

« De l'argent ! de l'argent ! de l'argent ! » : économie dramatique et poétique des marges dans *La Femme d'affaires*

Léa Beauchemin-Laporte

Université du Québec, Montréal, LEAL

Louise Lagniez

Université de Poitiers, FoReLLIS

Mots-clefs : ethnocritique, femme, ruse, roman social, argent.

Résumé : Le roman *La Femme d'affaires* de Jean-Louis Dubut de Laforest (1890) met en scène Esther Le Hardier, femme d'affaires en tous genres (mariage, montages financiers, etc.). À la lumière d'une approche ethnocritique, le présent article propose de s'intéresser au caractère marginal de ce personnage doté de la *mêtis*, c'est-à-dire de la ruse, capacité intelligente à tirer son épingle du jeu dans un réel en mouvement. Les multiples stratégies (polymorphisme, circulation, manipulation des sens, écriture) dont fait preuve Esther lui permettent de naviguer entre les genres et entre les classes sociales. Elle s'impose ainsi dans des milieux où elle n'est pas attendue et circule dans les coulisses du pouvoir. C'est enfin le texte même qui ruse, atténuant le potentiel subversif de son personnage et la critique de la société parisienne du XIX^e siècle derrière un scénario qui oscille entre farce aux traits antisémites et roman social.

Au XIX^e siècle, les femmes sont « condamnée[s] par la loi et l'opinion à l'universelle dépossession, dont le mari, sous le régime d'une communauté factice, tout seul administre les avoirs, brade à satiété les immeubles, meubles et autres capitaux, les offre à qui bon lui semble [...] »¹. Obligées de négocier avec un système qui limite d'emblée leurs droits et qui les place sous l'autorité quasi absolue du mari, elles sont entravées dans leurs droits, leur circulation sociale et leurs possibilités financières. Pour tirer leur épingle du jeu, elles doivent ruser. La ruse, ou *mètis*, théorisée par Marcel Détienné et Jean-Pierre Vernant² et étudiée, à propos des personnages féminins de romans, par Véronique Cnockaert³, est l'arme des subalternes⁴ : elle permet d'agir sans être vue ou entendue, de manœuvrer dans les coulisses de l'ordre établi. Cet article propose, par une lecture située, de s'intéresser à la notion de *mètis*⁵ à travers l'étude du roman de Louis Dubut de Laforest, *La Femme d'affaires*⁶, qui met en scène une femme rusée qui parvient à tirer son épingle du jeu dans un monde particulièrement masculin, celui des finances. Publié en 1890, ce roman de mœurs met en scène Esther Le Hardier, femme d'affaires en tous genres (mariages, vente d'objets, foncier, montages financiers divers), épouse d'Alexandre. L'histoire prend place en 1887 et donne à lire les aventures et manigances de la protagoniste alors qu'elle tente d'atteindre le symbolique « million » à travers la mise en place d'un important projet immobilier. Nous proposons d'analyser le statut marginal d'Esther et son usage de la *mètis* à la lumière de l'ethnocritique, une approche qui, comme l'écrivent Véronique Cnockaert, Jean-Marie Privat et Marie Scarpa, « vise à articuler une poétique du littéraire et une ethnologie du symbolique »⁷.

¹ ARON, 1980, 8.

² DETIENNE et VERNANT, 2018 [1973].

³ Cet article est né du séminaire de recherche « Ruses et femmes à *mètis* dans le roman de 1854 à 1930 », mené par Véronique Cnockaert à l'UQAM à l'automne 2023. Pour en savoir plus sur les femmes à *mètis*, cf. la série de balados *Les Rusées*, Cnockaert, Véronique (dir.), Montréal, OIC/CHOQ-UQAM, 2024, en ligne, « <https://oic.uqam.ca/mediatheque/serie/serie-speciale-les-rusees> ».

⁴ Serge Mboukou rappelle la tension entre les puissants et les vaincus : « Le besoin, des uns, de se poser fermement afin d'affirmer leur pouvoir, de consolider leur position de force, de contrôler les flux et les courants d'énergies qui se meuvent et circulent dans le champ socio-historique le transformant ipso facto en champ de confrontation de forces aux intensités disproportionnées fait face à la nécessité, pour les autres, divers vaincus, négligés, exclus et illisibles, de trouver des voies de positionnement, des lignes d'échappement, de détournement qui ne soient pas nécessairement et constamment de l'ordre de l'opposition frontale (confrontation, guerre). » (2015, 3)

⁵ Nous mobilisons la notion de *mètis* comme outil heuristique afin de caractériser l'intelligence et les manœuvres d'Esther. Il s'agit d'un déplacement, puisque Détienné et Vernant la théorisent à propos de la Grèce antique et mettent en lumière un ensemble de caractéristiques que nous réinvestissons ici dans un autre contexte historique et social. Si leur analyse porte principalement sur un univers masculin, rien n'empêche d'envisager les formes que peut prendre une *mètis* féminine. Dans le prolongement des travaux de Véronique Cnockaert, qui propose de détacher la *mètis* de son ancrage héroïque pour en faire un opérateur d'analyse des stratégies discrètes déployées par des figures marginalisées, nous explorons cette notion de manière transhistorique au sein du monde bourgeois du XIX^e siècle.

