰.

Ainsi, le pommier de « Cuento futuro » n'est plus l'arbre de la connaissance du bien et du mal, la consommation de son fruit ne promet rien de particulier à Adambis et Evelina ; c'est pourquoi, comme ils ont déjà une connaissance du bien et du mal, l'arbre du fruit

³²⁸ Ibid., p.17, trad.: « Le mariage d'Adambis et Evelina était jusque-là stérile, mais Jehova a promis que la fécondité se serait rendue possible au sein de cette dame ».

³²⁹ Village près de La Granja de Ségovie

³³⁰ Ibid., trad. libre: « Ne touchez pas ce pommier qui était autrefois l'arbre de la connaissance du bien et du mal et qui aujourd'hui, n'est rien d'autre qu'un pommier capable de produire de chères pommes de Balsain, En mangeant ces pommes, vous ne saurez ni plus ni moins par rapport à ce que vous savez maintenant, vous ne deviendrez non plus égaux des Dieux ou quelque chose comme ça. Si le Satan revient, pour tenter cette dame, résistez à la tentation, il y a suffisamment bien d'autres pommes au Paradis, vous en avez le droit à tous mais surtout pas à celui-ci. Si vous mangez ces pommes, vous travaillerez et cette dame accouchera dans la douleur etc., etc. Eh bien, vous connaissez le programme et je ne dirais rien d'autre ».

défendu devient seulement le symbole de la domination. Pour cette raison, aucun autre fruit que propose Adam à sa femme ne peut éteindre son désir insatiable des pommes de Balsain : « A propósito, tengo sed... deseo de eso, de eso... de fruta... de manzanas precisamente, y de Balsain³⁶⁶ ». Ainsi, comme dans le mythe biblique, dans le texte littéraire aussi, le serpent intervient au jardin d'Eden. A la différence d'Eve, Evelina reconnaît le Satan dans la peau du reptile: « -Supongo que usted será el demonio... como la otra vez». ³⁶⁷

Pourtant, la seule raison de consommer du fruit défendu pour Evelina c'est de pouvoir fuir d'Eden ; la misogynie de Clarin est fort remarquable quand sa protagoniste regrette le trésor abandonné sur la Terre ; encore pire, la bénédiction divine concernant la procréation est une horreur pour Evelina. En effet, le dialogue de la protagoniste et l'animal exprime mieux le comportement de la femme vis-à-vis de sa fonction majeure :

-Sí, señora; pero créame usted a mí: debe usted comer de estas manzanas y hacer que coma su marido. No digo que después serán ustedes iguales que dioses; nada de eso. Pero la mujer que no sabe imponer su voluntad en el matrimonio, está perdida. Si ustedes comen, perderán ustedes el Paraíso; ¿y qué? Fuera tiene usted las riquezas de todo el mundo civilizado a su disposición... Aquí no haría usted más que aburrirse y parir.

-¡Qué horror!

-Y eso por una eternidad³⁶⁸...

Ainsi, si dans la deuxième moitié du dix-neuvième siècle à cette époque extrêmement misogyne la maternité était considérée comme l'unique moyen d'atténuer la vision négative envers *les filles d'Eve*, Clarin peint une femme complètement dépourvue de tous vertus. Dans cette perspective, l'écrivain évoque le comportement de beaucoup de femmes

³⁶⁶Ibid., p.18, trad. libre: « A propos, j'ai soif ... Je souhaite que, que ... fruits ... des pommes, précisément celles de Balsain ».

³⁶⁷Ibid., p. 19, trad. libre : « Je suppose que vous êtes diable... comme autrefois »

³⁶⁸Ibid., p. 20, trad. libre: « -Oui, madame, croyez-moi, Il faut manger ces pommes et les faire manger à votre mari. Je ne dis pas que, après la consommation du fruit vous serez égaux des dieux, rien de pareil. Mais la femme qui ne peut pas imposer sa volonté dans le mariage est perdue. Si vous en mangez, vous perdrez le Paradis. Et alors ?

Dehors, il vous attend toute la richesse des civilisations, elle est à votre disposition... Ici, ce n'est pas seulement l'ennui qui vous inquièteras, mais vous enfanterez en même temps.

-Quelle Horreur !

-Et c'est pour l'éternité ! »

de son époque vis-à-vis de la maternité et surtout celui des féministes pour lesquelles le rôle de la femme en tant que mère était déplaisant et l'émancipation sexuelle du sexe féminin sous-entendait sa libération de tous les rôles ou statuts attribués à la femme traditionnellement.

De cette manière, Evelina consomme la pomme et, par la suite, elle en propose même à son mari ; en même temps, Clarin n'arrive pas à négliger la nature charnelle de la faute des origines et la séduction d'Adambis explicite l'érotisme: « -[...] Pues ahora piérdete conmigo, come... y yo te haré feliz...³³¹ »

Pourtant, à la différence de la Bible, Adambis résistera à la tentation, ce qui lui permettra de garder le jardin d'Eden. Ainsi, l'image de l'homme que propose Clarin dans « Cuento futuro », se différencie de celle que propose la Genèse ; il n'est plus dominé par la femme, bien au contraire, il désire vivre seul, loin de sa femme qui l'avait beaucoup lassé pendant la vie conjugale ; ainsi, même si Adambis apprend de Dieu qu'en cas de séparation l'humanité sera éteinte, il ne change pas d'opinion. C'est pourquoi, après l'expulsion d'Evelina d'Eden Adambis exclame même: « -¡Ahora sí que es esto Paraíso! ¡Dos veces Paraíso! ¡Todo es mío, todo...menos mi mujer!... ¡Qué mayor felicidad!³³²... »

³³¹ Ibid., p.20, trad. libre: Et bien, maintenant, tu peux te perdre avec moi, viens, je vais te faire du plaisir... »

³³² Ibid., p.21, trad. libre: « Maintenant, c'est un paradis! Paradis Deux fois! Tout est à moi, tout ... sauf ma femme! ... Quel grand Bonheur! »

De cette manière, Evelina termine sa vie toute seule sur la Terre ; l'auteur ne donne aucune information supplémentaire sur la vie terrestre d'Evelina, recommencée après l'expulsion du jardin d'Eden.

Pourtant, il semble qu'Evelina entreprend des relations sexuelles avec des êtres non-humains : « La Historia no dice de ella sino que vivió sola algún tiempo como pudo. Una leyenda la supone entregada al feo vicio de Pasifal, y otra más verosímil cuenta que acabó por entregar sus encantos al demonio³³³ » ; bien que le narrateur ne mentionne aucun rapport d'Evelina avec les êtres non-humains, l'évocation de Pasiphaé peut l'annoncer implicitement car, selon la mythologie grecque, jalouse des infidélités de son mari, Pasiphaé s'est cédée à Minos dont elle a conçu plusieurs enfants. Il est également connu que Pasiphaé avait maudit son époux en lui jetant un sort d'éjaculer des bêtes venimeuses en cas des tromperies. Ainsi, en connotant l'idée des possibles relations sexuelles de la protagoniste de Clarin avec un être non-humain qui d'ailleurs peut être aussi le diable, comme dans le cas de Lilith, l'auteur peint le visage extrêmement dégradant de la femme. Le lecteur peut seulement supposer la mort d'Evelina quand à la fin du récit l'auteur termine par cette phrase : “ Así fue como, al fin, se acabó el mundo, por lo que toca a los hombres³³⁴ ».

Même si Clarin démontre un état bien tragique de la femme, celui de l'homme n'est pas non plus meilleur car selon le récit, plusieurs siècles plus tard, vécus au Paradis dans la solitude, Adambis essaye à maintes reprises de se suicider ; comme la mort est impossible au jardin d'Eden, Dieu le fait revenir sur la Terre. Par conséquent, à notre grande surprise, la fin de l'histoire nous amène à conclure que la décision courageuse d'Evelina n'est pas forcément pire que celle de son compagnon qui a fini par se lasser de la vie paradisiaque et a préféré mourir.

³³³ Ibid., p.21, trad. libre : “L’histoire ne révèle pas mais pendant un certain temps elle a vécu seule. La légende rappelle l’histoire de Pasiphaé qui a terminé par se céder au aux charmes du diable »

³³⁴ Ibid., trad. libre: “C’est ainsi que le monde a pris sa fin, et celle des hommes ».

C'est ainsi que d'après l'histoire satirique de Clarin le monde prend sa fin. En effet, si ni Adambis, ni Evelina n'a pu atteindre le bonheur, si pour les deux la mort est devenue l'unique solution de se débarrasser de la vanité terrestre, c'est parce que Clarin essaie d'exprimer l'angoisse de l'humanité. Elle se termine avec une crise conjugale insoluble entre deux personnes qui n'ont pas été faites l'une pour l'autre.

De cette façon, en proposant son interprétation personnelle du récit du péché originel, Leopoldo Alas Clarin se réfère non seulement au texte biblique mais aussi aux autres modèles littéraires ou éléments folkloriques; « Cuento futuro » propose la version purement masculine et antiféministe de la Genèse. Ce qui rend l'image d'Evelina méprisante pour les hommes, c'est son désir d'assumer son pouvoir non seulement sur son mari mais aussi sur Dieu lui-même. Evelina atteint son objectif à tout prix, même s'il s'agisse de la perte du compagnon, elle ne peut pas refuser à sa position dominante.

En même temps, si d'après le récit de Clarin les activités de beaucoup d'hommes sont décrites en détail, les femmes ne jouent aucun rôle dans l'histoire de l'avenir. Selon lui, la femme est une créature venimeuse, trompeuse, cruelle, désobéissante, agressive qui reste même sans enfant et comme le lecteur apprend à la fin de l'œuvre, Evelina entretient des pratiques sexuelles contre nature. Elle est une incarnation d'un être égoïste pour laquelle il n'existe pas de salut ou de grâce divine.

En ce qui concerne le sexe masculin, malgré son rôle dominateur dans la société, l'état psychologique de Judas Adambis est patent : il s'accuse d'avoir anéanti l'humanité, il avoue à Dieu combien il l'avait maltraitée. Même son unique triomphe qu'il obtient contre sa femme à la fin du récit se termine par un échec - après plusieurs tentatives de suicides qui n'ont jamais été possibles grâce à son immortalité, il demande à Dieu d'être renvoyé d'Eden pour pouvoir mourir.

Ainsi, Clarin propose ses réponses à toutes les questions intellectuelles que se posaient Emilia Pardo Bazán. Comme on voit, le tempérament national (*temperamento nacional*) de l'Espagne fin-de-siècle est encore loin de l'émancipation du sexe féminin. La décision de Clarin de séparer Adambis et Evelina à la fin de son récit, signifie symboliquement sa

vision du futur – la séparation des sexes ; comme il était pour la séparation des filles et des garçons dans une classe, il voulait aussi que les hommes se tiennent à l'écart des femmes dans la vie sociale. Clarin dédaigne le mariage car selon lui, son résultat s'exprime dans le fort désir de la femme d'obtenir sur son mari la domination ou le pouvoir absolu, c'est pourquoi, l'écrivain montre par son récit que cet appétit féminin ne trouvera jamais sa réalisation.

3.6.3. La réécriture de la Genèse et la reprise subversive de la Bible selon « Cuento primitivo » d'Emilia Pardo Bazán

En fort désaccord avec les idées de Clarin, en 1892, après la parution de « Cuento futuro », Emilia Pardo Bazán reprend le même sujet biblique dans son œuvre « Cuento primitivo ». En détournant le sens du récit génésiaque elle y développe les conceptions féministes et ainsi s'oppose aux idées de Clarin.

Si la première partie du récit où elle évoque la création de l'Univers est une simple réécriture du premier chapitre de l'Ancien Testament, la suite de l'histoire biblique concernant la création d'Adam, Eve et le péché originel, a suscité une grande polémique après la parution de l'œuvre. En effet, Bazán change complètement la version originelle du récit: si d'après la Bible Dieu crée Eve de la côte d'Adam, selon l'interprétation de Bazán Eve est faite par les meilleures matières d'Adam. Pour la création de la première femme Dieu utilise son esprit, son cerveau, son sang, et ses os :

Entonces Dios, mirándole con cierta lástima, se le acercó, y sutilmente le fue sacando, no una costilla, como dice el vulgo, sino unas miajitas del cerebro, unos pedacillos del corazón, unos haces de nervios, unos fragmentos de hueso, unas onzas de sangre..., en fin, algo de toda su sustancia; y como Dios, puesto a escoger, no iba a optar por lo más ruin, claro que tomó lo mejorcito, lo delicado y selecto, como si dijéramos, la flor del varón, para constituir y amasar a la hembra. De suerte que al

ser Eva criada, Adán quedó inferior a lo que era antes, y perjudicado, digámoslo así, en tercio y quinto³³⁵.

Ce n'est pas par hasard que Bazán s'est accentuée sur l'origine de la femme. Il est incontestable que la création de la femme que nous raconte la Genèse, signifie qu'elle n'est qu'une imperfection. En effet, si l'on admet que la femme est seulement l'un des os de l'homme c'est qu'on accepte son infirmité, sa bassesse et son assujettissement sous le joug du sexe masculin. Comme l'une des défenseuses du sexe féminin, Emilia Pardo Bazán modifie radicalement la réalité biblique à l'époque où les misogynes spéculaient beaucoup sur la création de la femme et servaient à leur faveur cet épisode. En même temps, on se rappelle de « Lilith » de Remy de Gourmont où contrairement à Bazán, l'écrivain souligne le manque d'intelligence de la femme en partageant à travers sa pièce les conclusions des théories anthropologiques de son époque. Ainsi, si Remy de Gourmont peint dans « Lilith » la protagoniste à peine achevée physiquement, Emilia Pardo Bazán dans « Cuento primitivo » développe la réflexion anti misogyne et souligne, au contraire, l'infériorité de l'homme par rapport à la femme.

Après cette version de la création, Bazán évoque l'harmonie originelle d'Adam et Eve que le couple biblique vivait au début de leur vie paradisiaque ; les scènes des descriptions dans « Cuento primitivo » sont similaires à la Bible. Pourtant, par un seul détail Bazán modifie complètement la version originelle du mythe. En effet, l'innocence première du couple est troublée non par la faute d'Eve, comme le raconte la Bible, mais par celle d'Adam. Selon la recreation littéraire de Bazán le serpent séduit Adam et celui-ci tente sa compagne. Avec l'épisode de la création, ce détail peut être considéré comme la principale

³³⁵ Emilia Pardo Bazán, *Cuento primitivo*, référence électronique:

http://www.ciudadseva.com/textos/cuentos/esp/pardo/cuento_primitivo.htm

trad. libre : Et Dieu, en regardant avec pitié, s'est approché de lui, et d'une manière subtile, il a pris non une côte, comme le dit le vulgaire, mais un peu de cerveau, un peu de cœur, des faisceaux nerveux, quelques fragments d'os, quelques gouttes de sang ... enfin, quelque chose de toute sa substance, il a ajouté la sensibilité et ainsi, il a pétrit une fleur mâle à la forme d'une femelle.

modification de l'écrivaine espagnole. Comme la majorité des artistes ou écrivains de la deuxième moitié du dix-neuvième siècle, Bazán aussi fait l'accent sur la nature charnelle du péché originel: « (Adán) vino en antojo vehementísimo de comerse una manzana que custodiaba Eva con gran cuidado. Yo sé de fijo que Eva la defendió mucho, y no la entregó a dos por tres; y este pasaje de la Escritura es de los más tergiversados³³⁶ ».

L'allusion de la virginité d'Eve est explicitée par l'utilisation du mot « entrego » qui nous rappelle la longue tradition littéraire utilisant souvent ce mot lors des relations sexuelles de la femme. (« ella entrego la flor »). Cette corrélation pomme-virginité est encore une fois visible dans le récit plus tard.

Comme pour la majorité des intellectuels de dix-neuvième siècle, l'interprétation du récit biblique du péché originel dans le contexte sexuel semble intéressante pour Emilia Pardo Bazán aussi. (Nous l'avons bien vu à travers son roman « La madre naturaleza » dans les chapitres précédents).

Ce qui est significatif dans « Cuento primitivo » de Bazán, c'est le comportement modifié d'Adam sur Eve après la faute : « en vez de tener a Eva por serafín, la tuvo por demonio o fiera bruta³³⁷ » - ainsi Eve qui pour Adam s'identifiait à la pureté des anges, se transforme en démon, en animal brute. De cette manière, Bazán montre à quel point la sexualité était quelque chose d'inacceptable à la fin du dix-neuvième siècle. En même temps, en soulignant les conséquences que le péché originel avait introduites dans le monde, Bazán met l'accent sur la vision misogyne de la femme; ainsi elle montre encore une fois l'interprétation patristique du récit de la Genèse. C'est aussi la vision hégémonique de l'homme envers la femme que montre Bazán dans son récit. Si le comportement d'Adam change envers Eve après la consommation du fruit, la perception de soi-même change aussi.

³³⁶ Ibid. trad.: «Adam est venu avec une soif insatiable de manger de la pomme, dont Eve surveillait avec un grand soin, Je sais avec certitude qu'Eve renonçait longtemps à la proposition de son compagne, elle en a fait deux ou trois fois, et ce passage de l'écriture est la plus déformé ».

³³⁷ Ibid. trad. libre: «Au lieu de voir en Eve une séraphine, il a vu un démon ou bête brute ».

Quand dans « Cuento primitivo » elle perd la mémoire il n'y a qu'Adam qui lui raconte son passé et ainsi, on voit à quel point la femme était subordonnée à l'autorité de l'homme: « El caso es que, a fuerza de oírlo, también Eva llegó a creerlo; se reconoció culpada, y perdió la memoria de su origen, no atreviéndose ya a afirmar que era de la misma sustancia que el hombre, ni mejor ni peor, sino un poco más fina³³⁸ ». Ce passage du récit espagnol nous rappelle le roman de T. Hardy. Le fait qu'après l'acte sexuel Adam modifie sa vision envers sa femme se réfère directement au personnage d'Angel Clare de « Tess of the d'Urbervilles » où le protagoniste, après avoir appris le passé de Tess, change d'avis sur elle : « You were one person; now you are another³³⁹ » - ainsi, on est témoin de l'état désagréable des femmes dont les droits étaient limités dans les relations sexuelles. Comme on voit, Emilia Pardo Bazán n'était pas la seule à montrer à travers le mythe d'Eve la situation des femmes du dix-neuvième siècle dans le contexte sexuel.

Ainsi, par « Cuento primitivo » Bazán s'oppose à l'idée de la misogynie développée par Clarin et considère qu'une telle vision de sexe féminin n'est autre que l'héritage de la culture patristique.

C'est justement cette réalité qui poussait Bazán pour lutter pour les droits des femmes et contribuer à améliorer leur situation sociale ; elle rêvait de créer un nouveau genre de femme, dont elle était elle-même un modèle à imiter. On se rappelle que malgré la pression qu'Emilia Pardo Bazán avait subie de la part de la société patristique, elle est devenue la première femme espagnole qui a obtenu le poste de maître de conférences à l'université de Madrid.

³³⁸ Ibid. trad. libre: « Eve a perdu la conscience et a oublié ses origines ; elle ne savait plus si elle était faite de la même substance que l'homme ou pas, elle ne savait si elle était meilleure ou pire, elle savait seulement qu'elle était un peu plus mince ».

³³⁹ T. Hardy, *Tess of the d'Urbervilles*, p.363, trad.: « Vous étiez une personne ; maintenant vous en êtes une autre. »

³⁷⁸ Vicente Blasco Ibañez, *Los cuatro hijos de Eva*, éd. Tecnicones, 2011, p.3 / Trad. Par Georges Hérelle, La Revue de Paris, année 29, tome 2, 1922

Traduit par Georges Hérelle. : « Or cette femme lui avait coûté le Paradis ».

3.6.4. *Cette femme qui avait coûté le Paradis*

d'après « El establo de Eva » de Vicente Blasco Ibáñez

Y esta mujer no le había costado el Paraíso³⁷⁸

A l'époque où Emilia Pardo Bazán et Leopoldo Alas Clarin proposent les versions intertextuelles des premiers chapitres de la Genèse, en 1896, Vicente Blasco Ibáñez développe, à sa manière, le mythe d'Adam et Eve dans « El establo de Eva », œuvre également connue comme « Los cuatro hijos de Eva ». Dans ce contexte, son œuvre fait écho à celle de Clarin en s'y opposant avec lui aux idées d'Emilia Pardo Bazán. Mais, contrairement à Bazán qui réécrit le récit biblique de la création, Vicente Blasco Ibanez ne décrit que le destin postbiblique d'Adam et Eve.

