

The Pennsylvania State University

The Graduate School

College of the Liberal Arts

**DEVIANCE AND TRANSGRESSION: “MONSTRUOUS” BODIES IN
NINETEENTH CENTURY WOMEN’S FICTION**

A Dissertation in

French and Women’s Studies

by

Ying Wang

© 2011 Ying Wang

Submitted in Partial Fulfillment
of the Requirements
for the Degree of

Doctor of Philosophy

August 2011

The Pennsylvania State University

The Graduate School

College of the Liberal Arts

**DÉVIANCE ET TRANSGRESSION : LE “MONSTRUEUX” DANS LA
LITTÉRATURE FÉMININE DU XIX^e SIÈCLE**

A Dissertation in

French and Women's Studies

by

Ying Wang

© 2011 Ying Wang

Submitted in Partial Fulfillment
of the Requirements
for the Degree of

Doctor of Philosophy

August 2011

The dissertation of Ying Wang was reviewed and approved* by the following:

Bénédicte Monicat
Professor of French and Women's Studies
Head of the Department of French and Francophone Studies
Dissertation Advisor
Chair of Committee

Christine Clark-Evans
Associate Professor of French, Women's Studies, African and African
American Studies

Jonathan P. Eburne
Associate Professor of Comparative Literature and English

Kathryn M. Grossman
Professor of French

Jean-Claude Vuillemin
Professor of French

*Signatures are on file in the Graduate School

ABSTRACT

This dissertation investigates how representations of disabled figures function in nineteenth-century women's novels. From a feminist perspective, considering Disability Studies in socio-cultural and literary contexts, I examine four works of fiction to probe the relation between and among representations of disability, gender and women's writing. My corpus includes *Anatole* (1815), *Olivier ou le secret* (1822), *Monsieur le Marquis de Pontanges* (1835) and *Laide* (1878), written respectively by Sophie Gay, Claire de Duras, Delphine de Girardin and Juliette Lamber. The goal of this project is to show that the transgressive potential of the disabled body operates as a destabilizing element that challenges the so-called norm in terms of body, sexual relationship and narrative structure. By incorporating in their writing the disabled figure—bearer of corporeal deviance, women writers transfigure the social reality and question the hegemony of the “normate” that excludes disabled people as well as women. In this sense, the representation of disability should be considered as a strategy of emancipation that women writers incorporate in their writing activity.

Since the 1970s, although much research on women's literature explores how difference and identity are represented in such politicized constructions as gender, race and sexuality, feminist criticism has generally overlooked the physical or mental otherness we think of as disability that women writers evoke in their works. In fact, in the patriarchal society of the nineteenth century, when the scientific, medical, religious and moral discourses were destined to justify the link between femininity and disability, the representation of deficiency in women's fiction has a meaning that is worth exploring in order to understand its cultural, social and literary significance. I demonstrate in this dissertation the ways in which the disable images enable women writers to transgress their gender constraints. This research is to contribute to the communication between Disability Studies and Women's Studies and to construct analyses inspired by these two domains.

RÉSUMÉ

Cette thèse examine comment la représentation des figures au corps infirme fonctionne dans la littérature féminine du XIX^e siècle. D'une perspective féministe, considérant les Disability Studies dans le contexte socio-culturel et littéraire, j'analyse quatre romans pour réfléchir aux rapports entre l'infirmité, le genre sexuel et l'écriture féminine. Mon corpus comprend *Anatole* (1815), *Olivier ou le secret* (1822), *Monsieur le Marquis de Pontanges* (1835) et *Laide* (1878), écrits respectivement par Sophie Gay, Claire de Duras, Delphine de Girardin et Juliette Lamber. Le but de cette étude est de montrer que le potentiel transgressif du corps handicapé agit comme un élément déstabilisant qui lance un défi à la soi-disant norme en terme du corps, de la relation sexuelle et de la structure narrative. En intégrant à leur œuvre romanesque des figures infirmes—porteuses de la déviance corporelle, ces romancières transfigurent la réalité sociale et questionnent l'hégémonie des "normaux" qui exclue les infirmes dans tous les ordres. En ce sens, la représentation de l'infirmité doit être considérée comme une stratégie d'émancipation que les écrivaines incorporent à leur pratique de l'écriture.