⁶ DUBUT DE LAFOREST, 1890. Désormais noté *LFA*.

⁷ CNOCKAERT, PRIVAT et SCARPA, 2011, 1. Ni une théorie ni une grille, l'ethnocritique est une méthode qui s'appuie notamment sur les travaux d'ethnologues du symbolique, d'anthropologues et de sémiolinguistes. Elle s'intéresse à « la culture du texte » (c'est-à-dire celle qu'il propose aux lecteur-trices de

Cette lecture à rebours, sans doute, de l'intention de l'auteur, lequel déploie des stéréotypes aussi bien misogynes qu'antisémites permet de dégager, au cœur même de ces discours disqualifiants, une forme de *mètis* féminine qui fonctionne comme stratégie de survie, d'adaptation et de contournement des structures de domination. Elle vise aussi à interroger les tensions internes du texte et à mettre en lumière la manière dont la ruse, loin d'être simplement disqualifiée, constitue un véritable moteur narratif.

La Femme d'affaires semble se doter de toutes les armes de la ruse : capable de se déplacer spatialement — par la subversion de ses appartements et dans Paris — et symboliquement — dans les espaces du masculin et ceux du féminin, elle maîtrise son territoire. Douée de polymorphisme, elle emprunte différents rôles sociaux et domine son entourage, et au-delà. Enfin, le travestissement et, en général, la ruse participeraient de l'hybridité d'un texte qui alterne entre roman social et mise en scène comique. Ces capacités d'organisation et de dissimulation s'articulent autour d'une maîtrise de la langue, tant à l'oral qu'à l'écrit.

Nous étudierons ainsi dans quelle mesure le roman *La Femme d'affaires*, tout en mettant en scène une protagoniste marginale par son statut (de femme dans une société d'hommes, de juive portugaise dans une famille française catholique), voire marginalisée par la narration elle-même, donne à voir un personnage qui joue avec et dans les marges et parvient ainsi à transgresser son statut.

I. Polymorphisme et liminarité de la rusée

Fonctions féminines et masculines

Les hellénistes Marcel Detienne et Jean-Pierre Vernant désignent par le terme *mètis* une « capacité intelligente » qui, bien que s'exerçant dans des domaines divers, vise toujours une « efficacité pratique⁸ ». Elle agit « par déguisement [...] [et] emprunte une forme qui masque, au lieu de le révéler, son être véritable⁹ », afin de tromper et de surprendre. Esther illustre pleinement cette forme d'intelligence rusée : habile comédienne, elle emprunte des masques et est capable de passer d'un espace à l'autre, d'une posture à l'autre, d'un public à l'autre. À l'image du poulpe¹⁰, qui change de forme et de couleur pour survivre, elle s'adapte au réel en mouvement.

Une scène emblématique de cette ruse est celle où Esther cache le docteur Emile Pascal dans son cabinet de toilette afin de provoquer une rencontre érotique entre lui et sa belle-fille, Alice, baronne du Jarry. Le roman insiste sur la duplicité de la protagoniste, capable d'apparaître sous des traits contradictoires : « Elle manœuvrait

façon inventive et originale), aux traits culturels qui le composent, et à la façon dont ils travaillent le matériau textuel jusque dans sa poétique. En cela, l'ethnocritique considère les œuvres comme des configurations d'univers et de pratiques (les rites ou les croyances par exemple) retravaillés par l'écriture, plutôt que comme de simples reflets documentaires d'une société.

⁸ DETIENNE et VERNANT, *op. cit.*, 18.

⁹ *Ibid.*, 38.

¹⁰ *Ibid.*, chapitre II « Le renard et le poulpe », 41-78.

sa jolie bête, exaltait la vertu baignée et parfumée pour le tombeau [...] avec les phrases de mère et un bagou de grande et scélérate maquignonne¹¹ ». La description est surprenante et paradoxale : au lexique du sacré et du soin s'articule celui de la prostitution, mettant en évidence un corps féminin à la fois sanctifié et marchandisé (la vente du corps chrétien par la juive demeurant un *leitmotiv* du roman). Ce mélange rend le personnage d'Esther extrêmement complexe. On ne saurait distinguer le jeu, l'apparence, du sentiment moral profond du personnage.

