

Catherine Blais

Un amour de jeune fille ou le rêve d'Icare *Le statut du mariage dans Le Lys : entre raison et sentiments*

Sur l'onde noire où dorment les étoiles,
La blanche Ophélie flotte comme un grand lys,
Flotte très lentement, couchée en ses longs voiles...
– On entend dans les bois lointains des hallalis.¹

C'est par un jour d'été, alors qu'il se prélassait dans la bibliothèque de Lord Henry en « contemplant la vie », que Dorian Gray reçut ce singulier conseil : « Ne vous mariez jamais, Dorian. Les hommes se marient par lassitude, les femmes par curiosité. Ils sont déçus les uns et les autres!² ». Pour le romancier Oscar Wilde, il semble ainsi naturel de faire l'impasse, au moment de traiter des relations conjugales, sur la question amoureuse, celle-ci apparaissant tel un rouage annexe au sein d'une mécanique vouée à l'échec.

Honoré de Balzac, dans sa *Physiologie du mariage* (1829), se proposait déjà de présenter, à l'aide de « tableaux plus ou moins bien dessinés³ », les raisons susceptibles de convaincre les hommes de se ranger. L'ambition, suivie immédiatement par la bonté, trône ainsi au sommet de sa liste, composée de 23 entrées classées en ordre alphabétique⁴, où les sentiments des futurs époux n'occupent qu'un espace dérisoire, à la quinzième place. Les exemples de Balzac et de Wilde, qui écartent tous deux l'amour au profit de considérations plus « raisonnables », montrent bien de quelle manière le mariage, au XIX^e siècle, est considéré avant tout comme une entreprise : « Le mariage est la grande affaire du XIX^e siècle, dans la bonne société, c'est même la plus grande opération financière de la vie. À cette occasion, des fortunes s'allient, des blasons se redorent et des fortunes s'acquièrent⁵ ». Au cœur de cette transaction, effectuée par les parents, les « jeunes filles à marier » ont évidemment très peu à dire, puisque leur établissement relève d'une nécessité, voire d'un besoin, plus que d'un désir⁶. Le mariage, situé au seuil entre « raison » et « sentiments », possède en ce sens un statut ambigu. Cette institution, ainsi que ses multiples implications morales et sociales, se retrouve au cœur d'une pièce de théâtre de la Belle Époque, aujourd'hui tombée dans l'oubli, qui fut écrite par Pierre

Wolff en collaboration avec Gaston Leroux. Dans *Le Lys*, pièce en quatre actes qui fut représentée pour la première fois au Vaudeville le 18 décembre 1908⁷, les deux dramaturges remettent en question l'« établissement naturel⁸ » du mariage, qui résulte bien souvent de considérations monétaires, en faisant passer l'amour avant tout.

Le mariage dans tous ses états

Cette pièce, qui se déroule à la campagne au début du XX^e siècle⁹, s'articule autour de la famille de Maigny, composée d'un comte aux mœurs dissolues¹⁰ et de ses trois enfants, Gérard, Odette et Christiane. Le fils, au premier acte, annonce ses fiançailles avec Simone, une jeune fille dont il s'est épris pour sa dot avantageuse. Quelques jours avant le mariage, le père de la fiancée rompt cependant l'engagement en affirmant que Christiane, la cadette, a déshonoré sa famille. Aux dires de quelques témoins, celle-ci aurait fait preuve d'un comportement déplacé en rencontrant, dans le parc de l'abbaye, son voisin, un homme marié. Après s'être défendue maladroitement contre les accusations portées contre elle, Christiane confesse son amour pour Georges Arnault, le voisin en question. Cette surprenante révélation déchire le clan Maigny : les hommes, d'un côté, exigent de Christiane qu'elle renonce à cet amour afin de sauver l'honneur qui sied à son sexe, alors que les deux sœurs, de l'autre, défendent leur droit au bonheur. Christiane, confrontée à la dure loi de la morale, choisit de s'enfuir en Italie avec son amant, qui obtient finalement le divorce. Odette, bien qu'elle soit chargée de sauver sa sœur du scandale, la laisse maîtresse de ses choix. Elle accorde ainsi à Christiane ce qui, en tant que « vieille fille », lui a été refusé toute sa vie : l'amour.

À travers les nombreux personnages qui peuplent *Le Lys*, ce sont ainsi diverses facettes de l'institution du mariage, ainsi que les statuts sociaux qui lui sont liés (divorce, célibat, adultère), qui sont abordés. Chaque protagoniste permet de canaliser, en ce sens, des interrogations qui circulaient dans l'imaginaire collectif et littéraire au tournant du siècle. La question du divorce, abordée pour la première fois à la sixième scène, est pour sa part associée à la figure de Georges Arnault. Au cours d'un échange avec Cernay, son vieil ami, le peintre exprime son ressentiment face à sa situation matrimoniale : « Quand je pense que je me suis marié à vingt-trois ans, que j'en ai trente-cinq aujourd'hui, que je ne vis plus avec elle depuis dix ans, et que je ne peux pas divorcer, j'avoue que cela me dépasse » (I, 6). Afin d'expliquer