Dans ce cadre, même si le début du récit met en œuvre la description d'une partie de la société moderne, par le retour en arrière, il invite le lecteur *au temps fabuleux des commencements*. De cette manière, l'écrivain démontre que les événements de l'époque contemporaine sont très marqués par les événements antérieurs. C'est pourquoi, Ibanez mélange dans son récit le temps de l'Univers représenté, c'est-à-dire, l'époque moderne, et celui du discours rapporté par le personnage central Corea qui devient en même temps le narrateur de l'histoire racontée qui invite le lecteur au temps biblique.

Dans son œuvre l'écrivain espagnol met en avant la conversation des amis qui se reposent après la dure journée du travail et qui regrettent leur sort damné voulant qu'ils *gagnent le pain à la sueur de leur front*. C'est à ce sujet que l'un d'entre eux, Correa, se rappelle de la vie paradisiaque d'Adam et Eve avec nostalgie et accuse la race féminine d'avoir introduit les malheurs dans ce monde. D'après Correa, la faute ne pèse pas seulement sur la mère de l'humanité, mais sur toutes les femmes du monde: « Eva es la que tiene la culpa de la falta de igualdad que hay en el mundo, y los que pasamos la vida rabiando para servir

y engordar a los otros debemos maldecir a la primera mujer por la esclavitud a que nos condenó. Pero qué cosa mala no han hecho las mujeres ?³⁴⁰

Ainsi Eve devient la responsable de tous les malheurs de l'humanité: — «Es una víctimamás de la injusticia de nuestra abuela. Eva es la única responsable de que las cosas marchen tan mal en nuestro mundo³⁴¹ ».

Et Corea remarque que c'est depuis Eve que les hommes sont obligés de *gagner le pain à la sueur de leurs fronts* :

[...] que el marido trabaja con una intensidad extraordinaria, pasando el día fuera de su domicilio en lucha aspera por conquistar el dinero, mientras la mujer se queda en su salón tocando el piano y recibiendo visitas. Y como resultado de esta desigualdad en el trabajo, las mujeres parecen las hijas de sus esposos, y estos mueren, generalmente, mucho antes que ellas³⁴².

C'est dans ce contexte que l'écrivain invite le lecteur au temps mythique pour apprendre le sort postbiblique du couple primordial.

Dans son œuvre, Ibanez modifie la réalité biblique en marquant son œuvre par la misogynie extrême. Ainsi, après l'expulsion du jardin d'Eden, bien qu'il n'y ait aucune autre personne

³⁴⁰ Ibid.p.2, trad.:

« C'est la faute d'Ève s'il n'y a pas d'égalité dans le monde ; et nous, qui passons rageusement notre vie à servir et à engraisser les autres, c'est la première femme que nous devons maudire pour la servitude à laquelle elle nous a condamnés. Mais quel est le mal qui n'a point pour cause, les femmes ? »

³⁴¹ Vicente Blasco Ibanez, *Los quatros hijos de Eva.*, p.2, trad.: « C'est une victime de plus de notre première aïeule.

Oui, Ève seule est responsable de ce que les choses vont si mal sur cette terre. »

³⁴² Ibid., p.3, trad.: [...] avait souvent observé que le mari travaille avec une énergie extraordinaire, passe la journée hors de chez lui à lutter âprement pour la conquête de l'argent, tandis que la femme reste dans son salon à jouer du piano et à recevoir des visites. Le résultat de cette inégalité dans l'effort, c'est que les femmes ont l'air d'être les filles de leurs époux, et que ceux-ci meurent ordinairement beaucoup avant elles.

sur la Terre à pars d'Adam et Eve celle-ci veut se soigner et rester belle éternellement surtout « por el frivolo deseo de gustar a los hombres o de hacer rabiar a las amigas³⁴³ ». Eve d'Ibanez est une femme qui exerce sa séduction sur chaque être humain ; elle essaie de tenter même un archange descendu du ciel, elle n'est pas seulement une mauvaise épouse qui ne laisse jamais du temps libre à son mari et l'oblige de s'occuper de la vaisselle, des repas, de la promenade de l'enfant etc., elle aussi une mauvaise mère. En même temps, elle est un danger de la nature : «Eva puso a contribucion para su adorno todos los recursos de la Naturaleza : las fibras de las plantas, las pieles de los cuadrupedos, las cortezas de los arboles, las plumas de los pajaros, las piedras brillantes o coloreadas que la tierra vomita en us accesos de colera³⁸³ ».

Après l'expulsion d'Eden, la seule chose qui manque à la femme d'après « el establo de Eva » c'est les pâtisseries du Paradis. Le message qu'elle demande de transmettre à Dieu à l'archange c'est qu'il lui manque la nourriture du Paradis: « - Cuando le veas – continuaba Eva -, dile que estoy muy arrepentida de mi desobediencia. Que tiempo tan agradable el que pase en el Paraiso ! Que esplendidas recepciones daba yo alla ! Y que buffet tan distinguido !³⁴⁴... »

Même si Eve a une nouvelle chance de racheter sa faute et revenir au Paradis, elle en semble peu intéressée. Après avoir appris que le Créateur a l'intention de voir ses premières créatures humaines, sa principale préoccupation est de se faire plaire à Dieu, c'est pour la première fois qu'Eve s'intéresse aux habits d'Adam et à l'apparence physique de ses enfants : elle remarque pour la première fois dans sa vie les cheveux ébouriffés, les joues

³⁴³ Ibid., p.4, trad. « par le frivole désir de plaire aux hommes, ou par le malicieux dessein de faire enrager ses amis ».

³⁸³Ibid., p.4, trad. Pour sa parure, elle mit à contribution toutes les ressources que la nature lui offrait les fibres des plantes, les écorces des arbres, les fourrures des quadrupèdes, les plumes des oiseaux, les pierres brillantes ou colorées que la terre vomit dans ses crises de colère ».

³⁴⁴ Ibid., p. 6, trad. « — Quand tu le reverras, — poursuivait Ève, — dis-lui que je me repens beaucoup de ma désobéissance... Ah ! Le temps que j'ai passé au Paradis était si agréable ! Quelles splendides réceptions j'y ai données ! Quel riche buffet ! »

tachées de boue sèche et le nez couvert de croûtes de ses fils. Pourtant, les trouvant très laids, elle décide de choisir d'entre eux les plus beaux et d'enfermer les autres dans l'étable. Quand Dieu rend visite au couple, Eve n'hésite non plus à séduire le Seigneur lui-même et en apercevant que le Seigneur l'observe, elle commence à prendre les attitudes qu'elle trouvait les plus séduisantes, elle s'efforce de faire valoir les charmes de son corps et l'élégance de sa parure.

Dans ce contexte, la nouvelle d'Ibanes, en tant qu'œuvre imprégnée de l'ironie ou du sarcasme, est très proche, au niveau idéologique, des caricatures d'Henry Gerbault (**illustr.XXVI.I/XXVI.II**).Celui-ci, aux seuils du vingtième siècle, a consacré plusieurs de ses dessins à la représentation des femmes parisiennes de la belle époque ; compte tenu de l'impact symbolique de l'histoire d'Adam et Eve, en matière de vision du sexe féminin dans la deuxième moitié du dix-neuvième siècle, Gerbault a accompli un nombre considérable des caricatures représentant la scène du péché originel. Ainsi, certains de ses dessins s'évoquent lors de la lecture du récit d'Ibanes ; comme celui-ci, les caricatures de Gerbault mettent en avant la nature séductrice d'Eve dont la coquetterie est exprimée d'une manière bien exagérée ; Les Eves de Gerbault, comme la protagoniste d'Ibanes, cherchent à séduire Dieu lui-même. Il est incontestable qu'avec une ironie légère, les œuvres de l'illustrateur sont teintées de l'érotisme.

Ainsi, Ibanes qui peint avec sarcasme l'image d'Eve, invente aussi l'histoire d'étable pour rejeter toute la responsabilité du malheur de l'humanité à la femme : Après la conversation que Dieu a eue avec Adam et Eve, il appelle les enfants de ses premières créatures humaines; en les considérant innocents, il décide de les bénir mais Eve ne lui présente que quatre qu'elle trouvait meilleurs.

A la fin de la visite de Dieu, Eve lui révèle son secret d'avoir enfermé dans son étable les autres fils qu'elle trouvait trop laids et supplie à Dieu de faire une grâce pour eux en leur offrant de petits cadeaux, pour que chacun sache sa fonction. Mais apparemment il très tard, Dieu n'a plus rien à offrir aux enfants cachés. C'est pourquoi leur mission ne se réalisera que dans le service de leurs frères.

C'est ainsi que Correa cesse à raconter cette histoire en tirant la conclusion selon laquelle tous les hommes avec qui il était en ce moment-là qui travaillent à la sueur de leurs fronts pour gagner le pain quotidien, sont les descendants des fils d'Eve qu'elle avait enfermés dans l'étable.

Mais l'un des ouvriers s'intéresse tout à coup au sort des filles d'Eve dont Correa n'a dit aucun mot. Le fait que ce personnage de Blasco Ibanez est misogyne se voit clairement quand il répond que les femmes n'ont aucune fonction dans cette histoire :

-Antes de que ellas nazcan [...] Dios puede darles la belleza y la gracia a manos llenas, y hasta algunas veces les da la discrecion y el talento. Pero despues que estan en el mundo, su unica esperanza es el hombre. Para ellas es el trabajo de los pobres, el poder de los que gobiernan, las hazanas de los soldados, el dinero de los millonarios. Ellas son las que tuercen con mas facilidad la dureza de la justicia... No ; las mujeres no tienen nada que pedir a Dios, pues todo lo reciben de los hombres... Y los hombres, cuando trabajan por la gloria, por la ambicion o por amor al dinero, no hacen en el fondo mas que trabajar por ellas y para ellas³⁴⁵.

Ainsi, on voit clairement que les hommes restent encore misogynes à la fin du dix-neuvième siècle, tandis que les œuvres du sexe féminin sont marquées par les idées du féminisme. Si Chez Leopoldo Alas Clarin Evelina est punie pour son désir d'exercer le rôle dominateur sur son mari, Eve de Blasco Ibanez crée autour d'elle un Univers des esclaves qui ne doivent qu'être à son service. Dans ce cadre c'est seulement « Cuento primitivo » d'Emilia Pardo Bazán qui apparaît comme la tentative de la destruction des valeurs traditionnelles concernant le rôle des femmes dans la société.

³⁴⁵ Ibid., p.11, trad.: [...] Dès qu'elles (les femmes) sont au monde, l'homme est leur unique espérance. Tout ce qu'elles sont et tout ce qu'elles possèdent, elles le doivent à l'homme. C'est pour elles que les pauvres peinent, que les politiciens exercent le pouvoir, que les soldats accomplissent leurs prouesses, que les millionnaires entassent l'argent, que la justice se relâche le plus facilement de sa dureté. Non, les femmes n'ont rien à demander à Dieu, puisqu'elles reçoivent tout des hommes. Et, quand les hommes travaillent pour la gloire, pour l'ambition ou pour la richesse, ils ne font, en somme, que travailler par et pour elles.

3.7. Péché originel - mythe de la décadence ou décadence du mythe?

A la fin du dix-neuvième siècle, le récit biblique d'Adam, Eve et le péché originel connaît la prochaine étape de son évolution à travers certaines œuvres de la littérature décadente.

La littérature décadente, née au cœur des années 1880-1900, se nourrit de toutes les questions qui touchent la fin de siècle : lutte entre les sexes, voire l'émancipation de la femme, la sexualité, les maladies mentales ou les troubles psychologiques, la violence, la mort...

Guy Ducrey formule clairement le contexte dans lequel s'inscrit l'apparition de cette nouvelle esthétique :

Toutes les manifestations poétiques des dernières années, celle du moins qui sont caractéristiques de l'état d'esprit de notre temps, paraissent marquées par le pessimisme des  mes « fatiguées ». Et de fait, ce siècle de la révolution, qui a vu la chute de l'absolutisme, la victoire de la bourgeoisie et le développement de la social-démocratie ; ce siècle de la critique et de la science, qui a bouleversé nos idées de Dieu et du monde et nous a demandé de recommencer à zéro ; ce siècle des inventions qui a décuplé le rythme de notre vie mais n'a qu'à peine doublé notre force physique [...] – ce siècle nous a vraiment un peu fatigués. Nous sommes entourés d'un monde d'idéaux agonisants, que nous avons hérités de nos pères et aimés de notre mieux, et nous n'avons pas la force de l'élan qui donne de nouvelles et précieuses aspirations vitales. Car cette fièvre éternelle de l'esprit a appauvri notre sang, ou transmis à notre organisme un autre genre d'impuissance, qui empêche notre cerveau hypertrophié d'investir son potentiel d'énergie dans une création vigoureuse. Ainsi les forces de nos  mes ne convergent –elles pas vers un même point ; elles n'obéissent pas à une impulsion centrale, mais s'exercent les unes contre les autres ; elles se paralysent et se détruisent mutuellement dans un scepticisme dévorant ; elles nous rendent inaptes à la volonté patiente, aux fortes sensations, à l'existence joyeuse et à la mort courageuse³⁸⁶.

Désormais, toujours aux termes de Guy Ducrey, il s'agit de la crise du roman et de celle du personnage ; on a affaire à la quête d'une  me seulette, et non plus à la conquête du monde

collectif³⁴⁶. Les personnages naturalistes, provenant de leurs milieux déterminants, disparaissent. Ce sont les personnages qui déterminent leurs propres destinées ou celles de leurs *victimes*.

Octave Mirbeau remarquait aussi que « plus nous approchons de la fin de ce siècle, plus notre décomposition s'aggrave et s'accélère, et plus nos cœurs, nos nerfs, nos cerveaux, nos virilités vont se vider de ce qui est l'âme, les nerfs et le sang même d'un peuple³⁴⁷ ».

En même temps, il est à noter que la littérature décadente apparaît aussi comme l'héritière de la littérature de la fin du dix-huitième siècle et emprunte des éléments au mythe sadique: le refus de s'adapter aux convenances de la société, la quête de la perversion, de la vie débauchée... On connaît le discours pornographique de la fin du XVIII^{ème} siècle, suite à la Révolution française, visant à ébranler les structures monarchiques. On se souvient qu'à ce titre c'était Louis XVI et Marie-Antoinette qui servaient de figures caricaturales. En même temps, il ne faut pas oublier non plus la littérature libertine de Marquis de Sade (dont la personnalité est connotée dans le titre du roman de Rachilde « La Marquise de Sade ») et Choderlos De Laclos.

Dans ce contexte, les artistes s'attachent encore une fois aux illustres figures mythiques, mais cette fois, ils font l'éloge aux personnages dont le nom évoque la perversion. Et si le comportement des intellectuels envers les célèbres personnages mythiques subit les modifications, ils en analysent aussi les causes idéologiques. Dans ce cadre, les interprétations littéraires des mythes s'effectuent au carrefour du crépuscule du monde ancien et du futur où l'on aperçoit, malgré tout, les lueurs du renouveau.

Parmi les multiples motifs exemplaires, celui du péché originel attire aussi l'intérêt de la littérature. Pourtant, il faut remarquer que ce sont plutôt les personnages mytho-bibliques dont le nom évoque la perversion qui attirent les décadents (par exemple, Salomé tient une

³⁴⁶ Cité par Guy Ducrey dans l'introduction de *Romans fin-de-siècle, 1890-1900 : Jean Bertheroy, Jean Lorrain, Louis Dumur, Catulle Mendès, Georges Eekhoud, Rachilde Camille Mauclair, Jean de Tinan*, p. XXVIII, éd.

Paris: R. Laffont, 1999

³⁴⁷ Ibid. p. XIX

place considérable dans l'univers artistique de la fin de siècle). Compte tenu de ce fait, on a eu du mal à trouver plusieurs œuvres décadentes où les auteurs auraient proposé la transposition littéraire du récit biblique d'Adam, Eve et le péché originel. Malgré cela, notre intérêt s'est quand même porté sur l'écriture romanesque de Rachilde. Ainsi, la modification que cette écrivaine propose vis-à-vis de l'image d'Eve nous a paru intéressante dans la mesure où elle lie son image à la perversion.

Comme tout au long du dix-neuvième siècle, le récit biblique du péché originel reste encore inséparable de la question de la sexualité et de la femme qui devient le principal agent du syndrome fin de siècle. La femme, peinte par la plume masculine comme un être effrayant, commence à transgresser les lois imposées par la société, peu à peu, elle essaie de s'émanciper en se présentant dans la diversité de ses incarnations ; les figures qui l'accompagnent sont les androgynes, les dandys, les malades... Ces femmes sont souvent obsédées par une joie perverse, en réaction de l'ordre traditionnel. La connotation que la femme commence à porter chez les décadents est la conséquence de toutes interprétations misogynes des mythes de l'imaginaire féminin créés au cours des siècles. Désormais, la femme veut prendre la revanche sur le sexe masculin, elle ne veut plus s'unir charnellement avec l'homme pour éviter l'accomplissement de la punition divine transmise par l'hérédité sur la race féminine : enfanter dans les douleurs. Pourtant, la femme se laisse le droit au plaisir charnel et parfois le lesbianisme apparaît comme une alternative d'éprouver les sensations surhumaines sans intervention de l'homme. Très souvent, pour brouiller la différence entre les sexes, la femme s'approprie les traits masculins et s'identifie ainsi à l'androgynie initial.

Dans ce contexte, Marguerite Eymery, dite Rachilde, en tant qu'écrivaine jouant sur l'esthétique décadente, s'oppose à toutes théories scientifiques concernant l'influence du milieu, l'hérédité et les dégénérescences et, comme les autres auteurs influencés par les idées décadentes, elle trouve aussi une nouvelle conception de la beauté dans le mal et cherche l'idéal au-delà des valeurs traditionnelles ; en opposition avec le naturalisme de Zola, sa création littéraire apparaît comme une révolte contre l'ordre banal et quotidien.

Ainsi, dans les chapitres suivants, on va essayer de voir comment se cristallisent les conceptions de la fin de siècle à travers l'image d'Eve et comment reflète cette figure les conséquences de la misogynie du dix-neuvième siècle.

3.8. Le goût du péché et le détournement du sacré dans « La Marquise de Sade » de Rachilde

*Eve monstrueuse, en effet de tout son corps et de toute son âme, nous intercepte le vrai bonheur et nous cache le soleil*³⁴⁸

Depuis 1884, lorsque Marguerite Eymery, surnommée Rachilde, publie « Monsieur Venus» et un peu plus tard, en 1887, « La marquise de Sade », son nom évoquera toujours la perversion.

Il est certain que Rachilde est l'une des figures les plus illustres de la littérature décadente, mais en tant que femme, son œuvre romanesque acquiert une importance encore plus considérable vis-à-vis de celle des autres écrivains de la même époque. Bien que Rachilde essaye de se tenir hors des mouvements féministes, il est impossible de ne pas voir dans ses romans les idées chères aux défenseurs du *sexe faible*.

En effet, la création littéraire de Rachilde est très marquée par sa biographie ; étant enfant unique de la famille, elle est témoin de la *tragédie* personnelle de son père de ne pas avoir un fils. Rachilde est tellement touchée par le comportement de son père qu'elle en sera obsédée pendant toute sa vie. C'est pourquoi elle décide d'hominiser son prénom et prend comme pseudonyme « Rachilde » (elle choisit ce nom lors d'une séance du spiritisme après avoir parlé à un certain homme nommé Rachilde). A partir de ce moment, Rachilde marque même sur sa carte de visite « Rachilde, homme de lettre », Elle change de style

³⁴⁸ Jules Bois, *le couple futur*, cité par Mireille Dottin-Orsini dans *Cette femme qu'ils disent fatale*, p.26

vestimentaire et commence à s'habiller ou coiffer à la garçonne. Finalement elle termine à réaliser la figure de cet androgyne à travers ses protagonistes.

Dans ce contexte, ses romans « Monsieur Venus » et « La Marquise de Sade » développent probablement le mieux l'esthétique décadente en abordant l'un des problèmes majeurs de la fin-de-siècle - le rôle de la femme et sa recherche identitaire dans la société marquée par les idées patristiques. Cependant, comme les œuvres de la littérature décadente, les romans de Rachilde affirment que l'unique moyen de se débarrasser des emprises masculines c'est la perversion. Il s'agit surtout de la déviance sexuelle, voire la paraphilie, de l'érotisme mortifère à travers l'usage des éléments sadiques.