La ruse décrite ici, bien qu'efficace, est moralement condamnée par le narrateur. La figure féminine de passeuse, au sens anthropologique du terme tel que défini par Yvonne Verdier¹², se trouve pervertie par celle de maquerelle. Esther prétexte une absence (« Alice, fit Esther, je vais chercher des épingles ») pour laisser Alice seule avec le docteur, qui sort de sa cachette et la supplie d'avoir une relation avec lui (« Alors Pascal se précipita et étreignit la baronne : "Madame, le viol est un acte horrible, et je ne veux pas vous forcer ; mais soyez humaine, soyez charitable !" »¹³). Le choix des épingles n'est pas anodin. Anne Montjaret, dans « De l'épingle à l'aiguille. L'éducation des jeunes filles au fil des contes », montre leur double fonction : « accessoires de parure » et « outils de remise en ordre¹⁴ », elles symbolisent l'entrée dans la féminité. Dans les contes, ces objets sont souvent associés aux figures de sorcières — et de belles-mères — qui poussent les jeunes filles à leur perte. Le motif du doigt piqué (comme dans *La Belle au bois dormant*) lie l'aiguille au sang — des règles ou de la défloration. Ce n'est donc pas un hasard si Esther quitte la pièce sous prétexte d'aller chercher une épingle, laissant Alice être de nouveau « déflorée ».

Esther assume également d'autres fonctions féminines, comme celle de « faire les mariages », que Verdier attribue à la cuisinière. Or, même si elle ne cuisine pas, la Femme d'affaires utilise les repas pour provoquer les rencontres : ainsi avec Alice et le docteur Pascal¹⁵, ou encore avec Eugénie Thomas et Christian des Ombrages¹⁶. Elle orchestre les unions et provoque les alliances. Cependant, la description du salon où elle reçoit ses clientes s'achève sur les « misères » et les « deuils » que suggèrent les objets hétéroclites qui le composent. Esther « fait » donc la vie autant que la mort.

Cette capacité à naviguer entre deux espaces symboliques concerne aussi son genre. Si, comme nous l'avons vu, elle investit des fonctions féminines traditionnelles, elle endosse aussi des traits virils : « Il ne l'appelait plus "madame" ni "chère", il la nommait : "LE HARDIER", comme si elle eût été un homme, et la glorification de sa

¹¹ LFA, 138.

¹² Cf. VERDIER, 2024 [1979]. Cette figure possède trois visages : la couturière, la laveuse et la cuisinière. Chacune d'entre-elles possède son rôle dans la transmission des codes du savoir-vivre afin de permettre aux jeunes filles de traverser les grands moments de passage (premières règles, mariage, grossesse, etc.) qui jalonnent leur parcours.

¹³ LFA, 139.

¹⁴ MONTJARET, 2005, 121.

¹⁵ Ibid, 125.

¹⁶ Ibid, 115. Ce mariage a évidemment un intérêt pour Esther, qui est supposée toucher une commission de la part du père de la jeune fille.

virilité intellectuelle, bien qu'un peu blessante pour ses charmes, lui occasionna un plaisir extrême¹⁷ ». Selon Marie Scarpa, un tel personnage est *liminaire*¹⁸, c'est-à-dire qu'elle est caractérisée par une grande ambivalence¹⁹. Qu'il soit un « non-initié, un mal initié ou un sur-initié (voire le tout en même temps)²⁰ », ce personnage est en marge du groupe auquel il appartient. En ce sens, Esther est sur-initiée aux rôles de genre et en pleine maîtrise stratégique du féminin et du masculin. Cette ambiguïté fonde sa ruse autant que son efficacité sociale : elle joue de ses marges pour manipuler les autres et faire fructifier ses affaires. Sortie du « marché » traditionnel de la séduction, elle continue d'en organiser les échanges.

Déguisements et farce

La Femme d'affaires assume sciemment et comiquement plusieurs déguisements, révélateurs de la farce qu'elle joue avec jubilation. Le plus marquant est celui de médecin, qui tire le roman du côté de la comédie. Le terme de « ruse », rare dans le texte, est associé à cette dimension comique du travestissement, du point de vue masculin : l'époux de Faustine de Val d'Ajol²¹, à qui elle dissimule son homosexualité et ses liaisons, « cro[it] à une comédie, à une ruse de Madame, et il éprouv[e] une grande joie lorsqu'il v[oit] Faustine suivre la baronne [...]»²² ». La ruse féminine apparaît ainsi comme une comédie, jouée aux dépens des hommes, qu'ils soient époux trompés ou amants manipulés — mais aussi, quand elle est pratiquée par Esther, aux dépens d'autres femmes.

À l'inverse d'Émile Pascal, qui prend son métier très au sérieux, Esther rit de ses patients improvisés. Les scènes qui en découlent rappellent les comédies de Molière ridiculisant les médecins, transposées dans un salon bourgeois devenu cabinet médical :

De retour à la maison des Batignolles, Esther trouva M. Le Hardier qui, en habit et en cravate blanche, lisait un journal auprès de la fenêtre ouverte [...].

— Vous êtes jaunâtre, Alexandre ! Vous travaillez trop.

— Je me porte bien.

Il toussa.

— Hein ? Continua-t-elle, vous toussiez ?

— J'ai avalé de travers.

— Non, mon ami, c'est un rhume, et un rhume qui peut tomber sur la poitrine ... À votre place, je n'irais pas à la soirée du ministre²³.

¹⁷ *Ibid*, 309.

¹⁸ SCARPA, « Le personnage liminaire », in CNOCKAERT, PRIVAT et SCARPA, *op. cit.*, 177.

¹⁹ *Ibid.*, 180.