cet échec, qui amuserait probablement Lord Henry, Arnault jette le blâme sur les circonstances ayant mené à ses noces. Il affirme d'abord n'avoir aimé son épouse « qu'avec [ses] yeux » (I, 6), puisque ses idées étaient très différentes de celles de sa femme, avant d'accuser ses parents de l'avoir poussé à commettre cette folie de jeunesse. Malgré la distance, physique et psychologique, qui séparera pendant des années les époux, la mariée refusera systématiquement de consentir au divorce, au nom de l'honneur et de l'Église. Les valeurs traditionnelles de la religion (vertu, pudeur, modestie, honneur), à l'instar des traditions¹¹, seront d'ailleurs mises à mal au fil de la pièce : « Et le pape lui-même ne me ferait jamais croire qu'une femme qui n'a jamais aimé son mari, qui le reconnaît, qui l'avoue, commet un péché mortel en acceptant le divorce! C'est pas vrai... Le bon Dieu ne lui a jamais dit cela » (I, 6). Cette insistance sur les problèmes conjugaux du peintre, outre sa visée critique, permet aussi de justifier les actions du personnage auprès du spectateur. En le présentant telle une victime, condamnée à « vivre toute [sa] vie prisonnier » (I, 6), la pièce cherche à rendre acceptable sa relation avec Christiane, dans la mesure où elle se déploie à l'insu d'une femme absente, d'une vie « sans amour et sans joie » (I, 6).

Une dynamique intéressante se développe dans ce passage entre le peintre et son ami, puisque leur vision de la situation diffère radicalement. Alors que le premier réclame le droit de se marier et d'avoir un foyer, le second lui recommande de profiter de ces « droits que les hommes se sont donnés » (I, 6) afin de mener une vie de célibataire. Ces privilèges, refusés aux femmes selon Cernay, seront en partie responsables des malheurs d'Odette, qui hérite du rôle de la « vieille fille » dans la pièce.

La question du célibat féminin, problématique à plusieurs égards, est ainsi abordée grâce à l'aînée des enfants Maigny, dont l'âge « avancé » est une source de gêne :

CHABRELOCHE¹². – Mais, sacrebleu de sacrebleu, si j'ai bonne mémoire, c'est dans huit jours l'anniversaire d'Odette.

ODETTE. – Chut!

CHABRELOCHE. – Parce que?

ODETTE. – Trente-cinq ans. (II, 5)

Les sentiments d'Odette face à son âge, dans la mesure où ils oscillent constamment entre regret et amusement, sont marqués dans la pièce par une forme d'ambiguïté. L'aînée des Maigny, après s'être abandonnée à un excès de nostalgie (« Est-ce que j'étais jolie lorsque j'avais vingt ans? » [II, 6]), plaisante sur ses supposés signes de vieillesse : « Regardez, Chabreloche, là,

près de la tempe, j'ai déjà quelques cheveux blancs!» (II, 7). Cette marque d'autodérision, inoffensive en apparence, est symptomatique en réalité des préjugés qui accompagnaient le statut de la « vieille fille » aux XIX^e et XX^e siècles. À l'instar d'Odette, qui « a coiffé sainte Catherine » (II, 6), les femmes non mariées étaient souvent déconsidérées¹³ dans la littérature : « [L]a vieille fille est toujours pitoyable et ridicule, sinon haïssable [...] Ses frustrations supposées sont censées lui aigrir le caractère, la rendre jalouse, mesquine, égoïste¹⁴ ». L'aînée des Maigny, par son caractère altruiste – elle n'hésite pas à défendre sa sœur contre son père et son frère – déroge à cette image péjorative de la « vieille fille ». Le célibat féminin, au-delà de l'étiquette péjorative qui lui est associée, diffère aussi de son pendant masculin, synonyme pour sa part de liberté et de plaisir, par son caractère inacceptable. En dérogeant aux normes et aux cadres établis, il apparaît comme « suspect, voire dangereux¹⁵ ». Dans la mesure où le destin de la femme, dans l'imaginaire social, est intrinsèquement lié au mariage et à la maternité¹⁶, le statut de « vieille fille » se présente tel un état intermédiaire. Odette, ainsi coincée dans un entre-deux qui ne fait d'elle ni une fille ni une femme, semble condamnée à évoluer dans le cercle immédiat de sa famille. Cette situation, qui la prive de toute chance d'être aimée, provoque d'ailleurs son désenchantement : « Je parle comme une honnête fille qui a dû renoncer à tout à cause de toi, papa, puisque j'ai renoncé à l'amour, qui est la seule chose qui compte dans la vie! » (III, 5). Odette, au moment où elle devra trancher entre son frère et sa sœur, se prendra d'ailleurs en exemple afin d'expliquer son choix. Elle affirmera ainsi qu'il n'existe pas de plus grande souffrance, pour une « jeune fille », que celle de vieillir « comme [elle a] vieilli » (III, 5).