Dès les années 1970, quoi que de nombreuses études sur la littérature féminine aient fait réfléchir à la différence et l'identité dans le cadre du genre, de la sexualité, de la race et de la classe, les critiques féministes négligent souvent l'examen du corps infirme que les auteures évoquent dans leurs œuvres. De fait, dans une société patriarcale où les discours scientifique, médicaux, religieux et moraux tendent à justifier l'"infirmité" inhérente à la physiologie féminine, la représentation du corps invalide dans les ouvrages de fiction des femmes est riche d'un sens dont on doit saisir la portée culturelle, sociale et littéraire. Je démontre dans cette thèse les manières dont la représentation de l'infirmité permet aux écrivaines de transgresser les contraintes de leur sexe. Cette étude a pour but de contribuer à la communication entre les « Disability Studies » et les « Women's Studies », et de construire des analyses inspirées par les deux domaines.

TABLE DES MATIÈRES

REMERCIEMENTS.....	v
Introduction	1
Chapitre I Corps « monstrueux », corps féminin, corps textuel.....	12
Chapitre II Surdité, textualité, sentimentalité: <i>Anatole</i> de Sophie Gay.....	46
Chapitre III L'impuissance du corps et la révolte du cœur: <i>Olivier ou le secret</i> de Claire de Duras.....	81
Chapitre IV Ironie, folie, texte « fou » : <i>Monsieur le Marquis de Pontanges</i> de Delphine de Girardin.....	115
Chapitre V L'image de la femme rebelle dans <i>Laide</i> de Juliette Lamber.....	150
Conclusion	180
Bibliographie	186

Remerciements

Je tiens tout d'abord à remercier très sincèrement la Professeure Bénédicte Monicat qui n'a jamais cessé de m'encourager et qui a montré une infinie patience et compréhension tout au long de la rédaction de cette thèse. Elle a consacré énormément de temps à lire et à relire ce manuscrit pour assurer la précision de la langue et le développement des arguments. Sans ses conseils et son soutien généreux, cette thèse n'aurait jamais été achevée et n'aurait point vu le jour. Ses connaissances, ses ouvrages et sa passion pour l'écriture féminine et l'histoire des femmes du XIX^e siècle qui m'ont constamment inspirée au cours de mes études doctorales, seront définitivement et infiniment avantageux pour ma carrière professionnelle.

Je suis également fort redevable à mon comité, la Professeure Kathryn M. Grossman, la Professeure Christine Clark-Evans, le Professeur Jonathan P. Eburne et le Professeur Jean-Claude Vuillemin pour le temps qu'ils ont pris à lire cette thèse et à me donner des conseils et des commentaires très précieux pour sa révision.

Étant donné que toutes mes études à Penn State ont grandement contribué à ma formation intellectuelle et professionnelle, je signale, en plus des inestimables apports des professeurs de mon comité, les contributions inappréciables des Professeurs Christiane Makward, Allan Stoekl et Monique Yaari qui ont contribué à mon apprentissage à travers d'enrichissantes discussions en classe et d'inspirantes conversations hors de la classe. C'est finalement avec une nostalgie profonde que je laisse derrière moi ce département qui, depuis les secrétaires Becky Bressler et Carol Ritter jusqu'aux professeurs ci-haut mentionnés, ont fait de mes études doctorales une

riche expérience que j'espère à mon tour transmettre et partager au cours de ma carrière universitaire.

Je dois aussi mes remerciements à mes parents, à mes beaux-parents, à mon mari et à ma petite Diane. Leur amour, soutien et compréhension m'ont permis de poursuivre mes rêves littéraires sans souci ni hésitation.