²⁰ *Ibid.*, 181.

²¹ La marquise Faustine Val-d'Ajol, est la cousine du baron de Jarry. Son itinéraire, lui aussi remarquablement marginal, est relaté des pages 89 à 98.

²² *LFA*, 171.

²³ *LFA*, 358.

La transformation en médecin est ici une ruse lui permettant de se rendre au théâtre avec son amant.

Le travestissement est parfois purement du côté de la farce, comme lorsqu'Hyacinthe Champion contracte la « castapiane », maladie transmise par une cliente revancharde. Esther, sans connaître son véritable mal, endosse de nouveau le costume de médecin :

- [...] Voici l'ordonnance : régime très sobre, suppression momentanée du vin. Boisson : lait coupé d'eau minérale ; je ne me souviens plus de laquelle ; je vous le dirai. Ni porc, ni poisson, ni épices, ni salaisons ; des cataplasmes de farine de lin. Chaque semaine, deux bains d'amidon tiède, à chacun desquels vous ajouterez vingt-cinq grammes de borate de soude, et au bout de la quinzaine, l'eczéma filera, j'en réponds.
- Madame est bien bonne, gémit le subalterne, qui redoutait d'autres maux plus graves et honteux²⁴.

L'énumération de remèdes (dont on sait qu'ils seront vains) rend la scène comique. La fonction du déguisement prend cependant un sens supplémentaire lorsque le narrateur met en parallèle le « cabinet » d'Esther et l'activité du véritable médecin, Émile Pascal. Il emploie les mêmes structures phrastiques pour qualifier leurs univers, mais avec des visées opposées. À l'inventaire du salon d'Esther — « depuis les portraits et les miniatures, depuis un vieux drapeau de soie aux couleurs espagnoles jusqu'aux défroques consignées des pauvres ouvriers, toutes ces choses évoquaient autant de misères, autant de ruines, autant de deuils²⁵ » — répond, dans un même rythme ternaire : « lui, apôtre désintéressé, médecin des grands et médecin des humbles, lui, habitué à toutes nos défaillances, à toutes nos misères, à tous nos deuils [...]»²⁶.

Le pronom personnel « nous » inscrit le médecin du côté de l'humanité souffrante, aux antipodes d'Esther, liée à la misère d'autrui par intérêt financier. Le texte s'élève ainsi vers une dénonciation sociale plus large :

Médaille d'or de l'internat, admis au Bureau central, médecin des hôpitaux, il crevait encore de misère ! Oui, et c'était une belle honte de voir ce docteur et deux de ses pauvres collègues obligés à des métiers. En effet, un médecin des hôpitaux reçoit *douze cents francs par année* lorsqu'il est titulaire d'un service, et *il ne touche rien*, en attendant la vacance de l'emploi. [...] Tout le Second Empire a toléré ces anomalies honteuses, et la République n'y met pas bon ordre²⁷.

Le caractère tragique de la destinée du docteur Pascal est accentué par l'ascendant qu'Esther prend sur lui, devenant sa soignante : « Gracieuse, la juive indiqua un siège au docteur ; puis, elle s'assit, le dos tourné à la lumière, ayant devant elle le personnage éclairé de face, comme chez lui, le médecin plaçait le client, pour l'observer et l'interroger ». Le cabinet du médecin est ici déplacé dans l'appartement

²⁴ *Ibid.*, 156.

²⁵ *Ibid.*, 12.

²⁶ *Ibid.*, 138.

²⁷ *Ibid.*, 128. Les expressions sont en italique dans le texte.

bourgeois. Le contraste entre les deux personnages est accentué par la lumière, symboliquement placée derrière Esther et face au médecin, personnage décrit comme moralement bon. Esther, dans l'ombre, se sert de sa connaissance des hommes pour gagner de l'argent, là où le docteur en use pour faire le bien : « Et de même que la Femme d'affaires demandait toujours : "De l'argent ! de l'argent ! de l'argent" — ainsi, à cette heure solennelle, l'ancien amoureux désabusé, l'homme du Devoir, implorait, comme Goethe mourant : "De la lumière ! de la lumière ! de la lumière !" »²⁸. La métaphore médicale est filée, faisant du docteur, érudit sur les questions d'anatomie mais inculte en amour, le patient malheureux de la Femme d'affaires : « [...] Mme Le Hardier avait reconnu les symptômes d'une maladie d'amour et prononcé le diagnostic, un diagnostic de belle-maman et de femme d'affaires, un diagnostic infaillible : M. le docteur était amoureux, était "malade" de la baronne Alice²⁹ ».

Le travestissement comique d'Esther devient le vecteur d'une critique sociale³⁰. Le roman se sert ainsi de la farce pour opposer deux régimes de savoir, deux systèmes de valeurs, et faire émerger une réflexion politique et sociale de son temps.