Odette et Arnault, qui se sentent tous deux prisonniers de leur statut social, sont ainsi ceux autour desquels s'articulent les questions du célibat et du divorce. Gérard et Christiane, pour leur part, permettent à Wolff et à Leroux de questionner l'« entreprise » du mariage selon deux angles opposés, soit ceux de la raison et du sentiment. Le contraste entre la vision du frère, associée à l'argent, et celle de la sœur, liée à l'amour, traverse ainsi toute la pièce à la manière d'un leitmotiv. Les avances de Gérard auprès de Simone Darcey, dont le physique peu avenant est décrié par quelques protagonistes¹⁷, seront ainsi encouragées par le comte de Maigny, dont les problèmes financiers ne sont pas un secret. Le père, dans cette mesure, prendra une part active aux préparatifs du mariage, comme l'indique l'utilisation du pronom « nous » dans un passage à l'acte II : « Nous choisirons une bague, une perle, et tu l'offriras à

Simone, dans l'après-midi » (II, 3). De telles fiançailles, orchestrées par les parents, étaient d'ailleurs une pratique courante au XIX^e siècle, voire au début du XX^e :

Si quelque cœur palpite en secret, si quelque trouble serre les poitrines, ce n'est pas là l'important. Le mariage, chose sérieuse, est l'affaire des parents. Tout se trame et s'arrange derrière le dos des principaux intéressés [...] Les deux familles se rencontrent à leur insu, discutent gros sous... Ils mettent cartes ou plutôt chiffres sur table : montant de la dot, des rentes, des pensions, des héritages possibles¹⁸.

La fiancée de Gérard, contrairement à Christiane, possède une dot qui fait d'elle un parti avantageux. La cadette de la famille Maigny, au cours d'une conversation avec Arnault à l'acte I, se moquera d'ailleurs de cette situation, et des hommes guidés par l'intérêt, sans se douter que son frère deviendrait l'un d'eux : « Je suis sûre que si j'avais une belle dot, on finirait par me donner vingt ans!... L'argent rajeunit si vite une femme » (II, 8). Dans cette société du tournant du siècle, menée par l'intérêt et par l'appât du gain, le mariage d'amour occupe une place bien dérisoire. Ce triste constat, cette désillusion sentimentale, seront évoqués par Chabreloche à l'aide d'une comparaison entre la froide réalité de son époque et les histoires idylliques du passé :

La jeune fille sans le sou n'a plus cours! Pour amuser les enfants, on parle quelquefois encore, dans les contes de fées, des marquis qui épousent des bergères, mais les enfants eux-mêmes n'y croient pas! Il n'y a plus d'enfants! Il n'y a plus d'amoureux; il y a des hommes d'affaires, des notaires et des fiancés qui savent compter. (II, 6)

Le vieil homme, dans ce passage, exprime avec un certain regret l'idée que le cynisme – selon la définition d'Oscar Wilde – a dorénavant conquis le cœur des jeunes hommes, puisque ceux-ci prétendent connaître le prix bien qu'ils n'en comprennent pas la valeur¹⁹.

Le mariage de raison, envisagé par Gérard, s'oppose considérablement à la vision du bonheur développée par Christiane. Étant âgée de vingt-cinq ans, ce qui correspond selon les « commandements de la jeune fille à marier »²⁰ à la limite supérieure de la catégorie « jeune fille », la cadette des Maigny semble menacée par le célibat, à l'instar de sa sœur. Cette situation, combinée aux troubles financiers de sa famille, n'empêchera cependant pas la cadette d'envisager une relation avec Georges Arnault. À l'aide d'une analogie, qui permet de préserver un certain *éthos* de modestie, elle exprime au peintre ses projets d'avenir : « J'avais même commencé dans ma tête un joli roman... il ne me restait plus qu'un chapitre à écrire! Et voilà maintenant qu'il va falloir que je brûle tout ce que j'ai bâti, tout ce que j'ai rêvé » (I, 8). Les

deux amants, incapables de renoncer à leur amour naissant, se donneront rendez-vous une fois cette première déception passée, ce qui vaudra d'ailleurs à leur lieu de rencontre d'être surnommé le « rond-point des Amoureux » (III, 5). Christiane, en s'engageant auprès du peintre, sacrifie consciemment sa vertu au nom de l'amour, dérogeant ainsi à l'image de la « jeune fille » idéale : « Une jeune fille digne de ce nom place son honneur au-dessus de tout. Amour et famille ne comptent pas en regard de son intégrité. La moindre atteinte à sa réputation la scandalise²¹ ». La cadette, au moment où son père lui reproche ses imprudences, explique ses actions en clamant l'impossibilité de sa situation. Elle affirme ainsi avoir menti par nécessité, puisque la vérité n'aurait jamais été acceptée (II, 5). Ce droit à l'amour, qu'elle réclame pour elle-même, représente à ses yeux le seul critère d'un mariage véritable : « Je suis sa femme! C'est mon mari! Notre mariage a été aussi honnête, aussi beau que l'aurait été celui de Gérard, pour lequel il fallait une dot, un notaire et un prêtre! » (III, 5). Dans cet énoncé, la jeune femme rejette trois figures d'autorité, soit l'argent, la loi et la religion. Cette dernière, déjà évoquée par Arnault à l'acte I, est transgressée dans ce passage par l'association entre l'adjectif « honnête » et une relation adultère. Confrontée aux reproches incessants de sa famille, qui n'entendent rien à ses revendications, Christiane choisira de s'enfuir en Italie avec son amant qui obtiendra finalement le divorce.