En effet, même le titre du roman « La Marquise de Sade » dirige *l'horizon d'attente* du lecteur vers la violence et le sadisme qu'exercera la protagoniste Mary Barbe à la fin de l'œuvre. Pourtant, le début du roman montre un enfant innocent dont le milieu ambiant causera ses troubles psychologiques. Rachilde met en œuvre l'évolution personnelle d'une femme depuis son enfance jusqu'à l'âge adulte qui se transformera d'une innocente en une perverse narcissique. Elevée dans la société purement patristique, témoin de la misogynie extrême, elle se vengera plus tard du sexe masculin et développera une fureur cannibale ou sanguinaire.

Compte tenu de la dimension autobiographique de Rachilde, son expérience y est décrite indirectement – il s'agit de la société où l'homme est tout puissant tandis que tout le reste – les animaux, les enfants ou les femmes en sont les victimes.

Ainsi, le premier point commun entre le personnage du roman, Mary Barbe et Rachilde, c'est que toutes les deux sont les filles des officiers de cavalerie. Deuxième similarité ce sont leurs époux, les officiers que leurs pères leur avaient choisis. Troisième point commun ce sont les relations de Mary Barbe et Rachilde avec leurs mères atteintes d'une maladie nerveuse, toutes les deux sont abandonnées par leurs mères et éprouvent une solitude.

Ainsi, on ne doute pas que Rachilde devient la narratrice de sa propre œuvre.

Dans ce contexte, le roman s'ouvre sur une scène qui se déroule dans un abattoir où la tante Tulotte amène la petite Mary, âgée de sept ans, pour récupérer le sang d'un cochon sous

l'ordonnance médicale outil pour la mère de Mary et qui souffre d'une névrose. Dès les premières pages du roman, le lecteur aperçoit l'atmosphère étouffante de la saison ; la chaleur dont souffrent les personnages du roman, peut s'interpréter comme le symbole de l'atmosphère tendue entre le sexe féminin et le sexe masculin, mais aussi comme un signe direct montrant à quel point Mary souffre à cause de la domination de sa tutelle.

En même temps, la scène de l'abattoir est significative dans la mesure où elle révèle la première initiation de Mary à la violence ; la petite fille regarde immobile l'agression de l'homme envers les animaux :

Il donnait du fouet à ces bêtes passives, sans aucune pitié. Il leur lançait ses gros sabots dans le ventre, frappant les veaux inertes, faisant des marques sur les nez pâles des brebis. Il allait comme une brute, avec une chanson très gaie à la bouche, torturer de malheureux porcs vautrés dans le ruisseau de boue sanguinolente qui coulait autour de la cour; les porcs, beaucoup plus graves que le reste du troupeau, ne se dérangeaient pas, mais grognaient en ne perdant aucune occasion de happer des choses puantes³⁴⁹.

Cette scène laissera une impression inoubliable sur Mary. C'est aussi la première initiation de la petite fille à la perversité. Mary demeure immobile en regardant le pauvre animal et elle n'a même pas de larmes à ses yeux.

Peu à peu, Mary commence à détester l'homme. Elle dit à sa chatte : « Oh, si l'homme revient, nous le tuerons... parce qu'il a tué le bœuf...le bœuf du petit Jésus...tu le grifferas... nous le grifferons !... l'homme !... l'homme !...³⁵⁰ »

Tout au long du roman, Rachilde montre l'inévitabilité de la naissance du mépris de l'homme dans l'esprit de Mary. Abandonnée par sa mère, elle sent comment elle est rejetée par son père aussi pour une seule raison de ne pas être un fils. Son père n'a jamais caché même devant Mary son regret: « Quel malheur que ce ne soit pas un garçon³⁹²... »

³⁴⁹ Rachilde, *La Marquise de Sade*, éd. Alphonse Piaget, 1888

³⁵⁰ Ibid., p.28

³⁹²Ibid., p.28

De ce point de vue, ce détail de la vie de la protagoniste se réfère à l'expérience de Rachilde, elle-même dont le père avait des mêmes regrets.

En effet, cette histoire témoigne que, malgré tant de siècles écroulés, la situation est la même depuis l'époque antique.

En effet, il est bien connu que dans l'Antiquité, la naissance des filles était considérée comme quelque chose qui dépassait les limites de la nature ; Platon, Aristote et les autres figures considérables de l'époque préchrétienne déduisaient l'infériorité féminine de nature. Il est bien connu que c'étaient seulement les garçons qui méritaient d'être élevés dans les familles, quant aux filles (« mâles accidentelles » comme les appelait Aristote), elles étaient destinées à l'esclavage ou à la prostitution. La naissance des filles était un évènement regrettable qui n'était même pas considérée comme un être humain mais bien comme un monstre.

Plus tard, bien que la Bible n'ait jamais vêtu la femme de tels épithètes, il est certain que la mère d'un fils avait un certain privilège vis-à-vis de Dieu. Dans la « Lévitique » Moïse reçoit les commandements du Seigneur qui lui dit :

[...] Lorsqu'une femme deviendra enceinte, et qu'elle enfantera un mâle, elle sera impure pendant sept jours ; elle sera impure comme au temps de son indisposition menstruelle [...] Elle restera encore trente-trois jours à se purifier de son sang [...] Si elle enfante une fille, elle sera impure pendant deux semaines [...] elle restera soixante-six jours à se purifier de son sang [...]³⁵¹

Le roman de Rachilde prouve que ce comportement n'a pas été changé longtemps. Même Ernest Legouvé dans « la femme en France au dix-neuvième siècle » en parlait aussi :

Un lit de douleur est là, lit nu et grossier pour les riches comme pour les pauvres, pour les peuples du Nord comme pour les peuples du Midi, une femme va être mère. A ses côtés, sa mère tremblante, son mari inquiet, le médecin silencieux ; tous les regards sont tournés vers celui-ci. Soudain, un faible cri de la vie, l'enfant est né. Qu'est-ce ? Qu'est-ce ? demande-t-on. – C'est une fille !- Chez

³⁵¹ Bible, Lévitique, 12 :2/12 :17

combien de nations, pendant combien de siècles, ce mot : c'est une fille, a-t-il été une parole de désolation et même de honte. Encore aujourd'hui, interrogez tel paysan de nos campagnes, et il vous répondra ce que m'a répondu à moi un fermier breton à qui je demandais combien il avait d'enfants.

« Oh ! Monsieur, je n'ai pas d'enfants je n'ai que des filles.³⁵² »

Cette réalité violente insufflait à la femme le désir de se venger de l'homme. Même la petite Mary veut prendre la revanche sur le *sexe fort* pour son rôle dominateur ; ses paroles adressées à sa chatte en témoignent: « Si tu voulais... je t'apprendrais à griffer l'homme, l'homme qui tue les bœufs... l'homme, le roi du monde !³⁵³ »

Mais si la première partie de « La Marquise de Sade » met en œuvre le rôle avili de la femme et le rêve de remporter la victoire sur l'homme, la deuxième partie en constitue la réalisation. Ainsi, le roman montre la transformation de la protagoniste en un véritable cannibale ayant soif de la chair de l'homme.

3.9. Double visage d'Eve selon « La Marquise de Sade » de Rachilde

Compte tenu de la situation sociale de la deuxième moitié du dix-neuvième siècle, Rachilde, comme ses prédécesseurs, attribue à sa protagoniste les caractéristiques d'Eve. Pourtant, la vision de la femme fatale qu'elle propose dans son roman, dépasse tous les cadres traditionnels de l'interprétation du chapitre trois de la Genèse.

En effet, si au début du roman Mary Barbe exerce la séduction en dépit de sa volonté, à la fin de l'œuvre la capacité de séduire lui semble primordiale pour obtenir la victoire sur le sexe masculin.

Ainsi, pour manifester son comportement envers le récit biblique d'Adam et Eve, Rachilde en propose la réécriture dans le chapitre quatre de son roman.

³⁵² Ernest Legouvé, *la femme en France au dix-neuvième siècle*, p. 10

³⁵³ Rachilde, *La Marquise de Sade*, p.32

Dans ce cadre, la transposition littéraire du motif génésiaque dans le roman de Rachilde a une portée symbolique. En effet, Mary Barbe cristallise toutes les étapes que la protagoniste du récit biblique a passées de son innocence au péché originel. Mais si Eve est plutôt une femme tentée que tentatrice car elle a fauté inconsciemment, sans tenir compte des conséquences que sa transgression aurait engendrées, Mary Barbe devient consciemment la femme fatale et sa décision est provoquée par les circonstances extérieures.

En effet, les allusions qui prouvent le lien intertextuel entre le récit biblique d'Adam et Eve et « La Marquise de Sade » se dévoilent explicitement dans le roman depuis le moment de la séduction d'Eve jusqu'à l'expulsion du couple édénique du Paradis.

Ainsi, le quatrième chapitre de « La Marquise de Sade » décrit la promenade de la petite Mary et de son ami, Siroco, au jardin des fleurs appartenant à un certain Brifaut, chez qui Siroco travaillait comme jardinier en même temps. Siroco montre à Mary plusieurs espèces de roses et surtout une, particulière, distinguée des autres et qui s'appelle *Emotion*. Mary apprend que le jardinier Brifaut traite d'une manière minutieuse cette fleur :

Emotion, une nouvelle greffe, devait donner un produit extraordinaire et elle avait coûté tant de soins, tant de bêchage, d'arrosage, d'émondage que l'on ne vivait plus depuis une semaine. Le bouton était couvert d'un sac de toile chaque nuit, afin d'éviter les visites fortuites des gros papillons nocturnes. Quand il devait pleuvoir trop fort, on posait une cloche de verre énorme sur le rosier tout entier. Siroco se chargeait des chenilles, des fourmis, des pucerons. Jamais un plant ne leur avait fourni une émotion pareille³⁵⁴.

Ainsi, le jardinier Brifaut nous rappelle Dieu de la Genèse qui charge Adam de la fonction d'entretenir le jardin d'Eden. Le fait que dans la réécriture de l'histoire biblique le rôle de Dieu est joué par un jardinier chez Rachilde est très symbolique et, en même temps, original, au sens où le Créateur est aussi considéré comme le premier jardinier de l'Univers. Dans cette perspective, si Siroco, chargé de la même fonction qu'Adam, devient l'avatar du premier homme de l'humanité, Mary s'identifie à Eve qui l'initie à la transgression de

³⁵⁴ Ibid., p.110

la loi établie par son maître : Au moment où elle aperçoit *Emotion*, elle est obsédée d'un fort désir de cueillir la fleur pour en manger.

Il nous paraît significatif l'espèce de la rose qui s'appelle *Emotion*. Compte tenu de l'interprétation du récit biblique du péché originel dans le cadre sexuel, on comprendra que l'épisode de la tentation et de la consommation de fruit défendu précède le premier éveil des sensations, voire émotions humaines. En même temps, la découverte du désir sexuel est aussi liée au moment du péché. En effet, même si les personnages soient trop petits pour l'union charnelle, au moment où Mary observe la rose, Siroco commence à lui parler d'amour. L'innocence de Mary s'exprime dans l'ignorance du sentiment qui s'appelle l'amour, elle ne connaît même pas la signification de ce mot.

Siroco

[...] qui était la vivacité même, et qui avait des instincts de câlinerie fort bizarres, glissa une poignée de roses dans la guimpe de la fillette.

-Tiens ! Dit-il riant de bon cœur, je te fais un cadeau, je suis un garçon, tu es une fille... nous sommes deux amoureux !... ce n'est pas malin d'arranger ces histoires-là ! Mary ajouta : « Embrassons-nous!³⁵⁵ »

En obligeant Siroco de lui cueillir *Emotion*, Mary commence à manipuler par les sentiments que Siroco éprouve envers elle, comme si la transgression, de la part du garçon, devait témoigner de son amour.

Au carrefour du choix entre le bien et le mal, Siroco s'identifie encore une fois à Adam - d'un côté, il est conscient de la faute qu'il risque de commettre parce qu'il sait que son maître le chassera du jardin, et de l'autre côté, il se soumet, malgré tout, au désir de sa bienaimée. En réalisant l'influence qu'exerce Mary sur lui, Siroco lui adresse les injures telle que « peste », « saleté » ou « diablesse ».

³⁵⁵ Ibid., p.117

Mais même si l'homme est conscient de la nature diabolique de la femme, celle-ci parvient à dominer sur lui.

Ainsi, une fois cueillie la fleur, Mary s'en empare : « Mary ne se lassait pas de respirer la rose qui avait réellement une odeur étrange. Soudain, elle y mit les dents et, dans un raffinement de plaisir, elle la mangea³⁵⁶ ».

Lors de cette scène Mary s'identifie non seulement à Eve, mais aussi à Lilith, première femme d'Adam, parce qu'elle veut dominer sur l'homme. Ainsi, Rachilde peint une nouvelle figure de la femme mythique en y intégrant les traits de la femme fatale, tentatrice et aussi dominatrice, capable de mener à bien ses desseins.

De cette manière, Rachilde réécrit la scène de la séduction d'Adam par Eve. Parallèlement, la convoitise de chair du péché originel est à l'œuvre : « ils finirent par s'endormir dans l'ombre asphyxiante des rosiers moussus, enlacés d'une étreinte folle³⁵⁷ ».

C'est à ce moment que Brifaut apparaît au jardin. Le passage qui évoque son apparition laisse à l'identifier à la fois au Seigneur et à l'ange gardien que Dieu avait chargé de veiller l'entrée du jardin d'Eden après l'expulsion d'Adam et Eve :

Le vieux jardinier, pareil à l'ange exterminateur, levant son gourdin comme une épée flamboyante, désigna la grille du jardin à Mary. Celle-ci, très digne, se retira, contente après tout d'avoir fait courageusement son devoir.

-La petite misérable ! Balbutia M. Brifaut, et une grosse larme tomba sur sa barbe grise. La petite misérable !... Oh ! Les enfants, les idiots, les crétins, les lâches... ça mange en une seconde des roses qui m'ont coûté à moi, un vieil homme près de mourir, deux ans de création ! La petite misérable !³⁵⁸

³⁵⁶ Ibid., p.121

³⁵⁷ Ibid., P.122

³⁵⁸ Ibid., p.124

Ainsi, la transgression du couple a été suivie par la punition ; selon le narrateur, « à partir de ce jour de juin, Mary chassée du paradis des roses, ne sut plus que faire de ses recreations³⁵⁹ ».

Comme nous avons vu, le quatrième chapitre de « La Marquise de Sade » réécrit étape par étape la trame de l'histoire biblique.

Ainsi, une fois perdu le Paradis, on ne le retrouve plus. Même si un jour le jardinier Brifaut réouvre la porte du jardin à Mary, même si la rose *Emotion* pousse de nouveau comme l'avait prédit Siroco, l'état paradisiaque ne peut plus être revécu, car la fille apprend la mort subite de Siroco.

Cet amour qu'avait éprouvé Mary envers Siroco sera le premier et le dernier amour pendant toute sa vie. En plus, Siroco était l'unique personne parmi celles qui entouraient Mary et qu'elle aimait réellement. C'est pourquoi, après sa mort elle gravera une phrase dont elle fera toute sa philosophie au-dessus de son lit: « aimer, c'est souffrir³⁶⁰».

Ce détail est significatif dans le roman parce que Rachilde, malgré la nature monstrueuse, voire destructrice de Mary montre la seconde image de la protagoniste ; malgré sa transformation en femme fatale qui apporte à chaque homme la mort, on ne peut pas refuser sa nature féminine.

Si le passage de la vie de Mary, de l'âge d'enfant à l'âge d'adulte est marqué par la transformation subite de la protagoniste, c'est à cause de la pression sociale dont elle éprouvait depuis son enfance de la part du sexe masculin. En effet, ces traits caractérisant la violence de la petite fille naissent au fur et à mesure dans la vie de Mary, la pression, l'agression que son père lui fait subir se transforme finalement en violence morbide dont la femme se délecte. Malgré cela, le lecteur se pose une question : est-ce que Mary porte en elle la nature violente ? De ce point de vue il est significatif la découverte de l'oncle

³⁵⁹ Ibid. p.124

³⁶⁰ Ibid.,p.104

Célestin qui trouve que le pouce de Mary est aussi long que celui d'un assassin dont il garde le bras pour ses études scientifiques :

C'est drôle ! dit-il, prodigieusement intéressé, et il accoupla le pouce vivant au pouce mort. Celui de Mary était presque de la même longueur quoique beaucoup plus mince, et celui de l'homme se faisait déjà remarquer par une dimension anormale. Le savant caressait sa barbe [...] Ce bras est celui d'un assassin qu'on a décapité hier³⁶¹.

Cet oncle jouera un rôle définitif dans la vie de Mary, pendant plusieurs années elle assistait à ses manifestations misogynes qu'elle dépassera même un jour : « les sciences que vous m'avez si libéralement données tourneront contre vous, le savant!³⁶² » - dit Mary un jour à Célestin. C'est aussi Célestin qui enseigne à Mary la signification du plaisir charnel, si au début il lui en a fourni seulement les théories, finalement il a voulu faire d'elle sa joyeuse enjôleuse. Restant toujours dans le contexte de la Bible et de son influence sur l'œuvre littéraire, on peut identifier Célestin au serpent tentateur. Comme l'animal de la Genèse qui était connaissant du bien et du mal, l'oncle de Mary Barbre est aussi savant. Comme le subtil a initié Eve à la vie sexuelle, Célestin s'est aussi chargé de la fonction similaire. Même si le monstre naissait en Mary pendant toute sa vie, c'est malgré tout Célestin qui avait joué le rôle définitif ; la pression sexuelle que l'oncle exerçait sur la jeune fille a mené celle-ci à la haine de la relation sexuelle. Sur l'exemple de « la Marquise de Sade » on voit que les Don Juan sont vaincus ; la femme fatale se venge sur les séducteurs de type de cette célèbre figure du mythe littéraire ; ainsi la situation change – par rapport aux figures féminines telles que nous évoquent les œuvres réalistes ou naturalistes, qui sont plutôt les femmes tentées que tentatrices, la littérature décadente crée une nouvelle Eve qui est toute puissante.

³⁶¹ Ibid., p.236

³⁶² Ibid., p.256

Si le roman fait de Mary un assassin qui éprouve un désir insatiable de commettre les meurtres, c'est pour exprimer la volonté d'inversion de l'acte sexuel. En effet, les morts dont Mary rêve d'occasionner ne signifient rien d'autre que la prise du rôle dominateur sur les hommes qui, cette fois, deviennent les victimes de la femme. De cette manière, Mary agit comme une véritable artiste décadente : « Et l'année du lugubre de son double veuvage écoulée ; sa vie s'épanouit en des exagérations à travers ce que les philosophes du siècle appellent la décadence³⁶³ ».

Ainsi, si Rachilde se réfère au récit biblique d'Adam, Eve et le péché originel dans « La Marquise de Sade », ce n'est pas par hasard. En effet, le troisième chapitre de la Genèse, si populaire dans la deuxième moitié du dix-neuvième siècle en matière de question de la définition du rôle féminin, devient le moteur de réflexion pour Rachilde aussi. Mary Barbe qui incarne une nouvelle Eve réalise en même temps la femme moderne rêvant à se libérer de l'empreinte masculine. Ainsi, Eve de Rachilde reflète le double visage féminin – la première partie du roman en peint une femme assujettie aux conventions morales, mais la deuxième dévoile une autre face de cette femme qui s'identifie plutôt à Lilith ; elle ne se soumet plus à l'autorité de l'homme et veut dominer sur lui.

³⁶³ Ibid., p.371

3.10. Rejet de la maternité et refus du féminin

*J'augmenterai la souffrance de tes grossesses, tu enfanteras avec douleur, et tes désirs se porteront vers ton mari, mais il dominera sur toi*³⁶⁴

Le seul aspect de la femme révèle qu'elle n'est destinée ni aux grands travaux de l'intelligence, ni aux grands travaux matériels. Elle paie sa dette à la vie non par l'action mais par la souffrance, les douleurs de l'enfantement, les soins inquiets de l'enfance ; elle doit obéir à l'homme, être une compagne patiente qui le rassérène. Elle n'est faite ni pour les grands efforts, ni pour les peines ou plaisirs excessifs ; sa vie peut s'écouler plus silencieuse, plus insignifiante et plus douce que celle de l'homme, sans qu'elle soit, par nature, ni meilleure ni pire³⁶⁵.