II. « Vous me mettez l'eau à la bouche » : ruses sensorielles et sensuelles, féminines et littéraires

Esther semble tout voir et tout entendre. Elle est omniprésente, même lorsqu'elle n'est pas physiquement dans un lieu. Cette circulation passe beaucoup par les sens. L'ouïe, d'abord, qui renforce la théâtralité des scènes d'intérieur, puisque les allées et venues des visiteurs sont marquées par la sonnette et les annonces de la bonne (« la dame sonna et parut Victoire³¹ », « le timbre de l'antichambre retentit³² », etc.), qui rythment des allées et venues dirigées par Esther. Le goût, ensuite, est particulièrement présent dans des métaphores de l'appétit, soit sexuel, soit pour les bonnes affaires³³. La vue est quant à elle omniprésente : si le verbe « regarder » a rarement pour sujet Esther, celle-ci est néanmoins l'objet des regards et voit les autres regarder, ce qui est essentiel à ses ruses. Par exemple, dans une scène de séduction orchestrée par la Femme d'affaires, le noble Christian des Ombrages est décrit en train de regarder

²⁸ *Ibid.*, 274.

²⁹ *Ibid.*, 24.

³⁰ L'importance de l'argent dans ce roman évoque *L'Argent* de Émile Zola, publié un an après *La Femme d'affaires*, en 1891, en ce que le monde financier y devient un objet privilégié de la satire naturaliste. Comme l'a montré François Salaün (2016), Dubut de Laforest adopte une ambition naturaliste consistant à faire de la fiction un mode d'intervention sur le réel : la dénonciation des « turpitudes contemporaines » (*Ibid.*, 2) passe ici, comme chez Zola, par une mise en scène romanesque des mécanismes économiques et de leurs effets moraux.

³¹ *Ibid.*, 9.

³² *Ibid.*, 15.

³³ La locution lexicalisée « vous me mettez l'eau à la bouche » (*Ibid.*, 19) est employée par Christian des Ombrages, qu'Esther « appâte » avec la promesse d'un bon mariage. L'adjectif « appétissant » est aussi employé dans la narration, du point de vue interne d'une femme à propos du Dr Pascal (138). N'oublions pas enfin que le repas est utilisé de manière rusée comme moyen de dissimuler la négociation (119).

Eugénie (roturière, mais riche), transformée en Jeanne par Esther, et en tombe amoureux, comme cette dernière l'avait prévu.

[Christian] interrogeait la demoiselle blonde, étonné de ses réponses toujours nettes, toujours précises, souvent spirituelles — et il la regardait, voyant s'allumer de virginales rougeurs qui le troublaient délicieusement. Bientôt ils causèrent plus bas, et Mme Le Hardier — pour leur laisser toute liberté — emballa Escarbagnas³⁴.

Ici, le regard le plus important n'est pas tant celui du comte que celui, dissimulé (par le texte même, qui ne fait que sous-entendre ce regard), d'Esther, qui les observe et agit en conséquence. À l'inverse, Alexandre le Hardier est celui qui regarde mais qui ne voit pas et n'agit pas, ou plutôt se contente de marcher droit — là où Esther emprunte des détours³⁵.

Enfin, l'odorat est présent par les parfums qui se dégagent et que sait également utiliser Esther. Dans une scène au théâtre, justement, Paul est enivré par le parfum de sa maîtresse, tandis qu'à l'arrière de la loge, l'époux ne se doute de rien, de même que la fille d'Esther, destinée au mariage avec l'amant :

Sous le prétexte de mieux observer les acteurs, le jeune homme posa une main en haut de la chaise d'Esther, et garda une attitude correcte aux yeux du chef de bureau et de la douce fiancée [...]. Nerveuse, la main de Paul allait, venait, à droite, à gauche du dossier de Madame : sa tête s'inclinait, troublée, grisée par les parfums de tous les frisons noirs ; sa bouche soufflait une chaleur de flamme, le long de la nuque, des reins si voluptueux, de la peau si vivante, et il avait malgré lui des hardiesses, et d'un coup se dressait, haletant de désir³⁶.

Dans cette scène, le regard (vers la scène) est feint pour laisser place à d'autres sensations. Le parfum d'Esther est de l'ordre du secret de la dissimulation. Le *topos* de l'amoureux transi et enivré par l'odeur de l'aimée se lie une fois encore au motif du désir qui parcourt le roman (désir charnel, désir d'argent). Le parfum est de manière évidente associé à l'érotisme, ce dont Esther est bien consciente.

C'est également lisible dans une scène où elle complimente Blanche, sa locataire amoureuse de Christian des Ombrages, sur son parfum, l'ambre³⁷, rappelant subtilement son statut de prostituée tout en faisant référence à une littérature érotico-exotique très en vogue à l'époque³⁸. Par cette mention de l'odeur de son interlocutrice, elle mène le jeu de la séduction et du marchandage. Or, Blanche, par son prénom même, ne correspond pas à cette lourde senteur. Le dispositif olfactif fonctionnerait

³⁴ *Ibid.*, 120.

³⁵ « Pendant ces trente années, Alexandre avait regardé marcher les autres ; il avait regardé courir « ventre à terre », en marquant, lui, le pas de la filière, toujours laborieux, toujours zélé, loin des flatteurs du second Empire et de la troisième République », *Ibid.*, 68.