Cette victoire de l'amour sur la raison est cependant teintée d'une certaine amertume, puisque les amants ne peuvent s'unir sur le champ : « la séparation étant prononcée, ils ne pourront se marier que dans trois ans! » (IV, 4). Cet interdit, qui devrait séparer Christiane et Arnault par respect des conventions, les incite plutôt à s'enfuir pour Palerme. Là-bas, dans cet endroit où « on s'aime cent fois plus » (IV, 5), ils pourront vivre en « union libre », loin des regards indiscrets. Pierre Wolff et Gaston Leroux, en accordant à Christiane une fin heureuse malgré sa faute, dérogent à la tendance observée chez quelques auteurs fins de siècle. Dans *Chérie* (1884) d'Edmond de Goncourt et dans *Chair molle* (1885) de Paul Adam, pour ne citer que ces exemples, les « jeunes filles » au comportement subversif semblent destinées à mourir, ce qui montre le caractère irréversible de leur situation. *Le Lys*, en s'opposant à la double morale qui contraint les femmes au célibat tout en laissant les hommes libres de leur sexualité, et en refusant de porter un jugement sur les actions des protagonistes féminins, s'inscrit plutôt dans la lignée des critiques développées par Léon Blum dans *Du mariage* en 1907 : « L'essence

même du mariage tel qu'il est institué dans nos mœurs est d'unir une fille vierge à un homme déjà fait²² ».

Cette essence, remise en question à l'instar des instances qui contraignent les jeunes filles, est aussi critiquée dans la pièce à travers le personnage d'Odette. C'est au quatrième acte, alors qu'elle se trouve en Italie à la demande de son frère qui espère toujours « raisonner » Christiane, que l'aînée dévoile à Chabreloche ses intentions :

Ce que l'on me demande et ce que l'on vous a peut-être demandé à vous aussi, c'est d'arranger les affaires de Gérard, pour avoir la dot de Mlle Darcey. Eh bien, tout cela me répugne, tout cela est bien sale, et il n'est pas possible que l'amour ne soit pas plus propre! [...] Ne faisons pas comme le monde, qui plie toujours devant l'argent et ne s'incline jamais devant l'amour. (IV, 4)

Elle se refuse ainsi à sacrifier le bonheur de sa sœur aux mains de Gérard, dont les supplications répétées sont minées par ses intérêts financiers. Cette attitude sera même comparée, par Christiane, à une forme de prostitution, montrant ainsi toute l'ironie de la double morale : « Et toi! ça n'était pas pour le plaisir que tu épousais Simone, dis?... Car, enfin, avant d'aller trouver les gens au nom de l'honneur, il faudrait tout de même savoir qui de nous deux a raison : de moi qui me donne, ou de toi qui te vends » (III, 5).

Odette et Christiane, bien qu'elles possèdent des tempéraments opposés – la première étant plus posée que la seconde, à l'esprit plutôt romanesque – sont toutes deux en quête du bonheur. Cette dynamique entre les deux sœurs rappelle celle mise en scène par Jane Austen dans *Raison et sentiments* (1811). La cadette, Marianne, était ainsi guidée par ses sentiments alors qu'Elinor, l'aînée, incarnait la raison : « Elinor [...] était douée d'une force d'intelligence et d'une netteté de jugement [...] Marianne disposait, à beaucoup d'égards, des mêmes moyens que sa sœur. Elle était sensée et perspicace, mais passionnée en toutes choses, incapable de modérer ni ses chagrins ni ses joies²³ ». Contrairement aux sœurs Dashwood, qui trouvent l'amour à l'intérieur des cadres établis par la société, Odette et Christiane devront briser quelques règles afin de parvenir à leurs fins.

La révolte

Ce désir d'émancipation, qui emprunte au fil de la pièce divers visages, s'incarne d'abord sous une forme surprenante, celle de la bicyclette. Cet objet, autour duquel se sont greffés

différents interdits et codes sociaux depuis son invention au XIX^e siècle, apparaît pour la première fois dans une didascalie : « Christiane entre, sa bicyclette à la main » (I, 6). C'est ainsi la figure la plus téméraire, soit celle de la cadette, qui utilise ce dangereux appareil, aussi considéré à l'époque comme une machine quasi indécente : « At the other end of the spectrum came the prescriptive warnings. There was much medical head-wagging over the possibility of masturbation, defloration, or damage to women's internal organs by this somewhat shocking machine²⁴ ». Dans *Le Lys*, le vélo n'est pourtant pas déconsidéré d'un point de vue médical, puisqu'il est surtout associé à une forme d'émancipation féminine. Gérard, par sa haine de la bicyclette (« Non, ma sœur, vous le savez, a horreur de la bicyclette... Quant à mon frère, il la déteste encore davantage » [I, 7]), s'inscrit en ce sens dans la pensée de son époque : « [L]a femme fait du vélo, pratique qui ne peut que détraquer la femme sinon, est-il suggéré, provoquer quelque ineffable désordre sexuel²⁵ ». La pratique vélocipédiste, dans la mesure où elle est associée à la sexualité, se présente comme un outil de subversion. Ce sont ainsi les promenades de Christiane à bicyclette, effectuées en solitaire, qui rendront possible sa rencontre avec Arnault. Cette liberté de mouvement est problématique dans la mesure où les femmes, en utilisant le vélo, gagnent « le droit d'aller où elles veulent, quand elles le veulent, avec qui elles veulent²⁶ ». La cadette fera ainsi de longues promenades à vélo en compagnie de son amant : « Certainement, Christiane et Georges se sont rencontrés... je les ai vus moi-même deux ou trois fois revenir ensemble à bicyclette » (III, 3).