-Le célèbre ouvrage de Schopenhauer « Essai sur les femmes » ne peut non plus dériver du récit biblique d'Adam, Eve et le péché originel sans lequel on ne traite jamais la question du rôle de la femme. Le passage qu'on vient d'aborder exprime parfaitement le comportement des misogynes fin de siècle envers le sexe féminin. Comme beaucoup de penseurs de son époque, Schopenhauer trouve aussi que la race féminine a reçu le poids du péché d'Eve par l'hérédité et l'unique moyen de faire sa pénitence est l'enfantement. En effet, selon la Genèse la femme doit payer sa faute par les douleurs de l'accouchement tandis que l'homme doit obtenir le pain à la sueur de son front. C'est pourquoi, selon André LaCocque³⁶⁶, si pour la femme les conséquences de l'acte sexuel peuvent être très cruelles, pour l'homme son arrière-pensée n'en entend rien de comparable.

Dans ce contexte, le rejet de la sexualité qui dans « La Marquise de Sade » est l'une des formes de défense contre la domination de l'homme, sous-entend aussi le déni de la maternité.

³⁶⁴ Genèse, 3 :16

³⁶⁵ A. Schopenhauer, *Essai sur les femmes*, p.130

³⁶⁶ André LaCocque, Paul Ricœur, *Penser la Bible*, éd. du seuil, 1998

Ainsi, la mort de sa mère est un bon exemple pour Mary de s'opposer à tout prix à la perspective de la maternité. Mary qui a été témoin de la violence sociale envers sa mère, gardera toute sa vie le mépris de son petit frère dont la naissance a coûté la vie de sa mère. Plus tard, quand il mourra, elle n'aura même pas de larme à ses yeux et demeurera immobile devant son cadavre. Bien que le petit frère soit innocent, en tant que mâle, il ne mérite que la haine de sa sœur.

C'est exactement pour cette raison de ne pas mourir comme sa mère que Mary Barbe refuse de se donner à son mari après le mariage; de peur qu'elle n'enfante dans les douleurs, elle ne veut pas devenir mère :

- Ma mère est morte là, monsieur, en mettant mon frère au monde ; moi je ne veux pas mourir de la même manière, et, en supposant que je ne meure pas... je ne veux pas subir la torture d'un accouchement [...] La maternité que le Créateur enseigne à chaque fille qui se livre à l'époux, moi, j'épuise mon immensité de tendresse à cette minute sacrée qui nous laisse encore libre de ne pas procréer, libre de ne pas donner la mort en donnant la vie, libre d'exclure de la fange et du désespoir celui qui n'a rien fait pour y tomber. Je vous dis cyniquement ; je ne veux pas être mère, d'abord parce que je ne veux pas souffrir, ensuite parce que je ne veux pas faire souffrir ³⁶⁷

Il faut remarquer que dans la littérature fin de siècle nombreux sont les personnages féminins, comme Mary Barbe qui rejettent leur « rôle essentiel » dans l'Univers selon la conduite populaire de l'époque. Ce « symptôme » des femmes modernes, voire une apparition de la protestation de son infériorité hors sa fonction de la maternité, devient surtout méprisable aux yeux des misogynes. Ainsi, on se rappelle Evelina de « Cuento futuro » de Leopoldo Alas Clarin où le rejet de la maternité, de la part de la protagoniste, sert à peindre une image de la femme complètement dépourvue des raisons existentielles. Dans ce contexte, on peut aussi évoquer « Le vice filial » de Paul Adam où Gisèle, ayant

³⁶⁷ p.278

« un teint d'homme brun sur les traits extrêmement fins et un corps d'androgyné,³⁶⁸ » se refuse à tous les prétendants que lui présente son père de peur de ne pas devenir mère: « Je ne veux pas être mère [...] cela déforme³⁶⁹ ». Comme Mary Barbe, elle garde le mauvais souvenir de sa mère qui « depuis ses uniques couches [...] ne peut subir l'approche du mâle³⁷⁰ »

Dans cette perspective, Mary Barbe représente deux faces d'Eve biblique, à la fois innocente et tentatrice, « moitié la petite fille qui veut du fruit défendu, moitié la lionne qui cède à l'instinct³⁷¹ ». Le prénom que Rachilde attribue à la protagoniste de « La Marquise de Sade » est significatif dans la mesure où il se réfère à la Vierge Marie, la nouvelle Eve dont la société avait faite la femme modèle, symbole de la maternité. C'est pourquoi, Mary Barbe n'est pas seulement la nouvelle Eve, mais la nouvelle Marie qui s'oppose à la perspective de la maternité (même l'orthographe du prénom de Mary Barbe inclut la différence entre deux Maries).

Dans ce contexte il faut incontestablement citer le discours de Hilda Sachs, prononcé lors du congrès féministe et qu'évoque Jules Bois dans « Eve nouvelle » ; d'après Sachs, il est temps que la femme sorte de son rôle de mère, car la femme, avant de devenir épouse, amante ou mère, est la femme. Dans son discours elle oppose deux figures illustres – la déesse antique Venus et la Vierge Marie, mais remarque qu'entre elles, elle préfère la première. Même si la Sainte Vierge tient dans ses bras son fils, enfant Jésus, et Venus de Milo (Sachs évoque la célèbre statue de Venus de Milo) n'a pas du tout de bras, en tant que symbole de l'idéal féminin, Sachs la trouve quand même meilleure. De cette façon, sur le mode du conflit moral, selon Hilda Sachs, Venus est traitée en corrélation avec la Vierge Marie.

³⁶⁸ Paul Adam, *Le Vice filial*, p.131, éd. Kolb, 1898

³⁶⁹ Ibid., p.148

³⁷⁰ Ibid., p.243

³⁷¹ Rachilde, *La Marquise de Sade*, p.386

Il est à remarquer que la présence de Venus au champ intellectuel de l'Occident de la deuxième moitié du dix-neuvième siècle est très fréquente. En effet, l'image de cette illustre figure s'interprète de deux manières : Venus devient le symbole de l'amour chaste et, en même temps, elle est la divinité des courtisanes, symbole de séduction et de vie galante, en général. Venus devient également la métaphore de la femme émancipée, capable d'exercer son influence sur le sexe masculin. De ce point de vue, Dante Gabriel Rossetti avec son poème « Venus Verticordia » en est l'un des meilleurs exemples.

Un peu plus tard, cette deuxième interprétation de l'image mythique de Venus attire les décadents qui la mettent au service de l'érotisme et la perversion. Parallèlement, son image se cristallise en Eve biblique ; certes, les auteurs du dix-neuvième siècle trouvent plusieurs traits communs entre ces deux femmes mythiques (Rachilde exprime cette idée dans son roman « Monisuer Venus »).

En effet, au crépuscule du dix-neuvième siècle, la femme, cette fille d'Eve, commence à dévoiler sa double face – elle est non seulement la responsable du péché originel qui doit racheter la faute de son aïeule biblique par la maternité et, de cette façon, devenir la nouvelle Eve, la Vierge Marie, mais elle devient aussi Venus antique, symbole du féminin idéal qui mérite d'être appréciée non plus pour son rôle de mère, mais pour sa beauté physique, sa force féminine et ses multiples possibilités...

Certes, la littérature fin-de-siècle pose le problème de l'opposition entre le modèle univoque de la féminité, dicté par les institutions patriarcales et le nouveau standard visant à émanciper *le sexe faible*.

Cette question est évoquée à plusieurs reprises dans les œuvres littéraires de Rachilde. Il est très significatif la question que pose Mary à Célestin dans « La marquise de Sade » ; quand celui-ci dit à Mary que le mariage est le bonheur inventé pour les hommes, la fille lui demande ce qui rend heureuses des femmes. Mais la question qui reste sans réponse démontre encore une fois qu'en cette fin-de-siècle personne ne se préoccupe de ce *que veulent les femmes*.

Le même problème est également abordé dans certains récits d'Emilia Pardo Bazán qu'elle englobe sous le titre général « El ciclo de Adán y Eva (cycle d'Adam et Eve) ». Bien qu'à la différence de son roman « La madre naturaleza » les récits de cette série ne correspondent plus à la véritable réécriture du mythe génésiaque, le titre se charge quand même d'une fonction symbolique dans la mesure où le couple primordial devient pour Bazán le symbole du modèle familial.

Dans ce contexte, parmi les petites histoires narratives de Bazán, c'est surtout « Dona Milagros » qui mérite d'être abordé dans le contexte de la femme vis-à-vis de son rôle de procréateur parce que l'écrivain raconte comment la mère de douze sœurs meurt pendant son dernier accouchement de la même manière que la mère de Mary Barbe.

Cependant, « Dona Milagros (1894) » met en œuvre la question de la sexualité féminine.

Vis-à-vis des séducteurs que l'écrivaine espagnole évoque dans son récit, on voit clairement à quel niveau les femmes de la bourgeoisie espagnole du XIX^e siècle sont déclinées. Tandis que les hommes sont contre les mariages et préfèrent les relations sexuelles illégales avec des femmes, celles-ci ont des droits restreints et ne peuvent satisfaire leur désir sexuel qu'à travers leur rôle en tant qu'épouse et mère. Le fait que la nouvelle génération commence à oser violer les lois socio-morales (Mary Barbe qui n'a pas envie de devenir mère, qu'elle commence à dominer sur les hommes) souligne la volonté des écrivains de modifier l'ancien comportement selon lequel le rôle de la femme n'était vu que dans sa fonction de maternité et d'épouse.

Ainsi, la fin de siècle commence peu à peu à rejeter les théories naturalistes glorifiant la féminité seulement par la progéniture. La femme moderne cherche à se réaliser en dehors de la maternité mais pour l'achèvement de ses intentions et l'affirmation de son identité, la première étape semble être la perversion sexuelle...

3.11. La perversion au féminin selon « Monsieur Venus » de Rachilde

*[...] le sexe est réprimé, c'est-à-dire voué à la prohibition, à l'inexistence et au mutisme, le seul fait d'en parler, et de parler de sa répression, a comme allure de transgression délibérée*³⁷²

Dans les romans de Rachilde, la perversion prend la forme extrême de la transgression. En effet, pour les protagonistes de Rachilde, c'est le seul moyen de se venger de la société qui attribue des privilèges au sexe masculin.

Ainsi, si dans « La Marquise de Sade » la perversion s'explique par la vampirisation de la protagoniste Mary Barbe, dans le deuxième roman de Rachilde, « Monsieur Venus », elle se manifeste à travers l'inversion des rôles sexuels.

Très choquante pour la société fin de siècle, l'apparition de « Monsieur Venus » en 1884 déclenche un scandale public et vaut la prison à Rachilde.

Pourtant, ceci n'arrête pas l'écrivaine de continuer à mettre en avant les nouvelles images des personnages féminins avilis par la misogynie du dix-neuvième siècle.

Dans ce contexte, dans « Monsieur Venus », Rachilde construit la trame narrative de son œuvre sur les paradoxes en décrivant la relation anormale de deux amants, Raoule de Vénérande et Jacques Silvert.

Ainsi, Raoule qui installe Jacques dans son atelier, l'entretient et fait de lui son amante. C'est-à-dire, leur relation se construit sur l'inversion des rôles sexuels : c'est Raoule qui s'approprie les traits masculins en s'hominisant tandis que Jacques, en se féminisant, devient l'épouse de Raoule.

Il est important de souligner que la perversion féminine dont Rachilde fait le thème de ses œuvres est inséparable du mythe sadique. Ainsi, si l'écrivaine consacre tout un roman aux tendances sadiques (« La marquise de Sade »), elle ne s'en contente quand même pas et évoque la personnalité de Sade dans « Monsieur Venus » encore une fois. En effet, à partir de son horizon familial, Raoule est au carrefour du choix : ou elle doit suivre le chemin qui

³⁷² Michel Foucault, *Histoire de la sexualité, Volonté de savoir*, p.13, éd. Gallimard, 1976

l'amènera à devenir monstre ou elle doit devenir nonne, bête ou ange. En effet, le fait que « son père avait été un de ces débauchés épuisés que les œuvres du marquis de Sade font rougir, mais pour une autre raison que celle de la pudeur. Sa mère, une provinciale pleine de sève, très robuste de constitution avait eu les plus naturels et les plus fougueux appétits ³⁷³ », prouve que Raoule, dont la famille est incontestablement marquée par les signes de la dégénérescence, en subit l'hérédité. Certes, c'est en elle que se reflétera cette décadence familiale, et donc, c'est son statut social qui lui permettra d'être indépendante et agir selon sa volonté sans prendre en considération les normes ou les lois sociales.

Dans ce contexte, le principal désaccord de la protagoniste avec les lois sociales est le statut privilégié du sexe masculin, c'est pourquoi, tout au long du roman le lecteur est témoin de l'effémination du protagoniste Jacques Silvert et de l'humanisation de Raoule de Vénérande. Certes, l'apparence physique de celle-ci est vraiment particulière :

Ni belle, ni jolie dans l'acception des mots, Raoule était grande, bien faite, ayant le col souple. Elle possédait de la vraie de race les formes délicates, les attaches fines, la démarche un peu altièrre, les ondulations qui, sous les voiles de la femme, révèlent l'annelure féline. Dès l'abord, sa physionomie à l'expression dure ne séduisait pas. Merveilleusement traces, les sourcils avaient une tendance marquée à se rejoindre dans le pli impérieux d'une volonté constante. Les lèvres minces, estompées aux commissures, atténuaient d'une manière désagréable le dessin pur de la bouche. Les cheveux étaient bruns, tordus sur la nuque et concouraient au parfait ovale d'un visage teinté de ce bistre italien qui pâlit aux lumières [...] ³⁷⁴

De cette façon, le roman de Rachilde, comme le roman de la femme fatale, développent « le paradoxe de sa laideur en détaillant sa fascinante beauté³⁷⁵ ».

Pourtant, la description de Raoule provoque un danger ; même si Jacques commence à l'adorer, il éprouve une terreur panique envers elle : « lorsqu'elle [Raoule] ressaisit la main

³⁷³ Rachilde, *monsieur Venus*, p.25

³⁷⁴ Rachilde, *Monsieur Venus*, p.20

³⁷⁵ Mireille Dottin-Orsini, *Cette femme qu'ils dissent fatale*, p.67

de Jacques, il fut griffé. Malgré lui, une sensation de terreur le pénétra. Cette créature était le diable³⁷⁶ ». Malgré cela, Mlle de Vénérande reste pour lui « un agréable monstre³⁷⁷ ».

Néanmoins, l'utilisation de cet oxymore souligne la puissance que Raoule en tant que femme fatale est capable d'exercer sur Jacques.

Si les traits de caractère de Raoule laissent à la considérer comme une femme hominisée, en revanche, l'apparence physique de Jacques est plutôt féminine :

[...] Un roux très foncé, presque fauve, un peu ramassé sur des hanches saillantes, avec des jambes droites, minces aux chevilles.

Ses cheveux, plante bas, sans ondulations ni boucle, mais durs, épais, se devinaient rebelles aux morsures du peigne. Sous son sourcil noir, assez délié, son œil était étrange, quoique d'une expression bête. (...) Sa bouche avait le ferme contour des bouches saines que la fumée, en les saturant de son parfum viril, n'a pas encore flétries. Par instantes dents s'y montraient si blanches à côté de ses lèvres si pourpres qu'on se demandait pourquoi ces gouttes de lait ne séchaient point entre ces deux tisons. Le menton, à fossette, d'une chair unie et enfantine, était adorable. Le cou avait un petit pli, le pli du nouveau-né qui engraisse. La main assez large, la voix boudeuse et les cheveux plantés drus étaient en lui les seuls indices révélateurs du sexe³⁷⁸.

Dans ce contexte, compte tenu de certains mythes, les cheveux roux de Jacques apparaissent comme une aberration de la nature.

Au fur et à mesure la féminité reflétée sur l'apparence physique de Jacques, tout d'abord, se reflétera plus tard sur sa tenue vestimentaire : Jacques commence à porter « une chemise de femme, une chemise garnie d'un feston³⁷⁹ » et « le corps tout chatouillé par le désir de la soi... fou d'une folie de fiancée en présence de son trousseau de femme⁴²² ».

³⁷⁶ Rachilde, *Monsieur Venus*, p.36

³⁷⁷ *Ibid.*, p.52

³⁷⁸ *Ibid.*, p.12

³⁷⁹ *Ibid.*, p.34

⁴²² *Ibid.*

Pourtant, dans le cas de Raoule de Venerande la masculinité ne se reflètera jamais à travers son corps mais seulement à travers ses apparences. Finalement, c'est justement la réception directe du corps nu de Raoule qui provoquera la crise dans l'esprit de Jacques.

Raoule transforme Jacques en sa maîtresse et lui, il intériorise cette loi imposée par Raoule et a du mal à négliger sa féminité :

[...] il oubliait son sexe, plus elle multipliait autour de lui les occasions de se féminiser, et, pour ne pas trop effrayer le mâle qu'elle désirait étouffer en lui, elle traitait d'abord de plaisanterie, quitte à la lui faire ensuite accepter sérieusement, une idée avilissante. Ce fut ainsi qu'un matin elle lui envoya, par son valet de pied, un énorme bouquet de fleurs blanches, en y ajoutant ce billet : « J'ai ramassé pour toi cette jonchée odorante dans ma serre. Ne me gronde pas, je remplace mes baisers par des fleurs. Un fiancé ne peut faire mieux !³⁸⁰ ...

Bientôt, Jacques commence même à se nommer au féminin en disant à Raoule : « j'ai résolu de te paraître agaçante³⁸¹ », « je suis laide³⁸² » et ainsi non seulement les apparences, mais aussi le langage est inversé. En même temps, ce nouveau rôle imposé à Jacques par Raoule lui plaît et n'en veut plus sortir.

Si Raoule oblige Jacques de devenir une femme, elle doit s'hominiser. C'est pourquoi elle lui apparaît « vêtue d'un complet d'homme, le gardénia à la boutonnière... chapeau haut de forme très avancé sur le front³⁸³ ».

Ainsi, il est certain que le désir de castration apparaît dans le roman de la part de deux protagonistes. A ce titre, il est très significatif la peinture de Jacques, les « béliers émasculés » qui d'une part symbolise l'homme sacrifié et, d'autre part, l'idée que révèle cette peinture peut se référer à Freud selon qui si la femme est souvent obsédée par le désir de castration, c'est qu'il lui manque sa part de phallus.

³⁸⁰ Ibid.p.96

³⁸¹ Ibid. p.105

³⁸² Ibid. p.158

³⁸³ Ibid.p.98

Ainsi, le thème de la perversion que développe l'écrivaine dans son roman s'annonce même à travers les sons phonétiques des noms propres des protagonistes. Plus tard, le lecteur verra que Raoule s'appropriera vraiment les prérogatives masculines tandis que Jacques deviendra son amante et sera surnommé(e) « Jaja ». Ce détail peut être considéré comme une référence à Nana dont Zola avait aussi donné le prénom à sa protagoniste courtisane.

Claudine Lecrivain propose une explication intéressante d'après laquelle le nom de la protagoniste « Vénérande » peut se référer à « vénérer », comme s'il s'agissait de l'adoration de l'autre ou de soi, il peut également se référer à « vénérien » qui ferait allusion à une sexualité malsaine ou encore à « veneur » compte tenu de la chasse amoureuse qui se symbolise à travers la relation des protagonistes. C'est pourquoi, d'après Claudine Lecrivain, Raoule est une amazone et Jacques son (ou sa) victime.

Ainsi, en jouant la trame narrative de son roman à travers les mythes antiques et chrétiens, Rachilde peint une image-hybride de la protagoniste connotant non seulement les traits de Venus antique ou Eve biblique, mais aussi ceux de Lilith judaïque.

En effet, les allusions du récit biblique d'Adam et Eve sont implicitement repérables dès les premières pages de l'œuvre : Raoule, entrée dans l'appartement d'une fleuriste, Marie Silvert, est tout de suite attirée par l'odeur des pommes : « [...] la clé étant sur la porte, elle entra, mais sur le seuil une odeur des pommes cuisant la prit à la gorge et l'arrêta net. Nulle odeur ne lui était plus odieuse que celle des pommes [...] »³⁸⁴.