À Jun & Diane

INTRODUCTION

Le terme « monstrueux » dans le titre de cette thèse désigne l'état infirme de personnages dont les corps singuliers, considérés comme « anormaux », portent « les stigmates de toutes sortes d'atteintes et de souffrances »¹. Repoussés par chaque culture et société concernée, leurs corps se trouvent « rapproché[s] du corps monstrueux au point d'y être identifiés »², occasionnant peurs et fantasme, inspirant continuellement l'imagination.

Tout au long de l'histoire littéraire, la figure de l'infirme occupe une place distinctive et importante dans les discours imaginaires. À propos des rapports entre la littérature et l'infirmité, Lennard J. Davis remarque : « almost any literary work [has] some reference to the abnormal, to disability, and so on »³. Et David Mitchell et Sharon Snyder indiquent : « disability is a prevalent characteristic of narrative discourses »⁴. Quant au XIX^e siècle, l'époque critique où le concept du corps « normal » s'est enraciné dans tous les domaines en faveur de l'idéologie de la bourgeoisie et son ordre social, l'image de la « déviance » physique ou cognitive se présente certes comme une matière imaginaire fréquemment explorée par les écrivains et les écrivaines dans leurs œuvres de fiction : Quasimodo dans *Notre*

¹ Henri-Jacques Stiker, « Nouvelle perception du corps infirme », *Histoire du Corps*. Éd. Alain Corbin, Jean-Jacques Courtine et Georges Vigarello (Paris : Édition du Seuil, 2005) 280.

² Ibid.

³ Lennard J. Davis. *Enforcing Normalcy: Disability, Deafness, and the Body* (London. New York: Verson, 1995) 43.

⁴ David Mitchell et Sharon Snyder. *Narrative prosthesis: disability and the dependencies of discourses* (Ann Arbor: UP of Michigan, 2000)1.

Dame de Paris de Victor Hugo, Hyppolyte et l'Aveugle dans *Madame Bovary* de Gustave Flaubert, Madame Raquin dans *Thérèse Raquin* d'Émile Zola, pour ne citer que les figures les plus connues. Ces célèbres images d'invalides qui se trouvent au centre ou en marge de l'intrigue, transcrivant ou transfigurant la réalité, provoquant la pitié, le mépris, le respect ou la réflexion philosophique, prouvent bel et bien que l'instance de l'infirmité constitue un motif intrigant et fascinant dans les discours littéraires de cette période. Il l'est tout particulièrement dans la production littéraire des femmes.

Comme toute forme d'altérité, l'infirmité intéresse les femmes auteurs du XIX^e siècle qui présentent le désavantage physique ou mental de leurs personnages avec autant de lucidité, de passion et de sympathie. Sous la plume des écrivaines, la « monstruosité » corporelle qui porte le signe de déviance fait preuve d'une puissance représentative qui ouvre de nouvelles pistes de réflexion sur les problèmes liés au corps, au genre et à l'écriture féminine. Dans une société patriarcale où les discours scientifiques, médicaux, religieux et moraux tendent à justifier l'« infirmité » inhérente à la physiologie féminine, la représentation du corps invalide dans les ouvrages de fiction des femmes est riche d'un sens dont on doit saisir la portée culturelle, sociale et littéraire. Si comme Mitchell et Snyder l'avancent, dans les discours littéraires, la figuration du handicap est une métaphore de la résistance à la convention culturelle qui vise à renforcer la norme de tous les ordres (49), il est important d'examiner une série de questions soulevées par l'image de l'infirmes dans les écrits des femmes. Comment ces auteures incorporent-elles le potentiel transgressif de l'infirmité à leurs stratégies d'écriture ? Leurs écrits

confirment ou déstabilisent-ils le sens que la culture confère au corps infirme et à la différence sexuelle ? Ces femmes, rendues infirmes par leur sexe, considérées comme l'« autre » de l'homme, utilisent-elles la représentation de l'infirmité pour transgresser les contraintes de la société et peuvent-elles s'en libérer ?