Le syntagme formé par la féminité, la bicyclette et la sexualité transparaîtra aussi dans de nombreuses publicités créées au tournant du siècle. Alfons Mucha, dans une lithographie conçue pour la compagnie des *Cycles Perfecta* en 1902, peint ainsi une vélocipédiste « au visage très doux, aux longs cheveux flottants [et] au regard pensif²⁷ » dont l'envoûtante beauté ne peut qu'attirer le regard. Sa jeune fille, à l'instar de celles représentées par ses contemporains, fait ainsi la promotion d'une sensualité et d'une liberté qui excédaient celles admises par la société²⁸ tout en reflétant « de nouvelles attitudes sociales : le rejet déjà des habitudes religieuses, le desserrement de l'emprise catholique sur la femme, le refus de la soumission²⁹ ».

Ces fantasmes d'émancipation, qui s'incarnent d'abord à travers la bicyclette, s'articulent aussi autour de la question du flirt. Gérard abordera en premier ce sujet alors qu'il sera appelé à décrire les gestes coupables de sa sœur. Il reprochera notamment à sa sœur d'avoir accepté, en riant, des fleurs offertes par Arnault (III, 5) – ce qui participe d'ailleurs d'une mécanique de

séduction – ou d’avoir simplement été aperçue, seule, en sa compagnie. Ces actions, considérées comme des imprudences, provoquent des commérages dans le voisinage³⁰ en plus d’animer de nombreuses discussions au sein de la famille Maigny : « GÉRARD. – Et tu n’as pas trouvé que quelquefois Christiane était trop libre avec lui? [...] ODETTE. – Oui, je sais à quoi tu fais allusion...Elle a été un peu taquine, je lui en ai fait l’observation, elle a compris, et jamais plus je n’ai eu à y revenir » (III, 4). Bien que le comportement adopté par Christiane s’oppose à la modestie et à la retenue d’Odette, cette dernière n’hésitera pas à défendre sa sœur en temps voulu.

La révolte des sœurs Maigny prend cependant véritablement forme à la cinquième scène de l’acte III, là où la tension atteint son paroxysme. Odette et Christiane s’y insurgent contre « l’honneur des hommes », un sujet déjà abordé, dans une certaine mesure, par Villiers de l’Isle-Adam en 1870. Dans son drame intitulé *La Révolte*, présenté au Théâtre du Vaudeville, l’auteur se propose de peindre « la triste situation d’un homme recommandable en proie à une femme exaltée³¹ ». Contrairement à Wolff et à Leroux, qui militent pour l’émancipation féminine³², Villiers de l’Isle-Adam démontre plutôt les « dangers » associés à une remise en cause du mariage. Sa protagoniste Élisabeth, après avoir annoncé à son époux qu’elle entend se retirer à la campagne dans l’espoir d’y trouver le bonheur et la paix³³, retourne auprès de son mari en s’avouant « vaincue³⁴ ». *Le Lys* ne met pas en scène ce type de retour à la norme dans la mesure où ce sont les hommes qui apparaissent comme les fautifs, et ce, en raison de leur hantise du déshonneur.

Le comte de Maigny et son fils, en tant que représentants des traditions et de l’aristocratie, s’entêtent ainsi à défendre la réputation de leur famille : « DE MAIGNY. – Tu n’as pas le droit de nous déshonorer. /CHRISTIANE. – Votre honneur! Vous ne pensez qu’à votre honneur! » (III, 5). Alors que Christiane utilise cette obsession pour justifier ses actes (« C’est à cause de votre honneur que j’ai menti, que je me suis abaissée, avilie, que j’ai traîné mon bel amour dans la ruse! » (III, 5), Odette défend l’ensemble des « jeunes filles » dans sa longue tirade qui clôt le troisième acte :

Vous ne pouvez vous imaginer que nous puissions même avoir l’idée de faillir à votre honneur, c’est bien du *vôtre*, c’est toujours du *vôtre* qu’il s’agit. Votre honneur, mais il nous tue! Et les pères et les frères ne sauront jamais ce que les honnêtes filles, en luttant en silence contre elles, ont souffert pour eux! (III, 5)

Le jardin des « femmes-en-fleurs »

La prise de parole d'Odette et de Christiane, qui déroge à l'image traditionnelle de la « jeune fille », permet de s'interroger sur le titre donné à la pièce. Le lys, bien qu'il ait été choisi par Wolff et par Leroux pour représenter leur œuvre, n'est jamais mentionné dans le texte, que ce soit dans un dialogue ou dans une didascalie. À l'instar d'Alfu, pour lequel cette fleur représente « ces jeunes filles auxquelles leur famille à la morale rigide condamne à refuser l'amour et à n'avoir pour avenir qu'un mariage imposé par les parents³⁵ », il est facile d'expliquer ce choix de titre en renvoyant à la métaphore de la « femme-fleur », omniprésente dans la littérature et dans les arts, et qui fut notamment utilisée par Wagner dans son célèbre *Parsifal* (1882).