Ainsi, l'évocation de la pomme, comme symbole du fruit défendu de l'arbre de la connaissance, laisse penser la transposition littéraire des éléments bibliques. En même temps, l'évocation de la clé dans le passage cité au-dessus peut annoncer que le mythe biblique devient la clé d'interprétation du roman.

En effet, pendant la conversation entre Raoule et Jacques, les pommes jouent un rôle important dans la séduction ou l'éveil du désir charnel de Raoule, même si l'homme ne fait rien pour séduire la femme, celle-ci éprouve un fort désir vis-à-vis de Jacques, dans ses

³⁸⁴ Ibid.p.8

pensées « Mlle de Vénérande s’imagina qu’elle mangerait peut-être bien une de ces pommes sans trop de révolte ». Finalement, l’odeur des pommes semble accomplir sa fonction aphrodisiaque car en voyant la blouse ouverte qui se laissait voir la poitrine de Jacques, Raoule est prise par l’émotion:

Une douleur sourde traverse la nuque de Mlle de Vénérande. Ses nerfs se surexcitaient dans l’atmosphère emplanté de la mansarde. Une sorte de vertige l’attirait vers ce nu. Elle voulut faire un pas en arrière, s’arracher à l’obsession, fuir...Une sensualité folle l’êtreignit au poignet...Son bras se détendit, elle passa la main sur la poitrine de l’ouvrier, comme elle l’eut passée sur une bête blonde, un monstre dont la réalité ne lui semblait pas prouvée³⁸⁵.

Le fait que Raoule fait goûter à Jacques le hachich avant l’union charnelle peut aussi être interprété comme l’incarnation de l’épisode du récit biblique du péché originel, celui de la tentation d’Adam par Eve lorsque celle-ci lui tend le fruit défendu pour devenir comme dieux. Alain Houziaux remarque à ce propos que certaines drogues sont capables de susciter chez l’homme une aptitude anormale et surnaturelle à la « connaissance » comme, par exemple, la prévision de l’avenir, les hallucinations, la sensibilité à des phénomènes physiques qui ne sont pas perçus à l’accoutumée etc. De telles sortes de drogues crée en esprit des visions hypnotiques permettant la manifestation d’aptitude et de capacités « surnaturelles ». En même temps, il ne faut pas oublier que pour la mentalité archaïque cette expérience extatique permet de devenir comme les dieux.

Si au début du roman c’est Raoule qui est prise par l’émotion du désir charnel auquel contribue l’odeur des pommes, plus tard c’est Jacques qui en est possédé. Comme Eve dans la Bible qui la première s’initie à la connaissance et pousse Adam à manger du fruit pour devenir comme dieux, ainsi Raoule donne à Jacques le hachich après quoi il est à la fois halluciné et excité. De cette manière, le hachich suscite non seulement le sentiment surnaturel ou halluciné, mais aussi exerce sur lui un effet aphrodisiaque.

³⁸⁵ Ibid.p.17

En effet, avec la mythologie la Bible connaît aussi plusieurs histoires présentant certains fruits capables de provoquer un tel effet. A titre d'exemple, on peut citer Rachel, femme de Jacob qui mange des mandragores appelées « pommes d'amour » avant leur noce. Les « Cantiques des Cantiques » fait aussi l'éloge aux vertus des mandragores. Alain Houziaux ajoute à ce propos que même la mythologie grecque ou babylonienne, ainsi que le folklore égyptien évoquent également le thème de certaines plantes qui rendent les femmes apte à la sexualité.

Ainsi, en transposant certains éléments du motif géséiastique, Rachilde souligne la supériorité de la femme qui par sa nature séductrice est capable de dominer sur l'homme. A ce titre, il est significatif la description de la scène de l'amour charnel qui met en œuvre le plaisir éprouvé par la femme et pas par l'homme: « [...] Son être se dilata, immense, embrassant à la fois toutes les sensations terrestres, toutes les aspirations célestes³⁸⁶». Certes, c'était une décision risquée de la part de l'écrivaine étant donné l'époque conservatrice pour laquelle la sexualité de la femme était encore un tabou. Pourtant, la fin du roman prouve l'impossibilité de la réalisation du désir féminin : Jacques commence à comprendre que la réalité ne correspond pas à son imaginaire ; en voyant les seins de Raoule, il crie : « Raoule, tu n'es donc pas un homme ? Tu ne peux donc pas être un homme³⁸⁷? » Alors il abandonne Raoule et tente de trouver la consolation auprès des autres femmes mais son état psychique est détruit et aucune autre femme ne peut « faire revivre » en lui ce que Raoule avait tué.

Finalement, le meurtre de Jacques aggrave la crise de Raoule aussi - elle se retire avec un mannequin dont elle fera son culte. Ce qui est significatif dans cet objet c'est qu'il possède les cheveux, les cils, le duvet, les dents et les ongles du cadavre. Ne veut pas dire ceci que l'homme dont Raoule fait l'objet de sa plaisanterie, se transforme en objet de culte ? Néanmoins, Rachilde donne dans son roman une liberté sans bride à la volonté féminine.

³⁸⁶ Ibid.p.44

³⁸⁷ Ibid.p.184

De ce point de vue, la question que Jacques pose à Raoule dans le roman « Madame désire³⁸⁸ ...? » peut correspondre à la question que Rachilde essayait de développer pendant sa carrière d'écrivaine. En effet, Il est probable qu'elle se réfère aussi à celle de Freud « que veut la femme ? » et à laquelle il n'a pas pu malgré tout apporter de réponses.

3.12. Androgyne décadent : du péché originel au péché *original*

A travers les chapitres précédents on a vu que la transposition du récit biblique d'Adam, Eve et le péché originel, servait à exprimer ouvertement toutes formes de sexualité débridée: la fornication, l'adultère, l'inceste. Finalement, avec Rachilde, le renversement des sexes dans « Monisur Venus » a apporté une nouvelle contribution à l'expression de la question de la sexualité.

Pourtant, la littérature ne s'y est pas limitée. La fin de siècle propose plusieurs œuvres où la tentative de brouiller la différence entre les sexes est réalisée à travers l'image d'un androgyne.

En effet, au dix-neuvième siècle, le terme « androgyne » englobe l'idée révolutionnaire et figurative de la sexualité qui d'après Mario Praz, devient l'une des obsessions majeures de la littérature décadente. Pourtant, la valeur de son impact symbolique remonte à l'époque antique.

En effet, au cours des siècles, la question de l'androgynie initiale se réfléchit au champ pluridimensionnel où la philosophie, la religion, l'art et la littérature s'entrecroisent et en apportent des interprétations différentes.

Dans ce contexte, il est intéressant que même le livre fondateur du christianisme, la Bible révèle implicitement l'origine androgynique des premiers êtres humains. Ainsi, d'après le deuxième chapitre de la Genèse, on est poussé à penser que le texte biblique évoque même

³⁸⁸ Ibid.p.10

deux figures de l'androgynie : Dieu lui-même et sa première créature humaine. Dieu dans la mesure où la phrase qu'il « créa l'homme et femme à son image, il créa le male et la femelle » sous-entend un Dieu bisexué. F. Monneyron qui dans son ouvrage « L'androgynie décadent : mythe, figure, fantasmes » propose une étude approfondie du mythe de l'androgynie à la fin-de-siècle, remarque qu'à travers le terme « Elohim » (qui en hébreu est formé du nom féminin singulier « ALH », « Eloh », et de la terminaison « IM » désignant une terminaison du masculin pluriel), se révèle une puissance féminine unie à une idée masculine capable de s'auto-reproduire³⁸⁹.

Et dans un tel cadre, Adam et Eve, créés à l'image de Dieu, s'incarnent, eux aussi, dans la figure de l'androgynie. Le fait que l'image d'Eve s'est formée grâce à l'homme endormi, quand Dieu lui avait retiré une côte de son côté, pousse en effet à penser à l'image d'un androgynie, d'un couple de frère et sœur, voire des jumeaux siamois.

Pourtant, l'androgynie (le terme grec « androgynus » désigne non seulement un être bisexué, mais aussi un individu de sexe masculin ayant des caractères spécifiques de l'autre sexe) n'est pas une invention du christianisme ; l'origine de l'idée remonte à l'époque antique où Platon a été l'un des premiers à développer dans son « Banquet » l'interprétation du mythe d'un être asexué :

« La nature humaine était primitivement bien différente de ce qu'elle est aujourd'hui. D'abord, il y avait trois sortes d'hommes, les deux sexes qui subsistent encore, [189e] et un troisième composé des deux premiers et qui les renfermait tous deux : il s'appelait androgynie ; il a été détruit, et la seule chose qui en reste, est le nom qui est en opprobre. Puis tous les hommes généralement étaient d'une figure ronde, avaient des épaules et des côtes attachées ensemble, quatre bras, quatre jambes, deux visages opposés l'un à l'autre et parfaitement semblables, [190a] sortant d'un seul cou et tenant à une seule tête» quatre oreilles, un double appareil des organes de la génération, et tout le reste dans la même proportion [...]³⁹⁰

³⁸⁹ F. Monneyron, *L'androgynie décadent : mythe, figure, fantasmes*, p.17, éd. ELLUG, 1996 p.136

³⁹⁰ Platon, « Le Banquet », trad. par Victor Cousin, tome septième, Librairie Pichon et Didier, 1831

Il est bien connu qu'après avoir senti le danger qui menaçait Zeus de la part des androgynes, il les a coupés en deux et, de cette manière, a affaibli la race humaine.

De la même manière, de peur de ne pas *devenir comme Dieu*, le Seigneur a chassé Adam et Eve du jardin d'Eden.

Il est incontestable que la perte de l'androgynie initiale, symbole de l'unité originelle du monde, a fait pénétrer l'homme à la bipolarité sexuelle. Donc l'unité est devenue la dualité. Pour reconquérir l'unité originelle, l'homme est toujours à la recherche de sa deuxième moitié. C'est pourquoi, le rêve de la reconstruction de la figure de l'androgynie s'explique par la nostalgie de l'état édénique aussi.

Ainsi, dans les deux cas, il s'agit de la perte de la situation humaine dans sa perfection originelle. Comme chez Platon, dans la Bible aussi ce premier état initial de l'homme étant androgynie précède la transgression orgueilleuse de l'homme. De ce point de vue, le Dieu de la création dans la Génèse s'identifie à Zeus dans la mesure où après la chute lui aussi, il voue la vie de l'homme à un futur non rassuré pour que l'être humain soit toujours à la recherche de l'unité originelle perdue.

Dans le même contexte, il est intéressant que selon Ovide, la femme représente la partie active de l'androgynie ; si l'on réfléchit, cette idée est aussi lisible dans la Bible, car c'est Eve qui initie Adam au péché ainsi qu'à la sexualité.

Dans cette perspective, on peut supposer que la Bible emprunte à la culture hellénistique le motif du mythe de l'androgynie ce qui prouve, encore une fois, le rapport de l'héritage chrétien avec celui archaïque.

Il faut souligner qu'au Moyen Age cette opinion était très répandue en Occident ; Gratien Dupont, dans ses « Controverses sur les sexes masculin et féminin³⁹¹ » exprimait son idée concernant l'origine androgynique de l'homme ; d'après lui, le jour où l'homme apparaîtrait avec un corps sans difformité n'était pas loin. Il croyait qu'Adam aurait repris sa côte dont Dieu avait faite Eve et ainsi Eve aurait disparu de l'Univers ; ainsi, pour

³⁹¹ Gratien Du Pont, seigneur de Drusac, *Les controverses des sexes masculin et féminin*, éd. J. Colomiés, 1534

Gratien Dupont chaque homme incarnait l'image d'Adam ainsi que chaque femme celle d'Eve.

Pourtant, le mythe de l'androgynie a été autant traité par les féministes que les misogynes. Par exemple, au dix-neuvième siècle, Antoinette Bourguignon exprimait son nostalgie envers le premier être bisexué du jardin d'Eden ; selon elle, le triste dédoublement de l'homme primitif était dû au péché d'Eve :

Au lieu d'hommes qu'ils devaient être, ils sont devenus des monstres de nature, divisés en deux sexes imparfaits, impuissants à produire seuls leurs semblables, comme se reproduisent les plantes, qui sont bien plus favorisées et parfaites en cela que l'espace humaine, condamnée à ne se propager que par la réunion momentanée de deux êtres qui, s'ils éprouvent alors quelques délices, ne peuvent achever ce grand œuvre de la reproduction qu'avec tant de douleur³⁹².

Mais c'est surtout dans la deuxième moitié du dix-neuvième siècle que l'androgynie commence à être omniprésente dans la littérature occidentale. Compte tenu de l'expansion du discours mené autour du récit biblique d'Adam et Eve, on ne s'étonne pas pourquoi le mythe de l'androgynie se réactualise. La doctrine saint-simonienne en fait même son devise : « la société doit être androgynie », ce qui sous-entend symboliquement la suppression de la différence entre les sexes.

Il est à remarquer en même temps qu'avec Péladan et les autres artistes de la fin de siècle, il s'agit moins d'un être hermaphrodite que d'un être asexué, physiquement neutre et étranger aux choses de l'amour comme à la vie des sens³⁹³. Par exemple, Pierrot voyait dans l'androgynie un rêve paradoxal « d'une humanité débarrassée de la sexualité par l'apparition d'un être idéal en lequel se fondraient les deux sexes ».³⁹⁴

³⁹² Pierre Bayle, *Dictionnaire historique et critique*, p.9, éd. Desoer, 1820

³⁹³ J.Pierrot, *L'imaginaire décadent*, p.167, cité par F. Monneyron dans *L'androgynie décadent : mythe, figure, fantasmes*, p.17.

³⁹⁴ Ibid., p.167

Dans ce contexte, la comtesse de Bradi, en déplaisant la division artificielle des sexes masculin et féminin observait avec regret la première créature de Dieu qui était double : « [...] ils étaient l'homme et la femme ; ils étaient la force et la grâce, le courage et la prudence, la justice et la miséricorde, présentant par leur contraste même le résultat de tout ce qu'il y avait de bon et de beau³⁹⁵ ».

En même temps, elle était consciente de l'importance du péché originel en matière de dégradation de l'image féminine : « Cherchez l'histoire de l'homme hors de la Genèse, vous ne la trouverez point ; et sans la faute d'Eve, vous chercherez aussi vainement la cause des maux qui affligent la femme³⁹⁶ ».

A ce propos, Eliphaz Lévi remarquait aussi que l'union parfaite, voire réelle, de l'homme et de la femme que l'homme recherche depuis sa première chute, ne serait pas possible tant que la femme sera avilie et soumise à l'autorité du sexe masculin.

Avec tous ces écrivains traitant le motif du mythe de l'androgynie, dans « Le Traité de Narcisse », André Gide représente aussi Adam bisexué qui las de la perfection primaire transgresse la loi divine et perd l'unité originelle :

Et l'Homme épouvanté, androgynie qui se dédouble, a pleuré d'angoisse et d'horreur, sentant, avec un sexe neuf, sourdre en lui l'inquiet désir pour cette moitié de lui presque pareille, cette femme tout à coup surgie, là, qu'il embrasse, dont il voudrait se ressaisir, – cette femme qui dans l'aveugle effort de recréer à travers soi l'être parfait et d'arrêter là cette engeance, fera s'agiter en son sein l'inconnu d'une race nouvelle, et bientôt poussera dans le temps un autre être, incomplet encore et qui ne se suffira pas³⁹⁷.

En effet, le thème de cet amour à la fois asexué et libidineux culmine non seulement dans les œuvres littéraires de la deuxième moitié du dix-neuvième siècle, mais aussi dans les tableaux de Moreau, Félicien Rops, dans les œuvres de Péladan, Rachilde et des autres.

³⁹⁵ Cité par Julien Larcher dans *La femme jugée par l'homme*, p.56

³⁹⁶ Ibid.

³⁹⁷ André Gide, *Traité de Narcisse, théorie de symbole*

Source el : http://fr.wikisource.org/wiki/Le_Trait%C3%A9_du_narcisse

Dans la deuxième moitié du dix-neuvième siècle (même si la question de l'homosexualité a été évoquée beaucoup plus tôt dans la littérature occidentale) l'hétérosexualité restait encore un modèle obligé, l'androgynisme décadent se définissait par rapport au désir. C'est pourquoi, l'être bisexué apparaît dans les œuvres de la fin de siècle pour parler de la relation de l'homme et de la femme. Selon Frédéric Monneyron, le dédoublement du mythe de l'Androgynisme s'articule en deux figures opposées: l'androgynisme, incarné dans des dandys ou éphèbes efféminés et gynandre, représentée par des lesbiennes ou femmes fatales³⁹⁸. Compte tenu de l'intérêt porté à la question de l'égalité entre les sexes, dans les œuvres littéraires il s'agit le plus souvent de l'homme féminisé ; pourtant, cet homme androgynisme qui se caractérise par l'apparence féminine, garde néanmoins sa psychologie masculine. Dans le cas de la femme, donc la gynandre, on a affaire à une femme nominalisée. La femme asexuée ne symbolise pas seulement la femme virile mais aussi celle qui exige l'égalité sexuelle. La femme gynandre affirme son indépendance et impose à l'homme ses règles dans les jeux sexuels.

Ainsi, à l'époque qui était encore loin de la révolution sexuelle, l'évocation de l'androgynisme de la part des auteurs, signifiait dans un tel contexte la transgression d'un tabou.

Effectivement, à travers les interprétations littéraires du mythe de l'androgynisme, on voit bien un grand écart, un grave affrontement entre le sexe féminin et le sexe masculin que la littérature décadente montre par des tendances sadomasochistes caractérisant les femmes fatales gynandres. Selon A.J.L. Busst, l'androgynisme de la fin de siècle, « en tant que symbole du mal et du vice, représente non seulement l'indifférenciation, mais encore toutes sortes de perversion [...] il symbolise l'homosexualité, le sadisme et le masochisme ³⁹⁹ ».

Si la femme fatale, si présente dans la littérature fin de siècle, se caractérise d'une allure masculine, c'est parce que sa volonté de se viriliser provient de la part de son désir d'accomplir son rôle du dominateur et conquérant pendant l'acte sexuel. Certes,

³⁹⁸ Frédéric Monneyron, *L'androgynisme décadent : mythe, figure, fantasmes*, p.53.

³⁹⁹ A.J.L. Busst, *The image of the androgynisme in the 19th century*, p.48, cité par F.Monneyron dans *L'androgynisme décadent : mythe, figure, fantasmes*, p.73

l'émancipation des femmes, amorcée à l'époque en réaction de la misogynie du siècle, remet en cause les rôles traditionnels des hommes vis-à-vis de ceux des femmes dans la société.

Frédéric Monneyron remarque que l'androgynie féminine apparaît comme signe physique d'une orientation psychique, il dénote une libido particulière qui définit un comportement de la lesbienne ou de la femme fatale et courtisane ; autrement dit, le comportement de « l'usurpatrice sexuelle » qui emprunte à l'homme ses prérogatives pour mieux servir ses propres désirs ou encore qui l'entraîne dans la luxure »⁴⁰⁰.

En effet, « Monsieur Venus » et « La Marquise de Sade » de Rachilde sont les meilleurs exemples de l'incarnation du mythe de l'androgynie vis-à-vis de la transposition de certains éléments du récit biblique d'Adam, Eve et le péché originel. Les protagonistes de ces deux romans, Mary Barbe et Raoule de Vénérande, montrent le chemin de la femme moderne qu'elle avait passé du péché originel au péché *original*. En effet, si les protagonistes de Rachilde se virilisent et contribuent à l'effémination de la psychologie masculine, c'est pour assumer leur rôle dominateur dans les relations sexuelles. En d'autres termes, elles représentent les femmes modernes qui veulent se débarrasser des empreintes du mythe d'Eve, voire du péché originel dont les interprétations ont mené le sexe féminin à la dégradation extrême. Si Mary et Raoule incarnant les figures des gynandres et profitent de leur féminité pour séduire les hommes, leur nature masculine brouille les règles traditionnelles connues pour les jeux amoureux. Elles deviennent les femmes fatales qui séduisent mais ne se donnent pas et sont, si on emprunte les termes à Péladan, « dans le perpétuel désir d'un désir⁴⁰¹ ».

En effet, en commettant les crimes, Mary se déguise et personne ne peut deviner son sexe, est-ce que cela signifie que Rachilde traite encore une fois l'androgynie dans son roman,

⁴⁰⁰ Ibid., p.40.