Pour répondre à ces questions, ma thèse se consacre à l'analyse de quatre romans de femmes écrivains du XIX^e siècle où l'instance de l'infirmité se trouve au centre de la structure du récit. Mon corpus comprend *Anatole*⁵ de Sophie Gay, *Olivier ou le secret*⁶ de Claire de Duras, *Monsieur le Marquis de Pontanges*⁷ de Delphine de Girardin et *Laide*⁸ de Juliette Lamber. Ces textes qui mettent en scène respectivement un héros sourd-muet, un protagoniste impotent, un personnage fou et une héroïne laide, me permettent non seulement d'analyser les fonctions littéraires d'une variété de formes de déficiences mais aussi d'examiner les manières dont ces auteures lisent et révisent les rhétoriques sociales oppressives dans différents contextes d'infirmité. Ce corpus qui couvre les registres du roman sentimental, ironique et féministe, me donne également l'occasion de comparer la représentation de l'infirmité dans différents types de discours littéraires. Par ailleurs, ces quatre romans largement reconnus dans les cercles littéraires de l'époque, sont généralement négligés par les lecteurs et critiques contemporains. En

⁵ Sophie Gay, *Anatole* (1815) (Paris : chez Ambroise Tardieu, 1822).

⁶ Claire de Duras, *Olivier ou le Secret* (1971) (*Ourika. Édouard. Olivier ou le Secret*. Paris : Gallimard, 2007).

⁷ Delphine de Girardin, *Monsieur le Marquis de Pontanges* (1835) (Paris : Librairie Nouvelle, 1856).

⁸ Juliette Lamber, *Laide* (Paris : Calmann Lévy, 1878).

choisissant ces textes « mineurs » comme objets d'analyse, j'aspire aussi à penser leur place dans l'histoire intellectuelle et littéraire en réfléchissant aux canons qui tendent à marginaliser les femmes auteurs ainsi que leurs œuvres.

Le choix et l'analyse de ce corpus qui valorisent et insistent particulièrement sur la perspective des femmes ne sont pas basés sur la comparaison entre les textes écrits par les femmes et les hommes pour discerner leurs manières différentes de représenter l'infirmité. Dans une critique littéraire ordonnée encore par la mentalité patriarcale, la méthodologie comparative a souvent pour prémisse la norme qu'incarne généralement l'œuvre des hommes. Quoiqu'il soit possible d'envisager des projets comparatistes qui soient conscients et critiques de cette tendance, j'ai choisi d'interroger cette « norme » et de résister à l'idéologie marquée par le patriarcat en commençant par l'exploration d'un corpus qui reste encore à être examiné en tant que tel. Lorsque je pense la norme et la différence associées au corps, au genre et à l'écriture féminine tout au long de ce projet, je réfléchis aussi sur les approches dites critiques féministes : sans doute, est-il important pour les féministes de questionner et de repenser la méthodologie comparative si l'on ne veut pas tomber dans le piège tendu par le système qui privilégie l'homme-norme et la littérature masculine-norme. Une étude telle que la mienne permettra d'ailleurs de mieux penser l'un et l'autre corpus. Mon choix de textes se veut ainsi représentatif d'un pan important de la production littéraire des femmes au XIX^e siècle : le genre romanesque.

Si, dès les années 1970, avec le développement du mouvement féministe et la création de programmes d'études sur le genre dans les universités, de plus en plus