En littérature, cette image permet d'évoquer à la fois la fragilité et la sensualité de la femme, une dualité que traduit habilement le rôle dévolu au parfum : « Susciter le désir sans trahir la pudeur, tel est le rôle dévolu à l'olfaction dans le raffinement du jeu amoureux que manifeste la nouvelle alliance de la femme et de la fleur³⁶ ». La figure de la « femme-fleur » se retrouve notamment chez Proust (*À l'ombre des jeunes filles en fleurs*, 1919), chez Paul Rochon (« Femmes, fleurs qui marchez³⁷ ») et chez Wilde, qui l'utilise à de très nombreuses reprises dans ses contes : « "Elle ressemblait auparavant à une rose blanche, dit un jeune page à son voisin. Mais elle est maintenant pareille à une rose rouge." Et toute la Cour fut ravie³⁸ » (1888). La rose sera pour sa part évoquée dans la pièce de Wolff et de Leroux et s'associera, comme chez Wilde, au caractère éphémère de la beauté : « CHABRELOCHE, *sans la regarder*. – Si tu étais jolie! Je te vois encore. Tes joues étaient plus roses que cette rose et ta taille était si fine qu'on aurait pu la prendre ainsi, entre les dix doigts, comme le cou d'un enfant [...] » (II, 7).

En art, il faut souligner la fascination des peintres préraphaélites pour cette analogie, tel John William Waterhouse qui l'utilisa dans *The Shrine* (1895) et *The Soul of the Rose* (1908)³⁹. D'autres artistes du tournant du siècle, qu'ils soient des prédécesseurs ou des successeurs de Waterhouse, raffolaient aussi de cette métaphore. Alfons Mucha, dans sa série intitulée *Pierres précieuses* (1900), orne le corps de ses jeunes filles de fleurs aux couleurs chatoyantes, alors que Grandville, dès 1847, pare ses plantes des attributs du féminin : « Les personnifications des fleurs dans *Les Fleurs animées* se rattachent à une longue tradition artistique [...] Utilisant son talent à reconnaître une parenté de forme entre les objets les plus divers, il transforme les

pétales, les feuilles, les tiges, les étamines mêmes des fleurs en robes et chapeaux dont s'habillent ses femmes-fleurs⁴⁰ ».

Ces œuvres d'art, tels des jardins miniatures, foisonnent ainsi de « femmes-fleurs ». Alors que la rose, au sein de ces représentations, apparaît comme un synonyme de beauté, le lys symbolise plutôt la pureté : « La Bible mentionne peu de fleurs, hormis la rose et le lys, symbole de virginité et de pureté, devenu par la suite la fleur mariale par excellence avec la rose blanche⁴¹ ». Les artistes renaissants, au moment de peindre leur Annonciation, s'assureront ainsi d'y faire figurer un lys, ce dont témoignent les toiles de Vasari, de Solario et de Da Vinci. Cet imaginaire, articulé autour de la figure de la Vierge, est évoqué brièvement dans la pièce étudiée à travers une didascalie : « Un coin du parc à l'abbaye. Une statue de la Vierge. Vierge très ancienne usée par le temps » (I, 1). Wolff et Leroux, en faisant d'un espace religieux le décor d'un amour naissant (celui de Christiane et d'Arnault), procèdent à un déplacement de sens : « Sous la neige, la Vierge a l'air d'être en robe de mariée! » (I, 8). Les fleurs, à l'instar du personnage de Christiane, possèdent ainsi un double visage. Derrière leur apparent angélisme (« DE MAIGNY. – Toi qui vois Christiane tous les jours, le visage de Christiane et sa douce et franche et loyale et honnête figure et ses regards restés purs comme à quinze ans! » [III, 3]) se cache en réalité une sensualité exaltée, voire dangereuse : « Les femmes amoureuses sont dangereuses, car elles peuvent perturber par la force de leur désir le déséquilibre dit naturel qui s'est instauré entre les deux sexes [...]»⁴². La métaphore de la « femme-fleur », au sein de la pièce de Pierre Wolff et de Gaston Leroux, semble en ce sens destinée à se faner, au fil des scènes, au rythme des révoltes, dans le seul but de se transformer.

Les ailes d'Icare

C'est par un jour d'été⁴³, alors qu'il peignait dans le jardin d'une abbaye (I, 7), que Georges Arnault fit une singulière rencontre : celle d'un grand lys, d'une blanche Christiane, qui roulait lentement à bicyclette, debout en ses longs voiles de « jeune fille à marier »⁴⁴. La métaphore de la « femme-fleur », dans cette scène où Éros emprunte les traits de la Vierge, cède ainsi progressivement sa place à une autre image, celle de la bicyclette, synonyme pour sa part de liberté et de mobilité : « *Au fond, c'est bien vrai, nous aimons la bicyclette parce qu'elle nous émancipe...la bicyclette c'est la première ébauche des ailes, la première réalisation du rêve d'Icare* »⁴⁵. La

pratique vélocipédiste, autour de laquelle s'articulent des craintes autant que des aspirations, se présente à son tour comme un jeu dangereux. La chute, qu'elle soit morale ou sociale, guette constamment celles qui s'adonnent à ce sport, dans la mesure où il déroge à l'imaginaire de la « jeune fille » idéale. Christiane, au troisième acte du *Lys*, sombrera ainsi peu à peu dans une mer de regards, celle des hommes de sa famille, sévères critiques de son comportement subversif. Contrairement à Ophélie, dont le destin tragique inspira Rimbaud, Christiane sera sauvée de la « noyade » par sa sœur Odette, ce qui lui permettra de s'enfuir en Italie, pour vivre sous un soleil aux « couleurs inconnues » (IV, 2).