⁴⁰¹ Préface de Barbey d'Aurevilly au *Vice suprême* de Péladan, cité par Frédéric Monneyron dans *L'androgynie décadent, mythe, figure, fantasmes*, p.45.

n'aurait-on pas raison de définir Mary comme une gynandre qui réunit dans son corps les deux sexes - masculin et féminin ?

Selon Lorrain, « La Marquise de Sade » est un « roman à fracas, dont les éditions volent et disparaissent comme emportées dans un tourbillon de curiosité exaspérée et malsaine », en même temps, il ajoute : « C'est ardemment rêvé, d'accord, mais pas du tout vécu... oh ! Pas du tout⁴⁰² ».

La quête de l'androgynie se dévoile mieux dans « Monsieur Venus » où le lecteur assiste à l'élaboration d'un androgynie idéal. L'effémination de Jacques que Raoule appelle « la beauté » et pas la femme, symbolise l'idéal androgynie que Mlle de Vénérande veut lui incarner, en plus, lors de la scène de la danse :

Il ne cherchait pas à soutenir sa danseuse, mais il ne formait avec elle qu'une taille, qu'un buste, qu'un être. A les voir pressés, tournoyants et fondus dans une étreinte où les chairs, malgré leurs vêtements, se collaient aux chairs, on s'imaginait la seule divinité de l'amour en deux personnes, l'individu complet dont parlent les récits fabuleux des brahmanes, deux sexes distincts en un unique monstre⁴⁰³.

Ainsi, Raoule dans « Monsieur Venus » de Rachilde est un exemple parfait de l'incarnation de la figure de l'androgynie. L'écrivaine évoque le mythe de l'androgynie à travers les inversions sexuelles. Si Raoule féminise Jacques Silvert, c'est que parallèlement elle commence à s'hominiser. Mais cette idée d'inverser des rôles sexuels provient de sa volonté d'exercer son rôle dominateur sur le sexe masculin. Par rapport à Eve biblique, elle dévoile sa face différente ; si pendant plusieurs siècles Eve (c.-à-d. la femme) était considérée comme inférieure à l'homme, la nouvelle figure de notre aïeule biblique, peinte par la littérature décadente, la présente comme dominatrice à laquelle cette fois c'est l'homme qui devient inférieur.

⁴⁰² Cité par Mario Praz dans *La chair, la mort et le diable dans la littérature du XIX siècle, le romantisme noir*, p.290

⁴⁰³ Rachilde, *Monsieur Venus*, p.157

Tout au long du roman, à travers les dialogues de Raoule et Jacques, les alternances des adjectifs masculins et féminins servent à souligner la naissance du personnage asexué : « tu es si beau, chère créature, que tu es plus belle que moi⁴⁰⁴ ». Les deux protagonistes deviennent même un seul être sexuellement neutre : « [...] ils s'unissaient de plus en plus dans une pensée commune : la destruction de leur sexe⁴⁰⁵ ».

Pour F. Monneyron, aux termes de Robert Stoller, Jacques Silvert apparaît comme un personnage transsexuel puisqu'un transsexuel est une personne qui a l'impression consciemment et inconsciemment d'appartenir à l'autre sexe sans nier son anatomie sexuelle⁴⁰⁶ ». Rachilde transforme Jacques Silvert en femme et même l'inversion totale de la syntaxe le prouve. A la fin du roman, Rachilde modifie son personnage en un homosexuel parce que Jacques intériorise tellement son rôle de la femme qu'il commence à séduire M. de Raittolbe qui le tue en duel.

Avant les théories de Freud sur la sexualité où il affirme que le désir sexuel hante l'inconscient depuis la naissance, les psychologues du XIX^{ème} siècle croyaient qu'il s'éveillait seulement à l'âge où l'homme atteignait sa puberté et jusque-là, l'individu était sexuellement neutre. En effet, les personnages de Rachilde incarnant les figures des androgynes ou gynandres oscillent entre l'âge 14 ou 20 ans.

Ainsi, il est incontestable que la quête de l'androgynie, se décode dans les deux romans de Rachilde à travers leurs titres par lesquels le renversement des rôles sexuels est nettement souligné.

Pourtant, Rachilde n'est bien sûr pas la seule écrivaine fin de siècle qui évoque la figure de l'androgynie vis-à-vis du mythe d'Adam et Eve. Dans la littérature anglaise, par exemple, le poème de Charles Swinburne, « Fragoletta » (1866), évoque aussi un être asexué qui semble plus attirant que la femme :

O Love! What shall be said of thee?

⁴⁰⁴ Ibid.p.88

⁴⁰⁵ Ibid.p.98

⁴⁰⁶ R.Stoller, cité par F. Monneyron dans *L'androgynie décadent : mythe, figure, fantasmes*, p.94

The son of grief begot of joy?
Being sightless, wilt thou see?
Being sexless, wilt thou be
Maiden or boy?⁴⁰⁷

Cet être asexué ressemble à une femme fatale qui révèle un danger, le mot « sang (blood) » l'associe à la violence et perversité :

I dreamed of strange lips yesterday
And cheeks wherein the ambiguous blood
Was like a rose's — yea,
A rose when it lay Within
a bud⁴⁰⁸.

Ainsi, il est paradoxal que cet androgyne est à la fois monstre et ange comme l'est Raoule selon les mots de Jacques « une agréable monstre. »

L'union charnelle avec cet androgyne est une illusion ; cet être ne laisse pas s'approcher de lui. Ce refus de la sexualité l'associe encore une fois aux protagonistes de Rachilde. Comme Mary Barbe et Raoule de Vénérande, le personnage décrit par Swinburne rappelle aussi en quelque sorte Eve de la Genèse ou c'est plutôt Adam et Eve à la fois – « on one side sat a man like death, /And on the other a woman sat like sin ». Si l'on se rappelle Saint Paul d'après lequel « [...] Par un seul homme, Adam, le péché est entré dans le monde, et par le péché est venue la mort », d'une part, cet être bisexué peut être Adam et de l'autre Eve, donc une pécheresse.

⁴⁰⁷ Charles Swinburnes, *Fragoletta*, p.82, *The poems of Algernon Charles Swinburne, in six volumes, volume I. Poems and Ballads, first series*, éd. Chatto and Windus, 1994

⁴⁰⁸ Ibid.

En même temps, le personnage de Swinburne nous rappelle Mélusine qui a un serpent dans la chevelure (« Thou hast a serpent in thine hair⁴⁰⁹ ») ; mais ce « serpent » peut également représenter le tentateur d'Eve.

Par conséquent, le personnage de Swinburne crée autour de lui une certaine ambiguïté englobant à la fois plusieurs figures mythiques.

Ainsi, on voit bien que l'image de l'androgynie a été modifiée depuis sa figure hellénistique jusqu'au XIX^{ème} siècle. Si l'antiquité en a fait un modèle esthétique par excellence, la fin de siècle l'a mis au service de la perversité, voire la nature monstrueuse de l'être humain ; selon Joséphin Péladan, l'androgynie est devenu le « cauchemar des décadents⁴¹⁰ » dont l'apparition a également acquis une importance sociale. Aux termes de F. Monneyron, « l'androgynie décadent porte toute la violence d'une société en lui. Il est à la fois réaction contre les mœurs de l'époque et ultime caution de ces mœurs⁴¹¹ ».

Par conséquent, il est incontestable que la réactualisation du mythe de l'Androgynie dans la littérature décadente a été due à la crise culturelle de l'époque dans le domaine des relations entre les sexes. Compte tenu de ce fait, le terme « androgynie » s'est appliqué à toute forme de l'inversion sexuelle et la figure d'un être asexué s'est présenté sous l'apparence multiple de la sexualité anormale.

⁴⁰⁹ Ibid., p.84

⁴¹⁰ Joséphin Péladan, *Le Vicesuprême*, p.133, éd. du Monde moderne, Paris, 1926.

⁴¹¹ F. Monneyron, *L'androgynie décadent : mythe, figure, fantasmes*, p.77.

Conclusion

Notre recherche, orientée vers une étude multidimensionnelle, avait pour objectif d'aborder la question de l'interprétation littéraire du récit biblique d'Adam, Eve et le péché originel au dix-neuvième siècle.

Il est à noter qu'elle a été menée dans deux directions. Dans un premier temps, nous avons procédé à l'étude diachronique du récit biblique d'Adam, Eve et le péché originel à l'intersection de la théologie, de la philosophie, de l'art et de la littérature. Ensuite, nous avons focalisé notre intérêt sur l'évolution littéraire de l'histoire biblique dans la deuxième moitié du dix-neuvième siècle. En effet, compte tenu de l'importance que la Bible avait acquise au cours des siècles dans le domaine littéraire, notre intérêt particulier s'est surtout porté sur cette époque qui propose tout un éventail de variations littéraires de l'histoire génésiaque.

Notamment, après avoir examiné les diverses transformations de l'interprétation littéraire du récit biblique d'Adam, Eve et le péché originel, nous avons essayé de démontrer laquelle a été appropriée le plus souvent par les œuvres de la deuxième moitié du dix-neuvième siècle.

Certes, parmi les multiples motifs repérables dans les trois premiers chapitres de l'Ancien Testament, c'est surtout le thème de la misogynie et de la sexualité qui se mettent en avant dans les œuvres de cette époque. L'émergence des idées misogynes et celle de la sexualité à ce moment historique nous sont apparues comme des approches intéressantes pour étudier la question de la réactualisation littéraire du thème biblique de plus près. Par conséquent, même si l'idée du péché d'Adam et Eve peut se traduire de manière aisée en y voyant la phase initiale du malheur humain, mais surtout l'amorce de la mort, le principal accent a été mis par les intellectuels du dix-neuvième siècle sur la nature charnelle de la faute. C'est pourquoi, la signification du péché originel que s'approprièrent les textes littéraires, était destinée à des fins purement érotiques. Compte tenu du fait que le paradigme du mythe d'Adam, Eve et le péché originel était le plus souvent idéologique et faisait écho aux grands

problèmes socio-historiques, la réactualisation de la question de la sexualité et de la misogynie nous a poussés à examiner la problématique dans son contexte historique. La prise en compte de la situation culturelle, historique, sociale et politique de l'Occident de la deuxième moitié du dix-neuvième siècle a bien montré l'utilité de l'interprétation littéraire du récit biblique d'Adam et Eve.

En effet, suite aux idées de la Révolution française, marquant la majorité des pays occidentaux, le sujet concernant l'égalité entre les sexes devient l'un des principaux moteurs de réflexion de la conduite humaine. Les questions de l'égalité, de la liberté et des droits naturels, si chères à la Révolution, impliquent aussi l'idée de l'émancipation sexuelle. Pourtant, le dix-neuvième siècle est encore loin de la concrétisation de cette idée car la structuration des mentalités de la société reste fortement attachée aux anciennes valeurs conservatrices et a du mal à reformuler les traditions. La plus grande partie de la société demeure même résistante face au phénomène de la déchristianisation et abandonne la sexualité au contrôle de la religion. Il est bien connu que depuis les premières années du christianisme l'Eglise a joué un rôle déterminant dans la structuration des mentalités. Compte tenu des premiers chapitres de la Bible, l'Eglise prédéfinit nettement les rôles sociaux. Faisant du mythe d'Eve une histoire exemplaire, on ne refuse pas que la vie terrestre, dans sa composante sexuelle, porte la trace du péché originel.

Ainsi, Eve reste un personnage emblématique en matière de définition des rôles sociaux même dans la deuxième moitié du dix-neuvième siècle. Considérée comme une dangereuse enjôleuse pour l'homme, le sexe masculin se méfie d'elle et dans ce contexte, même la sexualité est perçue comme un danger. Compte tenu de la polyvalence du récit biblique d'Adam et Eve, celui-ci devient un véritable réservoir qui permet aux auteurs du dix-neuvième siècle de repérer tous les motifs sociaux qui sont chers à leur époque.

Par conséquent, dans la première partie de la thèse on s'est proposé de développer la question de l'interprétation du chapitre trois de la Genèse dans le contexte sexuel. Notre étude nous a montré que dans la deuxième moitié du dix-neuvième siècle, les images des protagonistes bibliques se généralisent et deviennent les figures exemplaires dont le sort se

rejoue par les personnages modernes à l'époque contemporaine. Dans cette perspective, on ne s'étonne pas non plus que le vocabulaire galant, voire érotique, s'enrichit des termes bibliques en considérant l'arbre de la connaissance du bien et du mal comme le piège des tentations corporelles, le fruit défendu comme le désir interdit et en associant le péché à l'union charnel. Parallèlement, nous notons tout de même que si l'image du séducteur est assimilée au serpent tentateur, chaque femme symbolise son aïeule biblique en devenant une *filles d'Eve*. Face à une telle répartition des rôles, c'est la société qui se désigne comme Dieu.

En effet, à travers les œuvres de Christina Rossetti, Coventry Patmore, Honoré de Balzac, Arsène Hussaye et certains tableaux artistiques, on a vu que le mythe d'Eve, si présent dans le milieu intellectuel, est en général lié à l'image de la femme. Les représentations textuelles et visuelles de la situation sociale du dix-neuvième siècle mettent en œuvre la sémantique du langage biblique. Ainsi, les symboles génésiaques prennent une dimension particulière pour aborder la question de la *femme coupable*.

Dans le deuxième chapitre de la thèse on s'est borné à l'analyse comparative des œuvres des écrivains naturalistes à travers les littératures française, espagnole, portugaise, anglaise et belge. La prise en compte de certains facteurs extérieurs qui ont contribué à la formation des idées des naturalistes nous a bien montré que les expériences bibliques se mettent au service de la méthode expérimentale (aux termes de Zola). En effet, les progrès scientifiques, la naissance de la géologie comme nouvelle discipline, la « théorie de l'évolution » de Darwin ou d'autres encore, inspirent également les naturalistes. Avec la question de la crise de la foi ou de la religion, c'est surtout la théorie de la dégénérescence qui devient le principal sujet de réflexion des auteurs. Cette théorie, visant à affirmer que l'espèce humaine est vouée à une évolution qui la mènera un jour à sa déchéance, s'interprète dans les œuvres par la théorie sur l'hérédité. Assurément, aucun autre récit biblique n'aurait permis de développer mieux les idées des théories naturalistes que celui d'Adam et Eve.

En effet, l'interprétation augustinienne du péché originel comme péché héréditaire, semble tout à fait attirer les naturalistes pour montrer que les tares acquises se transmettent de génération en génération, sans aucune rémission possible. Le poids du péché de nos aïeux bibliques pèse sur l'humanité ; chacun subira les conséquences de cette faute originelle.

Dans cette perspective, le naturalisme, s'affirmant comme une forme du déterminisme, met en avant l'importance des facteurs extérieurs tels que l'influence du milieu, la biologie et l'hérédité. Ainsi, portant le poids du péché originel, les personnages d'Emile Zola, d'Emilia Pardo Bazán et de Thomas Hardy sont complètement dépourvus d'individualité et leur destinée est entièrement infléchie selon leurs milieux environnants.

En même temps, avec les théories de la dégénérescence, de l'hérédité ou de l'influence du milieu, aucun de ces écrivains naturalistes n'échappe à l'interprétation du chapitre trois de la Genèse sans l'envisager sous son aspect charnel. C'est pourquoi, la question de la sexualité reste le sujet majeur des œuvres. Compte tenu de l'accent mis sur la portée sexuelle du mythe et, en même temps, sur la nature héréditaire du péché originel, on voit clairement que c'est l'interprétation augustinienne de la doctrine qui suscite le plus de débats entre des auteurs.

Effectivement, l'analyse comparative des romans de Zola, de Queiroz, de Bazán et de Hardy a démontré que la littérature naturaliste traite le récit biblique d'Adam, Eve et le péché originel pour en faire l'objet de quatre sortes d'études: la remise en cause de l'exégèse traditionnelle catholique et de l'authenticité de la Bible, l'influence du milieu dans la vie de l'homme, l'importance des tares héréditaires et la question de la sexualité débridée.

Dans cette perspective, il n'y a que les œuvres de Camille Lemonnier qui apparaissent comme une tentative de destruction des idées fondatrices de la société du dix-neuvième siècle. En plaçant ses protagonistes hors de leur réalité historique, Lemonnier montre que la structuration des mentalités est avant tout à rechercher en soi-même, sans tenir compte de l'influence du milieu. Les protagonistes de Lemonnier qui deviennent les avatars d'Adam et Eve, parviennent à recréer le monde en un univers paradisiaque où ils partagent

les bonheurs édeniques. Même si la reconstitution du Paradis semble difficile, la tâche est malgré tout réalisable. Pourtant, la trame narrative des romans de Lemonnier s'inscrit dans le cadre pessimiste de la vision de la réalité où l'unique moyen d'atteindre le bonheur est la fuite de la société.

Dans la dernière partie de la thèse on a essayé de démontrer l'étape suivante de la transformation de l'interprétation littéraire du récit biblique d'Adam et Eve au dix-neuvième siècle. On constate en effet que les premiers chapitres de la Genèse deviennent à la fin-de-siècle le lieu de débat entre les défenseurs du sexe féminin et les misogynes. Ainsi, Emilia Pardo Bazán, Dante Gabriel Rossetti, Anatole France, Remy de Gourmont ou d'autres, malgré les différents effets connotatifs qu'ils attribuent à leurs personnages toujours associés à l'image d'Eve, ne représentent plus les femmes soumises aux conventions sociales. Au contraire, elles symbolisent l'image de la femme moderne qui veut se libérer de la domination masculine à tout prix. De cette manière, les œuvres de ces écrivains proposent la reprise subversive de la Bible et marquent la transition entre le conservatisme et le modernisme.

Enfin, les derniers paragraphes du travail à travers l'écriture romanesque de Rachilde, montrent le point culminant de l'évolution littéraire du récit biblique d'Adam, Eve et le péché originel au dix-neuvième siècle. En effet, comme écrivaine dont la littérature joue sur l'esthétique décadente, Rachilde semble lasse de toutes théories scientifiques concernant l'influence du milieu, l'hérédité et les dégénérescences, élaborées pendant la deuxième moitié du dix-neuvième siècle par les naturalistes. En opposition avec les conceptions de Zola, celles de Rachilde, s'affirment comme une révolte contre l'ordre banal du quotidien et cherchent l'idéal au-delà des valeurs traditionnelles. Désormais, les personnages naturalistes, issus de leurs milieux sociaux, disparaissent et cèdent la scène aux personnages qui déterminent leurs propres destinées ou celles des autres personnages eux-mêmes. Mais la principale particularité de la nouvelle Eve proposée par

Rachilde, voire Eve décadente, c'est la recherche de l'idéal au-delà de la beauté. C'est pourquoi, empruntant des éléments au mythe sadique, la quête de la perversion, la vie

débauchée et le refus de s'adapter aux conventions sociales, deviennent les motivations majeures des protagonistes de Rachilde. Même si l'histoire d'Eve reste toujours exemplaire pour l'esprit fin de siècle. Pourtant, l'image que Rachilde attribue à la première femme choque le lecteur. En effet, à travers les romans de Rachilde, nous avons vu qu'Eve biblique rompt les liens avec son avatar littéraire, celui-ci n'ayant plus rien de commun avec la Vierge non plus qui rachète le péché de la femme par la maternité. Désormais, Eve devient une femme qui veut prendre sa revanche sur le sexe masculin. Elle ne veut plus s'unir charnellement avec l'homme pour éviter la punition divine transmise par l'hérédité sur la race féminine : l'enfantement dans les douleurs.

Au travers des derniers chapitres de la thèse, on peut supposer que l'obsession de la femme fatale, en cette fin de siècle, apporte une contribution originale pour l'esthétique décadente. D'une part, la popularité de la femme fatale biblique provoque un scandale au cours de la modernité, d'autre part, elle change de vision traditionnelle de la protagoniste génésiaque. Si la nouvelle Eve se dévoile sous le visage d'un monstre, c'est parce qu'elle se façonne automatiquement en fonction des circonstances extérieures. Si elle agit d'une manière cruelle, si elle méprise la société développée à travers l'idéologie patristique visant à avilir la femme dans tout domaine, c'est que son péché semble être compréhensible. De ce point de vue, la réactivation littéraire du récit biblique du péché originel en fin de siècle peut être comprise comme l'une des formes de l'achèvement du mythe d'Eve.