de critiques se sont rendu compte de l'importance de la contribution apportée par les femmes à la littérature du XIX^e siècle et si plus de trente années d'études sur la littérature féminine ont eu des résultats fructueux qui ont transformé le paysage de l'histoire littéraire et enrichi la pensée sur l'écriture et la situation des femmes, il faut remarquer que les recherches existantes dans ce domaine sont loin d'avoir épuisé le trésor de la production littéraire féminine. Si l'on parcourt les recherches actuelles sur ce plan, il n'est pas difficile de découvrir que les dimensions qu'abordent les critiques féministes se rapportent surtout aux questions de genre, de sexualité, de race et de classe, soulevées dans les écrits des femmes. Jusqu'à maintenant, il n'existe aucune étude consacrée spécifiquement à l'examen du corps infirme que les auteures évoquent dans leurs œuvres. Bien qu'Alison Finch et Chantal Bertrand-Jennings aient indiqué respectivement dans leurs études que l'infirmité constitue un élément intéressant dans l'écriture des femmes de cette époque, elles n'ont éclairé cet aspect ni en détail ni en profondeur⁹. Dans *The Male Malady* de Margaret Waller, une étude sur les écrits romantiques produits par les hommes et les femmes, à l'exception du personnage d'Octave dans *Armance* de Stendhal qui souffre d'impotence physiologique, les héros qui font l'objet de l'analyse ne sont pas réellement des individus au corps handicapé. Leur infirmité psychologique se distingue de la débilité ou de la difformité corporelle qui fonctionne différemment tant dans la mesure textuelle que dans la mesure sociale. Si la négligence de l'image de l'infirmes dans la critique littéraire s'accorde à la

⁹ Alison Finch: *Women's Writing in Nineteenth-Century France* (Cambridge: Cambridge UP, 2000) 52.
Chantal Bertrand-Jennings: *Un autre mal du siècle* (Toulouse : Presses Universitaires du Mirail, 2005) 56.

marginalité des personnes handicapées dans la culture et la société, mon étude se donne aussi pour but de transformer cette situation en rendant visible l'infirmes dans le contexte littéraire et en réintégrant l'infirmité à la critique, surtout à la critique de la littérature féminine.

Depuis les années 1990, les recherches sur l'infirmité dites « Disability Studies » se multiplient dans les cercles académiques aux États-Unis. Ces études interdisciplinaires qui tendent à redonner identité aux personnes handicapées dans les ordres culturel, social et historique, ont inspiré les chercheurs de la discipline littéraire qui ont commencé à développer une réflexion sur les fonctions du corps infirme dans leur propre domaine. David Mitchell et Sharon Snyder, par exemple, prônent leur théorie de la prothèse narrative selon laquelle la situation spécifique des personnes invalides dans la culture, la société et l'histoire fait que le discours littéraire dépend de la puissance transgressive de l'infirmité pour réaliser sa fonction. Rosemarie Garland Thomson, dans *Extraordinary Bodies : figuring physical disability in American culture and literature*¹⁰, théorise quant à elle les « Disability Studies » d'une perspective féministe et illustre la fonction représentative du corps infirme dans certains phénomènes culturels et littéraires. Son analyse de figures féminines handicapées dans le « freak show », les romans sentimentaux et les romans libérateurs des écrivaines noires, tout en présentant la construction du corps « différent », démontre l'ambivalence et l'instabilité de sa représentation dans la culture et la littérature. À la lumière des idées de ces trois

¹⁰ Rosemarie Garland Thomson. *Extraordinary Bodies : figuring physical disability in American culture and literature* (New York : Columbia UP, 1997).

théoriciens et critiques, ma thèse s'offre pour tâche de développer, d'enrichir et de compliquer les recherches existantes sur le genre, les « Disability Studies » et la littérature féminine à travers l'examen des romans mentionnés ci-dessus. Je démontre ainsi que la représentation de l'infirmité constitue une stratégie d'émancipation que ces auteures intègrent à leur activité de création. Et comme je le verrai plus loin, cette stratégie n'est pas exempte de contradictions.

Dans ce corpus, les récits problématisés par l'infirmité sont structurés autour du motif de l'amour, du mariage malheureux ou du sentiment adultère. Ces thèmes qui à première vue pourraient sembler banals, sinon triviaux, présentent un enjeu politique, quand on considère toutes les contraintes imposées à la femme et à l'infirmes dans le contexte social de l'époque. Si comme le prône la critique féministe d'aujourd'hui, ce qui est privé est politique, je propose de penser ces instances du privé dans la perspective politique toujours actuelle d'une critique du système de l'hégémonie du corps « normal ».