³⁶ *Ibid.*, 160-161.

³⁷ *Ibid.*, 15.

³⁸ « Quels parfums sont associés à la prostitution ? Dans l'imaginaire du lecteur, les effluves capiteux, qui ont trait à l'Orient ou à l'animalité : le patchouli, l'ambre, le musc, promesses d'atmosphères saturées et lourdes, fantasmes de sérail selon lesquels l'odeur des corps se mêle à celle des odeurs aphrodisiaques », selon REVERZY, 2017, 55 à 67, §5.

donc de manière « ironique³⁹ », dans le décalage entre l'identité de Blanche et son parfum, et dans l'inversion des rôles entre les deux femmes. Ce passage du sens à la sensualité peut également venir d'une contamination : l'odeur se répand, passe de Blanche à Esther, tout comme la narration associe « l'horizontale » à « La Femme d'affaires », « ardente travailleuse⁴⁰ ». Son acuité olfactive place quoi qu'il en soit Esther dans une position de supériorité vis-à-vis de sa locataire, non seulement en tant que riche propriétaire, mais aussi comme liseuse des corps et des âmes. En effet, les médecins sentaient leurs patients pour déceler l'âge, la virginité ou les sentiments⁴¹.

Les scènes sont ainsi souvent marquées par l'expression de la sensorialité et de la sensualité, ce qui n'est pas anodin dans cette littérature du XIX^e siècle. En effet, l'odorat et le goût étaient associés à cette époque à l'animalité et leur mention assez rare dans des textes littéraires, là où la vue et l'ouïe étaient considérées comme des sens « intellectuels et esthétique⁴² ». Tous ces sens deviennent de véritables moteurs de l'intrigue, menée par Esther, qui sait comment les utiliser.

Ainsi, lorsqu'Esther cherche à attirer Alice dans son appartement afin de déclencher la scène du cabinet de toilette avec le docteur Pascal, elle envoie un télégramme à sa belle-fille dans lequel elle lui propose de venir prendre le thé. La mention de cette boisson précise conditionne un rendez-vous qui se veut intime, dans la chaleur de l'intérieur féminin. De fait, le thé était considéré comme « un breuvage évaporé et féminin, connu pour « donne[r] des ailes à l'esprit » et « stimule[r] la sensibilité générale »⁴³. La mention des cigarettes orientales fait de nouveau appel à un exotisme associé à l'érotisme. La Femme d'affaires a ainsi créé, par l'écriture (celle du télégramme), une ambiance propice à la confidence intime. L'espace-temps est ainsi aménagé comme un piège tendu à la belle-fille, mais aussi au docteur, qui ignore ses véritables motivations, et le piège allie, du point de vue dualiste reconduit par la narration, les ruses du corps (associées aux femmes) et de l'esprit (ou « intellectuelles », associées aux hommes).

III. « Elle annota certaines marges au crayon bleu, puis elle ouvrit la porte » : ruses rhétoriques et maîtrise scripturaire

Marges littératiennes

Le roman de Dubut de Laforest est ainsi marqué par une mise en scène savamment orchestrée par le narrateur, et, dans la diégèse, par la Femme d'affaires.

³⁹ *Ibid.*, §41.

⁴⁰ *LFA*, 16.

⁴¹ « [...] Le discours médical du XIX^e siècle dédie ses pages les plus poétiques à l'évolution des odeurs corporelles de jeunes filles que rythment les transitions : puberté, perte de virginité, sentiments amoureux », BRIOT, 2007, 57-63.

⁴² « [...] On ne pardonnera pas davantage à Zola le rôle dramatique qu'il accorde aux odeurs. En plaçant sur le même plan les sens intellectuels et esthétiques, la vue et l'ouïe, et ceux de la vie végétative et animale, l'odorat et le toucher, il lançait probablement son plus scandaleux défi ». CORBIN, 1982, 242. Cité par REVERZY, *op. cit.*, §3.

⁴³ GLAUMAUD-CARBONNIER, 2019. L'autrice cite entre guillemets le Dr MONIN, 1886.

Cette mise en scène passe autant par la circulation des corps que par la circulation de la parole. À cet égard, la *métis* d'Esther consiste aussi en sa maîtrise parfaite de la littératie, une notion qui désigne, selon la définition de Béatrice Fraenkel, « un ensemble de compétences et de savoir-faire élémentaires en lecture et en écriture⁴⁴ ». Le personnage de Blanche, que nous avons évoqué plus tôt, apparaît de ce point de vue comme le contrepoint du personnage principal. La jeune femme est en effet quasiment analphabète⁴⁵, là où Esther écrit beaucoup, en particulier dans son cabinet de travail, un lieu pourtant traditionnellement dédié aux hommes : « Assise devant la table du cabinet de travail contigu au salon, Esther parcourut sa nombreuse correspondance, et tout en arrosant d'un thé léger des tartines de beurre, elle annota certaines marges au crayon bleu, puis elle ouvrit la porte⁴⁶ » ; « L'ex-huissier disparu, Mme Le Hardier s'absorba dans les écritures⁴⁷ ».