Par conséquent, l'image d'Eve, jouant sur l'esthétique décadent, incarne des valeurs extrêmement subversives dont l'objectif est de montrer que l'ordre universel est issu non du Dieu de la Bible, mais du désir humain. S'opposer à la vraie volonté des hommes, c'est refuser l'existence de l'homme dans l'Univers, c'est rejeter sa libre pensée.

Pourtant, l'impossibilité de la réalisation des desseins de la femme à s'opposer à la domination masculine mène Rachilde à créer un personnage androgyne. Sa création apparaît comme l'un des moyens de brouiller la différence entre les sexes. De ce point de vue, on peut supposer que Rachilde revient sur le sujet de l'origine de l'homme.

Ainsi, la question de la femme, fortement liée à l'image d'Eve, reste tout au long du dix-neuvième siècle attachée à la question de la sexualité envisagée sous toutes ses formes anormales. Dans ce contexte, l'interprétation du récit biblique du péché originel sous son aspect sexuel permet de développer tous les thèmes voués à la prohibition que sont: la fornication, l'adultère, l'inceste. En même temps, la transposition littéraire de l'histoire génésiaque est aussi destinée à des fins purement poétiques visant à éviter des risques de censure. En effet, à l'époque où la liberté d'expression était extrêmement contrôlée, le mythe biblique d'Adam, Eve et le péché originel permettait aux auteurs de révéler le message fondamental des œuvres d'une manière dissimulée.

Par conséquent, en s'appropriant la trame narrative de l'histoire génésiaque, les œuvres prétendaient essentiellement à aborder la liberté sous son apparence multiforme comprenant le libre arbitre, la liberté face aux conventions sociales et sexuelles, la liberté par rapport au destin et finalement, la liberté par rapport à soi.

Bibliographie

Œuvres du corpus:

Balzac, Honore de, *Fille d'Eve*, éd. Alexandre Houstiaux, 1853

Bazán, Emilia Pardo, *Los pazzos de Ulloa*, éd. Catedra, 1997

Trad.française: Bazán, Emilia Pardo, *Le château d'Ulloa*, traduit de l'espagnol et préfacé par Nelly Clemessy, éd. Viviane Hamy, 1990

Id., *La madre naturaleza*, éd. Librodot

Trad.française: *Mère nature*, traduit par J. Demarès de Hill, *Mère Nature*, éd. Librairie Hachette et C^{ie}, 1911

Id., Cuento primitivo, référence el:

http://www.ciudadseva.com/textos/cuentos/esp/pardo/cuento_primitivo.htm

Id., *El ciclo de Adán y Eva*, éd. Madrid Bernardo, 1900

Clarín, Leopoldo Alas, *Cuento futuro*, éd. La Fundación El Libro Total y (Sic),

France, Anatole, *Leila*, Source el : <http://www.grinalbert.fr/fic/grinalbert/texte-la-fille-delilith,53>

Gide, André, *Traité de Narcisse, théorie de symbole*,

Source él : http://fr.wikisource.org/wiki/Le_Trait%C3%A9_du_narcisse

Gourmont, Remy de, *Lilith*, éd. Société de Mercure de France, 1906

Hardy Thomas, *Tess of the d'Urbervilles*, première édition par Osgood & Mcilvaine, 1891
source el : <http://pinkmonkey.com/dl/library1/book0994.pdf>

Id., Hardy Thomas, *Tess d'Urbervilles*, Tradui de l'anglais par Madeleine Rolland,

Introduction, notes et dossier par André Topia, éd. Le livre de poche, 1974

Hussaye, Arsène, *Les filles d'Eve*, éd. Jaccottet, Bourdilliat et C^{ie}, 1858

Ibanes Vicente Blasco, *El establo de Eva, Los quatros hijos de Eva*,

Source el: librodot.com / <http://www2.ayto-sanfernando.com/biblioteca/files/vicentebiasco-ibanez---el-establo-de-eva.pdf>

Traduction française: Ibanes, Vicente Blasco, *L'étable d'Eve, les quatre fils d'Eve*, trad. Par Georges Hérelle, la Revue de Paris, année 29, tome 2, 1922

Lemonnier Camille, *Adam et Eve*, éd. Paul Ollendorff, 1899

Id., *Au cœur frais de la forêt*, éd. Paul Ollendorff, 1900

Lorrain, Jean, *L'Ombre ardente*, poème XXXII, éd. Fasquelle, Paris, 1897

Patmore, Coventry, *Woodman's daughter, Poems*, Seventh Collective Edition, 2 vols. London: George Bell and Son, 1900. II, 169-71

Queiroz, Eça de, *Le crime du Padre Amaro : scènes de la vie dévote*, traduction, présentation et notes de Jean Girodon, Paris, éd. La Différence, 1985

Rachilde, *Monsieur Venus*, éd. Melanie Hawthorne and Liz Constable, New York, 2004

Id., *La Marquise de Sade*, éd. Alphonse Piaget, 1888

Rossetti Christina, Gobelin Market, *Representative Poetry On-line*: Editor, I. Lancashire; Publisher, Web Development Group, Inf. Tech. Services, Univ. of Toronto Lib. *Edition: 3RP 3.305*, Sister St. Francis and I. Lancashire, Dept. of English (Univ. of Toronto), and Univ. of Toronto Press 1997.

Id., *Daughter of Eve*,

Rossetti, Gabriel Dante, *Eden's Bower*

Id., *Body's beauty*,

Silvestre, Armand, *Le péché d'Eve, conte du bon vieux temps*, éd. Rouveyre et Blond, 1882

Swinburnes, Charles, *Fragoletta, The poems of Algerion Charles Swinburne, in six volumes, volume I. Poems and Ballads, first series*, éd. Chatto and Windus, 1994

Zola, Emile, *La fortune des Rougon*, éd. Charpentier, 1870

Id., *La faute de l'abbé Mouret*, La Bibliothèque électronique du Québec, Collection *A tous les vents*, Volume 37 : version 2.0

Valettes, Charles, *Filles d'Eve, aux femmes, Fernande. - Marie et Marion*, Imprimerie G.A. Pinard, 1863

Œuvres et Articles sur les interprétations littéraires du récit biblique d'Adam, Eve et le péché originel jusqu'au XIX^e siècle

Bergerac, Cyrano de, *L'autre monde ou les Etats et Empires de la lune*, éd. Boucher, 2002

Bernard, Saint, *premier sermon, incertitude et brièveté de la vie*, traduction nouvelle par

M. l'abbé Charpentier, éd. Librairie Louis de Vivès, 1866

Pont, Gratien Du, seigneur de Drusac, *Les controverses des sexes masculin et féminin*, éd.

J. Colomiés, 1534

« Jeu d'Adam », Texte du manuscrit de Tours et traduction nouvelle par Henri Chamard, éd. Armand Colin, 1925

Tertullien, De l'ornement de femme, éd. Charpentier, Paris, 1844

Deproost, P.A., *La mise en scène d'un drame intérieur dans le poème Sur le péché originel* d'Avit de Vienne, *Tradito* 51 (1996), p.43-72

Desportes, P. *La femme et les démons*

Id., *Eve*

Hecquet-Noti, Nicole, *Eve et le serpent, une réécriture chrétienne de la rencontre entre Médée et Jason, approche intertextuelle du récit de la tentation dans l'Histoire spirituelle d'Avit de Vienne* (2,204-231), *Dyctinna*, 4 (2007) Varia

Milton, John, *Paradis perdu*, traduit par René de Chateaubriand. Livre I

Lutwin, « Adam und Eva »,

Saint Pierre, Bernardin de, *Paul et Virginie*, p.157, éd. Ebooks libres et gratuits Subrenat,

Jean, *Eve aux limites du Paradis (d'après le théâtre religieux du XV^e siècle), entre l'ange et la Bête, l'homme et ses limites au Moyen Age*, Etudes réunies par M.-E.

Bély, J.-R. Valette et J.-C. Vallecalle, presse universitaire de Lyon, 2003 p.135-149
Voltaire, *Candide*, Blackmask Online, 2011

Ouvrages et articles critiques consacrés à :

Emilia Pardo Bazán

Assaél, Jenny, SotoSalvador, *Cómo aprende y cómo enseña el docente Informe de Seminario*, Coordinadores del Seminario, éd. S.R.V.Impresos S.A. 1992

Brown, Donald F, *Two Naturalistic Versions of Genesis: Zola and Pardo Bazán*, Modern Language Notes, Vol. 52, No. 4 (Apr., 1937), pp. 243-248, Published by: The Johns Hopkins University Press

Charnon-Deutsch, Lou, *The nineteenth-century spanish story, textual strategies of a genre in transition*, éd. Tamesis books, London, 1985

López, Mariano, *A propósito de La madre naturaleza de Emilia Pardo Bazán*, Bullitin Hispanique, tome 83, n 1-2, 1981, pp. 79-108

Prioux, Virginie, *Enfance volée :Le personnage de l'enfant dans les romansnaturalistes français et espagnols, Thélème. Revista Complutense de Estudios Franceses*, 2010, vol. 25 221-234, ISSN: 1139-9368

Tolliver, Joyce, *Gendered Discourse in the Stories of Emilia Pardo Bazán*, Associated University Presses, London, 1998

Walter, Susan, *After the Apple: Female Sexuality in the Writings of Emilia Pardo Bazán*, Decimonónica, summer/verano, 2012, volume 9, nom.2

Thomas Hardy:

Beer, Gallian, "*Finding a Scale for the Human: Plot and Writing in Hardy's Novels*", in *Darwin's Plots: Evolutionary Narrative in Darwin, George Eliot and Nineteenth Century Fiction*, London, Routledge and Kegan Paul, 1983

Bonica, Charlotte, *Nature and Paganism in Hardy's Tess of the d'Urbervilles*, ELH, Vol. 49, n 4, Winter, 1982, p.849-862

Force, Lorraine M, *Tess of the d'Urbervilles: notes*, éd. Gary Carey, 1966

Godeau, Florence, *Destinées féminines à l'ombre du Naturalisme, Nana (E. Zola), Tess d'Urberville (T. Hardy), Effi Briest (D. Fontane)*, éd. Desjonquères, 2008

Handley, Graham, *Brodies notes on Thomas Hardy's Tess of the d'Urbervilles*, éd. Pan Books, London, 1990

Havrey Geoffrey, *Thomas Hardy: Tess of the d'Urbervilles. A Reader's Guide to Essential Criticism*, éd. Icon Books, 2000

Hugman, Bruce, *Hardy: Tess of the d'Urbervilles*, éd. Arnold, London, 1970

Lodge, David, *Tess, Nature and the Voices of Hardy, the Language of Fiction*, éd. Routledge, London, 1966

Mallet, Phillip, *Thomas Hardy: Text and Contexts*, Basingstoke, Palgrave Macmillan, 2002

McLauchlan, Juliet, *Tess of the d'Urbervilles*, éd. B. Blackwell, Oxford, 1971

Newton, William, *Hardy and Naturalists: Their Use of Physiology*, *Modern Philology*, 1951, Aug; 49 (1), p.28-41

Robert, James Lewis, *Tess of the d'Urbervilles: notes*, éd. Colles, Toronto, 1966

Thorel-Cailleteau, Sylvie, *Destinées féminines dans le roman naturaliste européen, Zola, Hardy, Fontane*, éd. Presses Universitaires de France, 2008

Verdier, Yvonne, *Coutume et destin. Thomas Hardy et autres essais*, Paris, éd. Gallimard, 1995

Emile Zola :

Bagulay, David, *Bibliographie de la critique sur Emile Zola*, éd. University of Toronto Press, 1976 et 1982

Id., *Le Naturalisme et ses genres*, éd. Nathan, « Le texte à l'œuvre », 1995

Id., *Zola et les genres*, éd. University of Glasgow French and German publications, 1993

Bellalou, Gael, *Regards sur la femme dans l'œuvre d'Emile Zola, ses représentations du livre à l'écran*, Toulon, Press du Midi, 2006

Bertrand-Jennings, Chantal, *L'Eros et la femme chez Zola, de chute au paradis retrouvé*, éd. Klincksieck, 1977

Borie Jean, *Zola et les mythes, de la nausée au salut*, éd. du seuil, 1971/27

Id., *Le tyran timide, Le naturalisme de la femme au XIX^e siècle*, Paris, éd. Klincksieck, 1973

Id., *Mythologie de l'hérédité au XIX^e siècle*, éd. Galilée, 1981

Chevrel Yves, *Le naturalisme, étude d'un mouvement littéraire international*, Presse universitaire de France, 1982

Guermès Sophie, « La religion de Zola, naturalisme et déchristianisation », éd. Honoré Champion, 2003

Ebbatson, Roger, *Hardy and Zola revisited*, Thomas Hardy Journal, XIII, 1997

Krakowski Anna « La condition de la femme dans l'œuvre d'Emile Zola », préface de Henri Mitterand, éd. A.-G. Nizet/Paris, 1974

Mason, D.G., *Hardy et Zola: A Comparative Study of Tess and Abbé Mouret*, Thomas Hardy Journal, VII, 1991

Merkle, Denise, *Emile Zola devant la censure victorienne*, Traduction, Terminologie, Rédaction, vol. 7, n 1, 1994, p.77-91

Soler, Estelle, *Jardins naturalistes de Zola*, référence el : <http://www.lettres.acversailles.fr/spip.php?article181>

Camille Lemonnier :

Bazalgette, Léon, *Le retour à la nature. À propos des dernières œuvres de Camille Lemonnier*, Revue franco-allemande, avril et juin 1900.

Id., *Camille Lemonnier*, éd. Bibliothèque internationale, 1904

Dumont, Georges-Henri, *Les deux Jean dans Au cœur frais de la forêt de Camille Lemonnier*, la séance mensuelle du 11 mai 2002, référence el.

<http://www.arllfb.be/ebibliotheque/communications/dumont110502.pdf>

Gorceix Paul, *La Belgique fin de siècle, Georges Eekhoud, Camille Lemonnier, Maurice Maeterlinck, Georges Rodenbach, Charles Van Leberghe, Emile Verhaeren*, éd.

Complexe, 1997

Lemonnier, Camille, *essai de biographie critique*, éd. de *La vie intellectuelle*, Bruxelles, 1922

Rachilde, *Au cœur frais de la forêt*, Le Mercure de France, février 1900

Rency, Georges, *Camille Lemonnier, essai de biographie critique*, éd. *La vie intellectuelle*, Bruxelles, 1922

Rachilde:

Andrin, Muriel, *Femmes et critique(s) : lettres, arts, cinéma*, éd. Presses universitaires de Namur, 2009

Bergeron ; Patrick, *Les Hors Nature de Rachilde ou comment s'inventer un sexe, Jeu de masques. Les femmes et le travestissement textuel (1500-1940)*, études réunies et présentées par Jean-Philippe Beaulieu et Andrea Oberhuber, Publications de l'Université de SaintEtienne, L'Ecole du genre, 2011

Besnard-Coursodon, Micheline, *Monsieur Vénus, Madame Adonis: sexe et discours*, Littérature, Paris, N° 54, mai 1984

Cachin, Françoise, *Monsieur Vénus et l'ange de Sodome. L'androgynie du temps de Gustave Moreau (Rachilde, Péladan)*, Nouvelle revue de psychanalyse, n°7, 1973, p. 6369

Denault, Marilou, *Rachilde et le masque de l'antiféminisme, Jeu de masques. Les femmes et le travestissement textuel (1500-1940)*, études réunies et présentées par Jean-Philippe Beaulieu et Andrea Oberhuber, Publications de l'Université de Saint-Etienne, L'Ecole du genre, 2011

Holmes, Diana, *Rachilde (1860-1953) : Decadence, Misogyny and the Woman Writer, French Women's writing, 1848-1994*, Athlone, Continuum International Publishing Group, Women in Context, 1996

Lécrivain, Claudine, *Rachilde: Monsieur Venus*, Estudios de lengua y literatura francesas, ISSN 0214-9850, N° 2, 1988 (Ejemplar dedicado a: Literaturas de Fin de Siglo)

Id., Rachilde, Decadence, *Gender and the Woman Writer*, Berg, Oxford- New-York, 2001

Ouvrages théoriques sur le récit biblique d'Adam, Eve et le péché originel

Augustin, Saint, *La cité de Dieu*. T. 1 /, T. 2/, de saint Augustin, traduite en français, nouvelle édition, revue et corrigée par deux hommes de lettres, Gilles, libraire (Bourges), 1818

Id., *De Genesi at litteram*, éd. Paulist Press, 1982

Bachelard, Gaston, *Le Droit de rêver*, Paris : Les Presses universitaires de France, 1^{re} édition, 1970, p.157

Baudry, Gérard-Henry, *Le péché dit originel*, éd. Beauchesne, 2000

Bayle, Pierre, *Dictionnaire historique et critique*, éd. Desoer, 1820

Boureux Christophe, Theobald Christophe, *Le péché originel, heurs et malheurs d'un dogme*, Paris, Bayard, 2005

Brunel Pierre, Dictionnaire des mythes littéraires, art. de Robert Couffignal, p. 1436, éd. du Rocher, 1988

Couffignal, Robert, « *De l'arbre au serpent* », au « *jeune homme en blanc* », *Etude littéraire de récits bibliques, Bible et littérature*, éd. Universitaires du sud, 1993

Delumeau, Jean, *La peur en Occident : XVI^e – XVIII^e siècles*, éd. Hachette Littérature, 1970

Eco, Umberto, *Histoire des lieux de légende*, éd. Flammarion, Paris, 2013

Frye, Northrop, *Le grand Code, La Bible et la Littérature*; Traduit de l'anglais par Catherine Malamoud, préface de Tzvetan Todorov, éd. du Seuil, 1982

Gaume, Joseph, *Catéchisme de persévérance, ou exposé historique, dogmatique, morale et liturgique de la religion depuis l'origine du monde jusqu'à nos jours*, Gaume Frères, Editeurs-Libraires, 1843

Hassoun, Jacques, *Figures mythiques, Cain*, éd. Autrement, Paris, 1997, p.36/37

Haufniensis Vigilius, Kierkegaard, Soeren; *Le concept d'angoisse: simple méditation psychologique pour servir d'introduction au problème dogmatique au péché originel*, traduit du danois par P. H. Tisseau; introduction de Jean Wahl, Paris : F. Alcan, 1935

Júnior, Hilário Franco, *Entre la figue et la pomme : l'iconographie romane du fruit défendu*, *Revue de l'histoire des religions* 1 (2006) Varia

Référence électronique: Hilário Franco Júnior, « Entre la figue et la pomme :

l'iconographie romane du fruit défendu », *Revue de l'histoire des religions* [En ligne], 1 | 2006, mis en ligne le 18 janvier 2010, consulté le 13 octobre 2012. URL : <http://rhr.revues.org/4621>

Lyon, Irénée de, *Démonstration de la prédication apostolique*, 14 ; trad. fse, Paris, Ed. Du Cerf, coll. « Sources Chrétiennes », 62, 1959, p. 53-54

Maldamé, Jean-Michel, *Le péché originel, foi chrétienne, mythe et métaphysique*, éd. de Cerf, Paris, 2008

Millet, Olivier, *Bible et Littérature, Etudes réunies et présentées*, Paris, éd. Honore Champion, 2003

Minois, Georges, *Les origines du mal : une histoire du péché originel*, Paris: Fayard, 2002

Wajeman, Lise, *La parole d'Adam, le corps d'Eve, le péché originel au XVI^e siècle*, éd. Librairie Droz, 2007

Wenin, André, *D'Adam a Abraham ou les errances de l'humain. Lecture de la Genèse 1,112,4. « Le serpent, le fruit et du malheur » p.87-130, Edition revue. éd. de Cerf, Paris, 2007*
Yannick, Le Boulicaut, « Onomastique biblique : des richesses de la bible hébraïque aux usages en langue moderne », « Adam et Eve, la pomme et le serpent ou: la désacralisation du récit de Genèse II ET III. p.27-36. Acte de Colloque des 4 et 5 novembre 1988,

Université Catholique de l'Ouest Institut de Perfectionnement en Langues Vivantes, 1990

Ouvrages théoriques du récit biblique d'Adam, Eve et le péché originel dans le contexte sexuel

Balmory, Marie, *Le sacrifice interdit, Freud et la Bible*, éd. Grasset, 1986

Bernos Marcel, Roncières Charles de la, Guyon Jean et Lécivain Philippe, *Le fruit défendu, les chrétiens et la sexualité de l'antiquité à nos jours*, éd. Centurion, 1985