Pierre Wolff et Gaston Leroux, en déjouant le cynisme de Balzac et de Wilde par leur mise en scène d'une union désirée, remettent non seulement en question l'établissement naturel du mariage, centré à tort sur la « raison » plutôt que sur le « sentiment », mais ils prouvent aussi qu'un amour de « jeune fille », dans une société où la bicyclette donne des ailes, est bien plus qu'un simple rêve d'Icare.

¹ Arthur Rimbaud, « Ophélie », *Poésies complètes*, préface, commentaires et notes par Daniel Leuwers, Paris, Librairie générale française, coll. « Le Livre de Poche », 1984, p. 35.

² Oscar Wilde, *Le Portrait de Dorian Gray*, préface et commentaires de Daniel Mortier, Paris, Éditions Pocket, coll. « Pocket classiques », 1991 [1891], p. 74.

³ Honoré de Balzac, *Physiologie du mariage ou méditation de philosophie éclectique sur le bonheur et le malheur conjugal*, édition présentée, établie et annotée par Samuel S. de Sacy, Paris, Éditions Gallimard, 1971 [1829], p. 34.

⁴ *Ibid.*, p. 34-35.

⁵ Collectif, *Femmes et égalité de 1789 à nos jours*, avant-propos de Fanny Cottençon, réalisé en collaboration avec la revue *Antoinette*, Paris, Éditions Messidor, 1989, p. 102.

⁶ Pascale Hustache, *Destins de femmes dans le roman populaire en France et en Angleterre au XIX^e siècle*, Paris, Éditions Dittmar, coll. « Essai littérature », 2009, p. 106.

⁷ Pierre Wolff et Gaston Leroux, *Le Lys*, suivi de *Fidèle!* et *Le Petit Homme*, illustrations d'après les dessins de E. Bouard, Paris, Arthème Fayard et C^{ie} éditeurs, 1914 [1908], p. 5.

⁸ Yvonne Knibiehler et al., *De la pucelle à la minette : les jeunes filles de l'âge classique à nos jours*, Paris, Éditions Messidor/Tempus Actuels, coll. « La passion de l'histoire », 1983, p. 43.

⁹ Les illustrations représentent d'ailleurs des personnages vêtus à la mode de la Belle Époque.

¹⁰ « CERNAY. – Attends donc... attends donc... il [le comte de Maigny] a été très joueur... très coureur de filles » (I, 2)/« CERNAY. – [...] C'était un pilier de cercles, et un des hommes à femmes le plus extraordinaire que j'aie jamais rencontré » (I, 2). Le personnage de Chabreloche qualifiera même Maigny de « mauvais père » (II, 7). Nous nous contentons d'indiquer, entre parenthèses, l'acte et la scène d'où sont tirées les citations.

¹¹ « ARNAULT. – Et la loi, cette loi qui ne me permet pas de divorcer sans le consentement de ma femme, cette loi stupide qui a été faite pour commander la vertu et défendre l'injustice. » (I, 6)

¹² M. Antonin Chabreloche est un vieil ami de la famille de Maigny.

¹³ Yvonne Knibiehler et al., *op. cit.*, p. 139.

¹⁴ *Id.*

¹⁵ Pascale Hustache, *op. cit.*, p. 87.

¹⁶ Collectif, *Femmes et égalité de 1789 à nos jours*, *op. cit.*, p. 102.

¹⁷ « ARNAULT. – [...] Mlle Darcey n'est ni très jolie, ni très désirable. » (I, 2)

« LUCY, *bas à Madeleine*. – Je la trouve plutôt laide! Et toi? /MADELEINE, *bas*. – Moi aussi. » (II, 9)
« CHABRELOCHE. – À votre place à tous, je serais déjà consolé. La fille de Darcey est laide; et Gérard n'en mourra pas!... » (III, 1)

¹⁸ Collectif, *Femmes et égalité de 1789 à nos jours*, *op. cit.*, p. 104.

¹⁹ « CECIL GRAHAM: What is a cynic? [*Sitting on the back of the sofa.*]/ LORD DARLINGTON: A man who knows the price of everything and the value of nothing. »

Oscar Wilde, « Lady Windermere's fan », *The Importance of Being Earnest and Other Plays*, Londres, Penguin Books, coll. « Penguin – Classics », 2000, p. 48.

²⁰ « Jeune Fille dès que tu auras/Comme âge de seize à vingt-cinq ans/À te marier tu songeras/Suivant tes goûts naturellement [...] ».

²¹ Pascale Hustache, *op. cit.*, p. 79.