Cette écriture n'est pas celle de la correspondance personnelle traditionnellement associée aux femmes. Il s'agit certainement d'écritures plus spécialisées, correspondant à des domaines techniques. Cet acte d'écriture est liminaire : Esther est dans les marges, qu'elle annote autant qu'elle s'y situe, d'un point de vue social. Sa pratique scripturale se fait le reflet de son mode de vie, de ses pratiques de femme d'affaires. L'écriture est cachée, dans les marges des feuilles et dans l'espace presque dissimulé (Esther y reçoit des visiteurs plus ou moins honorables) du cabinet de travail. Elle déclare d'ailleurs à son époux que « les écritures » sont le domaine de ce dernier et qu'elle « fait du commerce⁴⁸ ». L'écriture est donc l'une des ruses dissimulées de la Femme d'affaires.

Habileté rhétorique

Cette maîtrise de la littératie est ainsi ce qui lui permet d'entretenir des correspondances, de gérer ses affaires d'un point de vue administratif, mais aussi de négocier, explicitement ou implicitement. La ruse est alors également rhétorique. Les dialogues sont menés par Esther, par exemple lorsqu'elle cherche à persuader Alice de prendre le docteur Pascal pour amant afin d'obtenir le remboursement des dettes des Jarry. La Femme d'affaires utilise le langage afin de tromper la baronne : d'abord pour dissimuler la ruse qu'elle a mise en place dans le cabinet de toilette (la dissimulation de Pascal), ensuite pour obtenir le remboursement. Le narrateur met en lumière, dans la conversation, le sujet toujours présent, même quand il est dissimulé, de l'argent, et ironise sur les prétendus sentiments maternels du personnage. Les dialogues sont ainsi à plusieurs reprises placés sous le signe de la conquête militaire :

⁴⁴ FRAENKEL, 2021, 221.

⁴⁵ Un billet de Blanche est inséré tel quel dans le roman : « Mon Cricri adorêt, pardone-moi ! mé, ça me faizé trop de pêne de te savoir san mobilié. J'ai tout rachté. Les voilà ! Inutile de me lé ranvoyer. J'ai déménagé, et l'ancienne concierge ne donnera pas l'adraisse de cette qui tème, qui t'adore, et voudrait sur ta vi, mout doux et gran seigneur, — veiller, comme un hange gardien. Marie-toi, Cricri, et sois heureux ! "BLANCHE" », *LFA*, 65-66.

⁴⁶ *Ibid.*, 9.

⁴⁷ *Ibid.*, 11.

⁴⁸ *Ibid.*, 159.

Il se leva enfin, prit congé, et la juive et sa belle-fille passèrent dans la salle à manger.

— Quel homme supérieur ! Des radis, Alice ?

— Merci, maman.

— Un peu d'omelette ?

— Volontiers.

— Je parie que M. Pascal gagne plus de trois cent mille francs par année ?

— Grand bien lui fasse !

— Officier de la Légion d'honneur et membre de l'Institut à quarante-trois ans, il n'y en a pas beaucoup de ce calibre. Tu ne bois pas ? Comment le trouves-tu ?

— Trop fort. Passe-moi la bouteille de Saint-Galmier.

— Je parlais de M. Pascal.

— Ah !

— Il a de beaux yeux.

— Je n'ai pas remarqué.

— On ne lui donnerait pas son âge, hein ?

Toutes les allusions et toutes les bénédictions demeurant infructueuses, la mère attaqua un nouveau plan de bataille.

— Alice, j'ai besoin des cinquante mille francs que j'ai avancés à ton mari⁴⁹.

Le dialogue se retourne sur la mention des cinquante mille francs dus. Avant cela, la femme d'affaires fait appel aux sens d'Alice en associant le plaisir amoureux au plaisir culinaire. Le premier « plan de bataille » consiste donc à créer un cadre agréable de discussion autour du futur amant, afin d'en vanter les mérites, et potentiellement de créer, sinon une association entre les mets et l'homme, du moins un environnement propice à l'évolution des sentiments amoureux. La salle à manger, lieu où se prend le repas, est ainsi le cadre privilégié de cette conversation. La méthode douce ayant échoué, l'attaque se fait frontale.

Conclusion : le poulpe dans son décor de théâtre

Femme d'affaires exceptionnelle, à l'aise dans tous les milieux, figure marginale et cependant centrale, Esther joue de sa liminarité pour devenir incontournable. L'ampleur de ses manœuvres est spectaculaire, et son action déborde le cadre du mariage : alliances extra-conjugales, dettes, commissions — autant de leviers qu'elle mobilise avec aisance. À travers son appartement, c'est le « Tout-Paris » qu'elle fait entrer chez elle, avant d'en franchir les frontières pour investir des espaces masculins, comme l'hôtel Drouot, double de sa « turne », salon aux allures de cabinet de curiosités. Son appartement, et Paris tout entier, deviennent de véritables scènes de théâtre, où l'actrice déploie ses talents de stratège. Son plus grand pouvoir réside peut-être dans un domaine invisible : le langage. Sa maîtrise rhétorique et scripturaire — contrats annotés, documents manipulés — fait d'elle une figure d'exception.