Houque, Patrick, *Eve, Eros, Elohim, La femme, l'érotisme, le sacré*, éd. Denoël/Gonthier, 1982

Houziaux, Alain, *le mythe d'Adam et Eve, les tabous, la jouissance et la honte*, éd. Cerf, 2013

LaCocque, André, Ricœur, Paul, *Penser la Bible*, éd. du Seuil, 1998

Pagel, Elaine, *Adam, Eve et le serpent*, traduit de l'anglais par Michèle Miech Chatenay, éd. Flammarion, 1989

Shattuck, Roger, *Le fruit défendu de la connaissance, de Prométhée à la pornographie*, éd. Hachette Littérature, 1998

Essais et Ouvrages autour de l'étude de la situation sociale des Femmes du dix-neuvième siècle

Albin, Tania *Pre-Raphaelites, Aesthetes, and Decadents, English/History of Art 151*, éd. Brown University, 2006

Bois, Jules, *L'Eve nouvelle*, éd. Flammarion, 1894-1900

Id., *Le couple futur*, éd. librairie des Annales, 1912

Broca, Paul Pierre, *Sur le volume et la forme du cerveau suivant les individus et les races*, éd. Typographie Hennuyer, 1861

Bulcioni, Maria Teresa, *L'Ecole saint-simonienne et la Femme. Notes et documents pour une histoire du rôle de la femme dans la société saint-simonienne 1828-1833*, Pise, Goliardica, 1980

Deraismes, Maria, *Eve dans l'humanité*, éd. L. Sauvatre, Paris, 1891

Desmarets, Henry, *Femme future*, éd. du Livre moderne, Paris, 1900

Dottin-Orsini, Mireille *Cette femme qu'ils disent fatale*, éd. Grasset et Fasquelle, 1993

Girardin, Emile de, La liberté dans le mariage par l'égalité des enfants devant la mère, éd. Librairie Nouvelle, 1854

Héricourt, Jenny de, *La femme affranchie, réponse à MM. Michelet, Proudhon, E. de Girardin, Legouvé, Comte et autres novateurs modernes*, Ed. A. Lacroix, Van Meenen et C^{ie}, 1860

Lagouvé, Ernest, *La femme en France au dix-neuvième siècle*, éd. Librairie, 1967

Larcher, Louis-Julien, *La femme jugée par l'homme*, éd. Garnier-Frères, 1858

Michelet, Jules, *l'Amour*, éd. Librairie Hachette et C^{ie}, 1859

Id., *La Femme*, éd. Librairie Hachette et C^{ie}, 1860

Religion saint-simonienne, recueil de prédications, tome premier, éd. aux bureaux de Globe, sans auteur, 1832

Ruskin, John, *Sesame and Lilies*, Londres, Everyman's Library, 1907

Saint-Merry, Pol de, *L'amour et les baisers*, éd. P. Fort, 1901

Id., *La femme et l'épouse*, éd. P. Fort, 1902

Schopenhauer, Arthur, *Essai sur les femmes*, traduction par J. Bourdeau. Félix Alcan, éd. 1900 (16^e éd)

Id., *Pensées, maximes et fragments*, traduit par Jean Bourdeau, éd. Felix Alcan, 1900

Méthodologie d'analyse, théories et critiques littéraires

Bachelard, Gaston, *L'Eau et les Rêves. Essai sur l'imagination de la matière*, Paris, éd. Corti, 1942

Bakhtine, Mikhaïl, *Esthétique et théorie du roman*, Paris, éd. Gallimard, 1987

Barthes, Roland, *L'empire des signes*, éd. du Seuil, 2005

Id., *L'esprit de l'essai*, éd. du Seuil, 2005

Durand, Gilbert, *Figures mythiques et visages de l'œuvre, de la mythocritique à la mythanalyse*, éd. Berg international, 1979

Id., *Les structures anthropologiques de l'imaginaire*, éd. Dunod, 1984

Eco, Umberto, *Lectorin fabula, le rôle du lecteur, ou, la coopération interprétative dans les textes narratifs*, éd. Le livre de poche, 1989 Eliade, Mircea, *Image et symboles*, éd. Gallimard, 1952

Id., *Le sacré et le profane*, éd. Gallimard, 1987

Id., *Mythe, rêves et mystères*, éd. Gallimard, 1989

Id., *Dictionnaire des religions*, éd. Plon, 1990

Id., *Aspects du mythe*, [1963], Paris, Gallimard, Folio essais, 2001

Genette, Gérard, *Figures*, éd. du Seuil, 1972

Id., *Les figures du discours*, éd. Flammarion, 1977

Id., *Palimpsestes*, éd. du Seuil, 1982

Kristeva, Julia, *Le féminin et le sacré*, éd. Stock, 1998

Lotman, Youri, *La structure du texte artistique*, sous la direction d'Henri Meschonnic, Paris, éd. Gallimard, 1973

Ricœur, Paul, *De l'interprétation*, éd. du Seuil, 1965

Id., *La métaphore vive*, Paris, éd. du Seuil, 1975

Ouvrages sur la littérature du dix-neuvième siècle

Auraix-Jonchière, Pascal, *Lilith, avatars et métamorphoses d'un mythe entre romantisme et décadence*, éd. Presses universitaires Blaise-Pascal, 2002

Brix, Michel, *Eros et littérature, le discours amoureux en France au XIX^e siècle*, éd.

Peeters, Louvain-Paris-Sterling-Virginia, 2001

Chevrel Yves, *Le Naturalisme*, éd. Puf, 1982

Décaudin, Michel, *L'Esprit de décadence, « Définir la décadence »*, Paris, Minard, t. 1, 1980

Ducrey, Guy *Romans fin-de-siècle, 1890-1900 : Jean Bertheroy, Jean Lorrain, Louis Dumur, Catulle Mendès, Georges Eekhoud, Rachilde Camille Mauclair, Jean de Tinan*, éd. R. Laffont, Paris, 1999

Id., *Crise fin-de-siècle et tentation de l'exotisme*, Paris, Université Charles-de-Gaulle, Collection travaux & recherches, 2002

Dufaud, Marc, *Les Décadents français*, Paris, Scali, 2007

Gengembre, Gérard, *Le réalisme et le naturalisme en France et en Europe*, Paris, Pocket, 2004

Homeme, Rui, Carvalho, Lambert, Maria de Fatima, *Writing and Seeing Essays on Word and Image*, éd. Rodopi B.V., Amsterdam – New York, 2006

Monneyron, Frédéric, *l'androgynisme décadent, mythe, figure, fantasme*, éd. Ellug, 1996

Montandon, Alain, *Mythes décadence*, éd. Presses universitaires Blaise-Pascal, Clermont-Ferrand (France), 2001

Ozouf, Mona, *Les aveux du roman. Le XIX^e siècle entre Ancien Régime et Révolution*, éd. Gallimard, « Tel », 1994

Palacio, Jean de, *La féminité dévorante. Sur quelques images de la manducation dans la littérature décadente*, *Revue des sciences*, n 168, octobre-décembre, 1977, p.601-618

Id., *Figure et Forme de la Décadence*, éd. Séguier, Paris, 1994

Praz, Mario, *La chair, la mort et le diable dans la littérature du XIX^e siècle, le romantisme noir*, éd. Denoël, 1977

Prungnaud, Joëlle, *Gothique et Décadence : recherches sur la continuité d'un mythe et d'un genre au XIX^e siècle en Grande Bretagne et en France*, éd. Honore Champion, 1997

Raimond, Michel, *La crise du roman, des lendemains du Naturalisme aux années vingt*, Paris, Corti, 1966

Zola, Emile, *Le Roman expérimental*, éd. Arvensa, 2013

Id., *Documents littéraires, Œuvres complètes*, t. XII, Paris, Cercle du livre Précieux, éd. par Henri Mitterrand, Plon, 1969, p.492-493

Id., *Notes générales sur la structure de l'œuvre, La Fortune des Rougon*, éd. H. Mitterrand, Paris, Gallimard (Folio), 1981, p.410.

Winn, Philippe, *Sexualités décadentes chez Jean Lorrain, le héros fin de siècle*, éd. Rodopi B.V., Amsterdam-Atlanta, GA, 1997

Divers

Adam, Paul, *Le Vice filial*, éd. Kolb, 1898

Baudelaire, *Mon cœur mis à nu*, Œuvres Complètes, Paris, Gallimard, Bibliothèque de la Pléiade, texte établi, présenté et annoté par C. Pichois, 1975, t. I, p.677

Cadiot, Pierre, *Drôle de drupe*, Référence électronique: Pierre Cadiot, *Drôle de drupe*, Corela [En ligne], HS-7 | 2010, mis en ligne le 31 mai 2010, consulté le 16 février 2015.

URL : <http://corela.revues.org/977>

Code civile, article 1124, 1804-02-07, promulguée le 17 février 1804

Epopée de Gilgames : le grand homme qui ne voulait pas mourir, éd. Gallimard, 1992

Foucault, Michel, *Histoire de la sexualité*, 1. La volonté de savoir, 2. L'usage des plaisirs, 3. Le souci de soi, éd. Gallimard, 1976-1984

Flaubert, Gustave, *Madame Bovary, mœurs de Province*, bibliothèque électronique du

Québec, collection *A tous les vents*, Volume 715 : version 2.01

Freud, Sigmund, *Etude sur l'hystérie*, éd. Presses universitaires de France, 1956 Id., *le poète et l'imaginaire*, dans *La naissance de la psychanalyse, Lettres à W. Fliess*, Paris, PUF, 1956.

Id., *Eros et civilisation*, éd. de Minuit, 1963

Id., *Névrose, psychose et perversion*, éd. Presses universitaires de France, 1973

Id., *Essais de la psychanalyse*, éd. Payot, 1973

Id., *Trois essais sur la théorie sexuelle*, éd. Gallimard, Paris, 1987

Gerbaux, Henry, [Collection Jaquet]. Dessinateurs et humoristes. Henri Gerbault: [défets d'illustrations de périodiques], 1880-1920

Houziaux, Alain, Duquesne, Jacques, *La Vierge Marie, histoire et ambiguïté d'un culte*, éd. Atelier, 2006

Hugo, Victor, *Le sacré de la femme, la légende des siècles*, éd. Blackwell, 1945

Kant, Emanuel, *Conjectures sur les débuts de l'histoire humaine*, p. 148, trad.fr. Garnier Flammarion, 1990

Péladan, Joséphin, *Le Vicesuprême*, éd. du Monde moderne, Paris, 1926.

Platon, *Le Banquet*, trad. par Victor Cousin, tome septième, Librairie Pichon et Didier, 1831

Russel, Burton, Jeffrey, *Satan: the early christian tradition*, éd. Cornell university press, 1987

Samain, Albert, *La peau de bête, Le chariot d'or, Symphonie heroïque*, éd. Mercure de France, 1912

Shakespeare, William, *Lucreèce*, éd. Arvensa, 2014

Tavoillot, Pierre-Henri, *l'idée d'Universalité, catalogue de l'exposition : Lumières ! Un héritage pour demain*, Ss la dir. De Yann Fauchois, Thierry Grillet, Tzvetan Todorov, BNF 2006

Toussaint, François-Vincent, *Les mœurs*, Amsterdam, chez Marc-Michel Rey. 1748 (MDCCVIII)

Tumanov, Vladimir, *Mary versus Eve: Paternal Uncertainty and the Christian View of Women*, International Journal of Modern and Medieval Literature, vol. 95, nom.4

Vacherot, Etienne, *Histoire critique de l'Ecole d'Alexandrie*, Paris, Ladrance, 1846-1851, t. III

Verhaeren, Emile, *Paradis, Rythmes souverains*, éd. Mercure de France, 1929

Source électronique

www.jstor.org www.poetesse.fr

www.victorianweb.org [\[magister.com\]\(http://www.magister.com\) \[\\[chretiennes.mom.fr\\]\\(http://chretiennes.mom.fr\\)\]\(http://www.sources-</p></div><div data-bbox=\)](http://www.site-</p></div><div data-bbox=)

www.larevuereformee.net

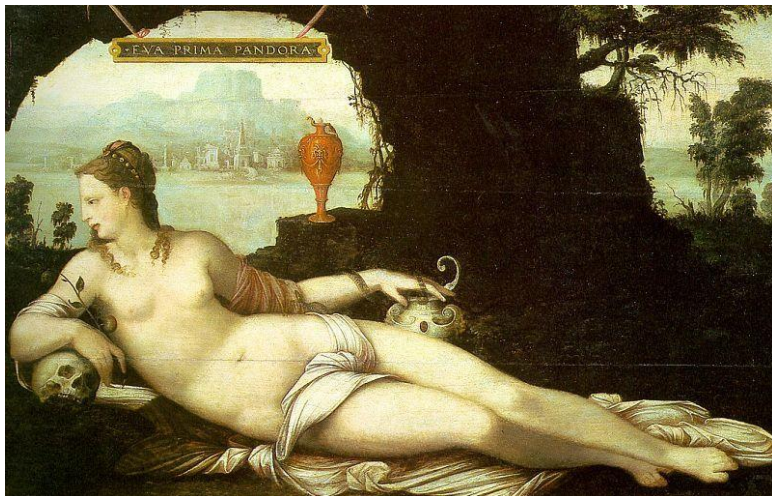
Annexe

Illustr.I



Gislebertus, Cathédrale Saint Lazare, 1130

Illustr.II



Jean Cousin, *Eva prima Pandora*, 1550

Huile sur panneau de bois, musée du Louvre, Paris

Illust. III.I



William Hogarth, *Before*, 1730
Huile sur toile, Fitzwilliam Museum, Cambridge

Illust.III.II



Id., *After*

Illustr. IV.



William Holman Hunt, *The Hireling Shepherd*, 1851
Huile sur toile, Manchester Art Gallery, Manchester

Illustr. V.



John Millais, *Apple Blossoms (Spring)*, 1859
Huile sur toile, Victoria and Albert Museum, London

Illustr.VI



Frederick Walker, *Autumn*, 1865
Huile sur toile, Lady Lever Art Gallery

Illustr.VII



Augustus Egg, *The Travelling companions*, 1862
Huile sur toile, Birmingham Museums and Art Gallery

Illust. VIII



John Everett Millais, *The Woodsman's daughter*, 1850-1851
Huile sur toile, Collection Tate, London

Illustr. IX



Arthur Hughes, *The Woodman's Child*, 1860
Huile sur toile, Guildhall Art Gallery

Illust. X



Franck Dicksee, *Out of reach daughters of Eve*, 1895
sur toile, collection privée

Illust.XI



George Dunlop, *The Daughters of Eve*, 1883, Huile
Huile sur toile, collection privée

Illustr.XII



Adolphe-William Bouguereau, *Tentation*, 1880
Huile sur toile, collection Minneapolis Institute of Arts

Illustr.XIII



Jules Joseph Lefebvre, *Une fille d'Eve*, 1892
Huile sur toile, Catalogue illustré du salon *Salon de 1892*

Illustr.XIV



Edward Patry, *A daughter of Eve*, 1899
Huile sur toile, collection privée

Illustr.XV



Dorothy Seton, *A daughter of Eve*, 1903
Huile sur toile, Hunterian Art Gallery, university of
Glasgow

Illustr.XVI



Andrea Del Sarto, *la charité*, 1518-151
Bois transpose sur toile, musée du Louvre

Illust. XVII.I



Augustus Egg, *Misfortune, Past and present*, 1858
Huile sur toile, collection Tate

Illustr. XVII.II



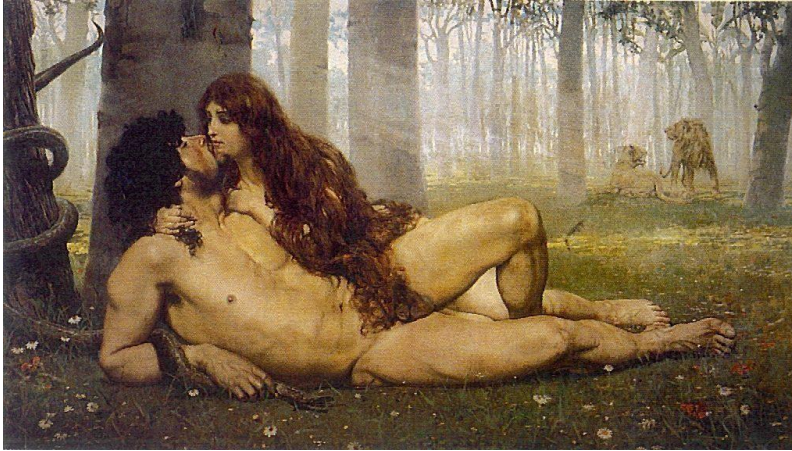
Prayer, Id.

Illustr. XVII.III



Despair, Id.

Illustr.XVIII



Salvador Viniegra, *The First Kiss of Adam and Eve*, 1891

Localisation inconnue

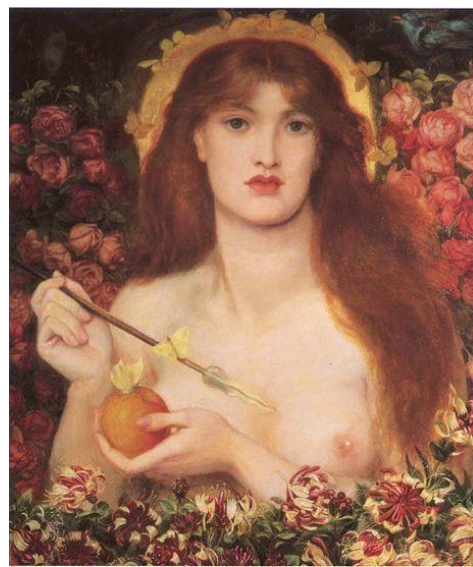
Illustr.XIX



Dante Gabriel Rossetti, *Bocca Baciata*, 1859

Huile sur toile, musee des beaux-arts de Boston

Illustr.XX



Id., *Venus Verticordia*, 1864-9

Huile sur toile, Russell-Cotes Art Gallery, Bournemouth

Illust.XXI



Michel Ange, *La tentation d'Adam et Eve*, 1508-1512

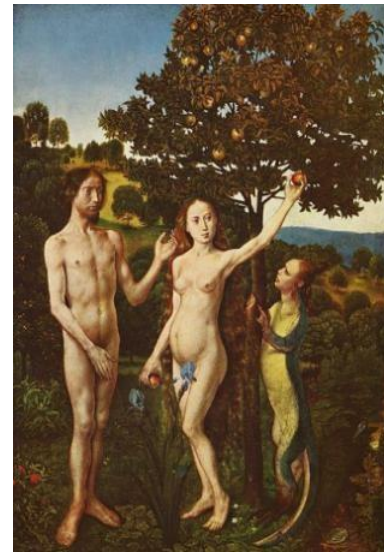
Plafond de la chapelle Sixtine

Illust.XXII



Notre Dame de Paris, XIV^e siècle Hugo Van Der Goes, *La chute*, 1480

Illustr. XXIII



Huile sur panneau, kunsthistorisches Museum, Vienne

Illustr.XXIV



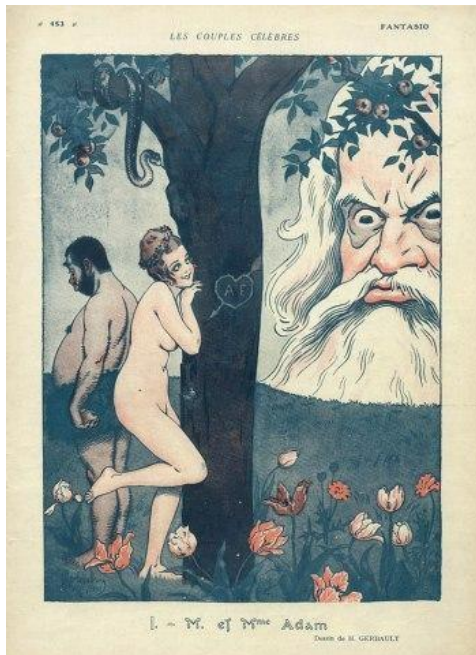
Id., *Lady Lilith*, 1866-68
Huile sur toile, lady Lever Gallery

Illustr.XXV



Id., *Sybilla Palmifera*, 1866-70 Huile sur toile, Delaware Art Museum

Illust.XXVI. I



Henry Gerbault, *Adam and Eve*, 1919

Illust.XXVI.II



Id., *Adam and Eve*, 1918