²² www.evene.fr/citations/leon-blum (page consultée le 26 avril 2013).

²³ Jane Austen, *Raison et sentiments*, Paris, Christian Bourgois éditeur, coll. « 10/18 – Domaine étranger », 1979, p. 10-11.

²⁴ Diana Holmes et Carrie Tarr, *A "Belle Époque"? Women in French Society and Culture: 1890-1914*, New York/Oxford, Berghahn Books, coll. « Polygons – Cultural Diversities and Intersections », vol. 9, 2006, p. 85.

²⁵ Marc Angenot, « "La fin d'un sexe" : le discours sur les femmes en 1889 », *Romantisme*, vol. 19/n° 63, 1989, p. 10.

²⁶ Claire Morissette, *Deux roues, un avenir: le vélo en ville*, préface de Robert Silverman, Montréal, Éditions Écosociété Montréal, coll. « Retrouvailles », 2009, p. 163.

²⁷ Jean-Paul Laplagne, « La femme et la bicyclette à l'affiche », *Histoire du sport féminin. Le Sport au féminin: histoire et identité*, Paris, Éditions L'Harmattan, coll. « Espaces et Temps du Sport », t. 1, 1996, p. 86.

²⁸ « Posters encouraged not only sexual but emancipatory fantasies [...] They paraded an image of freedom necessarily far in excess of realities. » (Diana Holmes et Carrie Tarr, *A "Belle Époque"? Women in French Society and Culture: 1890-1914*, New York/ Oxford, Berghahn Books, coll. « Polygons – Cultural Diversities and Intersections », vol. 9, 2006, p. 85).

²⁹ Max Gallo, cité dans : Jean-Paul Laplagne, « La femme et la bicyclette à l'affiche », *Histoire du sport féminin. Le Sport au féminin: histoire et identité*, Paris, Éditions L'Harmattan, coll. « Espaces et Temps du Sport », t. 1, 1996, p. 89.

³⁰ « GÉRARD. – À la campagne plus que partout ailleurs!... Quand un homme qui vit en garçon, comme M. Arnault; quand une jeune fille... » (III, 5)

³¹ Villiers de l'Isle-Adam, « Préface », *La Révolte*, édition présentée par Bertrand Vibert, Grenoble, Éditions Ellug, 1998, p. 22.

³² Alfu, *Gaston Leroux: parcours d'une œuvre*, Amiens, Éditions Encre, 1996, p. 99.

Gaston Leroux, au cours de sa carrière de journaliste, défendit à quelques reprises les droits des femmes. Dans un article intitulé « Jugesses », publié le 31 mars 1889 dans *Le Matin*, Leroux écrit, au sujet de la nomination d'une première femme avocate en France : « La femme va donc prendre sa part de la justice humaine. Il n'est pas trop tôt! ».

³³ Villiers de l'Isle-Adam, *La Révolte*, édition présentée par Bertrand Vibert, Grenoble, Éditions Ellug, 1998, p. 53.

³⁴ *Ibid.*, p. 68.

³⁵ Alfu, *op. cit.*, p. 99.

³⁶ Alain Corbin, *Le miasme et la jonquille: l'odorat et l'imaginaire social (18^e – 19^e siècles)*, Paris, Éditions Aubier Montaigne, coll. « Collection historique », 1982, p. 207.

³⁷ Extrait d'un poème paru dans le *Courrier français* le 22 septembre 1889. Tiré de : Marc Angenot, *loc. cit.*, p. 16.

³⁸ Oscar Wilde, « La Fusée remarquable », *Contes et récits*, Paris, Le Livre de Poche, coll. « Les Classiques de Poche », 2000 [1961], p. 92.

³⁹ Les illustrations de Waterhouse, de Mucha et de Grandville se trouvent en annexe IV.

⁴⁰ Grandville : *dessins originaux*, Nancy, Musée des Beaux-Arts de Nancy : Cabinet des dessins, 1987, p. 362.

⁴¹ Françoise Dupeyron-Lafay, « Métaphores et métamorphoses végétales : les femmes-fleurs dans la littérature et la peinture du XIX^e siècle », *Les Représentations du corps dans les œuvres fantastiques et de science-fiction : figures et fantasmes*, textes réunis par Françoise Dupeyron-Lafay, Paris, Michel Houdiard Éditeur, 2005, p. 28-29.

⁴² Laure Adler et Élixa Lécosse, *Les femmes qui aiment sont dangereuses*, Paris, Éditions Flammarion, 2009.

⁴³ « GÉRARD. – Ah! c'est un bel été! » (I, 4).

Catherine Blais, « Un amour de jeune fille ou le rêve d'Icare ».
Article publié sur *Savoirs des femmes*, [automne 2013](#).

⁴⁴ Inspiré de la première strophe du poème d'Arthur Rimbaud intitulé « Ophélie ».

⁴⁵ Extrait du *Monde sportif de Lyon* (1897). Tiré de : Pierre Arnaud, « Le genre ou le sexe? Sport féminin et changement social (XIX^e – XX^e siècle) », *Histoire du sport féminin. Sport masculin-sport féminin : éducation et société*, t. 2, Paris, Éditions L'Harmattan, coll. « Espaces et Temps du Sport », 1996, p. 153.