Esther, femme et juive, s'impose en endossant certains attributs masculins, tout en agissant dans l'ombre par des armes assignées au féminin — séduction, sensualité, sensorialité, sexualité. Elle circule entre ces espaces genrés, qu'elle investit sans les

⁴⁹ *Ibid.*, 28.

renverser explicitement. Actrice de « petites comédies⁵⁰ », elle ne construit d'ailleurs aucune alliance féminine : elle instrumentalise les femmes comme les hommes. En tension entre farce et roman social, la satire dépeint l'atmosphère délétère de *La France juive*⁵¹, tout en exploitant les stéréotypes antisémites les plus grotesques. La *métis* de la Femme d'affaires se dissimule ainsi derrière le masque de la comédie, couverture narrative qui semble neutraliser son potentiel subversif : le texte ruse, lui aussi. Cette pratique narrative fait écho à la pratique scripturaire de la protagoniste : les affaires exhibées dissimulent une intelligence stratégique qui se joue dans les marges.

On peut dès lors lire *La Femme d'affaires* comme une accumulation de poncifs : motifs théâtraux récurrents, figure de la « belle juive », ressorts de farce (amants dissimulés, scènes de quiproquo), emprunts à des modes narratives contemporaines, du conte grivois au roman satirique. Notre lecture ne nie pas cette dimension ; elle en prend acte pour proposer un déplacement. Lire Esther à l'aune de la *métis* implique d'assumer une lecture située, consciente de l'écart qui la sépare de l'horizon d'attente du XIX^e siècle. Cet anachronisme méthodologique n'a pas pour ambition d'absoudre le texte de ses stéréotypes ni d'en atténuer la violence idéologique : il consiste plutôt à interroger les effets produits par cette accumulation et les failles qu'elle ouvre. C'est dans cette tension — entre reproduction appuyée des clichés et mise en scène d'une intelligence stratégique — que se loge l'ambiguïté du roman. La double lecture ainsi rendue possible ne dissout pas la dimension satirique et problématique du texte, mais en révèle la complexité : derrière une surface saturée de stéréotypes, une autre dynamique narrative se déploie, plus trouble, plus instable, où la ruse devient à la fois motif thématique et principe de composition.

⁵⁰ *Ibid.*, 9.

⁵¹ *Ibid.*, 302.

Bibliographie

- ARON J.-P., (1980), *Misérable et glorieuse : la femme du XIX^e siècle*, Paris, Fayard, 249 p.
- BAUHAIN C., (1989), « Masculin et féminin. Les habitations bourgeoises au XIX^e siècle » *Les Annales de la recherche urbaine*, n° 41, p. 15-26.
- CNOCKAERT V., (2024), « Les Rusées », *Les Rusées*, Montréal, OIC/CHOQ-UQAM, en ligne, « URL : <https://oic.uqam.ca/mediatheque/serie/serie-speciale-les-rusees> ».
- CNOCKAERT V., J.-M. PRIVAT et M. SCARPA, (2011), *L'ethnocritique de la littérature*, Québec, Presses Universitaires du Québec.
- CORBIN A., (1982), *Le Miasme et la jonquille. L'odorat et l'imaginaire social : XVIII^e-XIX^e siècles*, Flammarion, « Champs », Paris.
- DETIENNE M. et VERNANT J. P., (2018) [1973], *Les ruses de l'intelligence. La mètis des Grecs*, 2^e éd., Paris, Flammarion.
- DUBUT DE LAFOREST J.-L., (1890), *La Femme d'affaires : mœurs parisiennes*, Paris, E. Dentu, Éditeur.
- FRAENKEL B., (2021), « Littératie », *Langage et société*, n° Hors-série 1, p. 221-224.
- GLAUMAUD-CARBONNIER M., (2019), « Le thé des divorcées : figures entre chien et loup », *Sociopoétique du genre*, Sociopoétiques, n° 4.
- MBOUKOU S., (2015), « Entre stratégie et tactique. Figures et typologie des usagers de l'espace à partir de Michel de Certeau », *Le Portique*, n° 35.
- MONJARET A., (2005), « De l'épingle à l'aiguille. L'éducation des jeunes filles au fil des contes », *L'Homme*, n° 173, p. 119-147.
- REVERZY É., (2017), « Parfums de (petites) femmes : pour une lecture olfactive », *Littérature*, n° 185, vol. 1, p. 55-67.
- SALAÜN F., (2016), « Dialectique de la représentation. L'ambition naturaliste chez Dubut de Laforest à travers l'exemple de la prostitution », p. 1-15.
- SCARPA M., (2013), « L'ethnocritique de la littérature : Présentation et situation », *Multilinguales*, n° 1, p. 07-18.
- VERDIER Y., (2024) [1979], *Façons de dire, façons de faire. La laveuse, la couturière, la cuisinière*, Paris, Gallimard.