Plus précisément encore, dans mon enquête sur l'infirmité, j'analyse le facteur de déficience à la mesure des rapports paradoxaux entre l'homme et la femme que représentent les romans. Cette approche peut être justifiée par au moins deux raisons principales. D'une part, le système du genre sexuel est composé de deux sexes qui sont fondamentalement relationnels et se définissent mutuellement. D'autre part, dans le roman dont le/la protagoniste porte un corps infirme, sa/son partenaire joue souvent un rôle important et complémentaire qui met en question la limite traditionnelle entre l'homme et la femme, la masculinité et la féminité. En plus de la fonction thématique du corps infirme, je m'interroge aussi sur sa fonction

formelle. Tout au long de mon étude, j'essaie de découvrir un lien entre le corps « déviant » et le texte : comment le manque corporel du personnage affecte-t-il le corps textuel ? Au niveau narratif, de quelle manière le corps « étrange » du héros ou de l'héroïne fonctionne-t-il ?

Autour de la discussion sur le rapport entre l'infirmité, le genre et l'écriture, ma réflexion s'inscrit dans une perspective féministe et se développe dans le cadre de cinq dimensions principales. Le premier chapitre intitulé « corps 'monstrueux', corps féminin, corps textuel », a pour objet les trois « corps » qui font l'enjeu de l'enquête dans ma thèse. Dans cette partie, j'explique tout d'abord la définition et la construction du corps « anormal » dans l'histoire de l'Occident et particulièrement dans le contexte de la France du XIX^e siècle. Ma discussion concernant l'histoire de la médecine et de la création du concept du corps « normal » constitue une base historique et sociale pour les analyses suivantes, car elle me permet de découvrir les frictions entre le discours social et le discours imaginaire, et puis de réfléchir sur la portée de ces frictions. Ce chapitre explicite également le lien entre l'infirmité et la féminité ainsi que celui entre la monstruosité et la femme auteur qui incarne l'idéologie sur les femmes dans la société du XIX^e siècle. L'analyse de cette idéologie sert de point de départ aux problématiques que je pense tout au long de la thèse. La dernière partie de ce chapitre se concentre sur la puissance représentative du corps « monstrueux » dans la littérature. Tout en introduisant et discutant les fruits théoriques des « Disability Studies » dans la discipline littéraire, je présente des outils d'analyse, la « prothèse narrative » et la « matière métaphorique », par exemple, qui sont incorporés et développés dans mes propres réflexions.

Mon analyse des textes commence par *Anatole* de Sophie Gay, publié en 1815, un « best-seller » l'année de sa parution, dont l'histoire se développe autour de l'identité mystérieuse d'un personnage sourd-muet. Dans ce chapitre, « Surdité, textualité, sentimentalité », je démontre l'influence que l'infirmité sensorielle du héros a sur la structure narrative.  galement, en analysant la manière dont le texte valorise le silence et privilégie le pouvoir des yeux, j'identifie les caractéristiques d'un environnement fictif qui favorise l'existence du personnage sourd-muet. De plus, je pose que le rôle du protagoniste féminin à l'égard du héros infirme permet le franchissement des contraintes et transforme l'évocation de la sentimentalité.

Le troisième chapitre, « Impuissance du corps et révolte du cœur », examine le *mal du siècle* représenté par l'impuissance masculine dans *Olivier ou le secret* de Claire de Duras, un roman achevé en 1822 mais ne voit le jour pour le grand public qu'en 1971.   travers l'analyse d'une série de signes qui renvoient à un « manque », je montre de quelle manière le corps textuel trahit le secret fatal du héros malgré tous ses efforts pour le garder. En outre, en étudiant les rapports amoureux entre Olivier et sa cousine Louise, j'indique que la manière dont la révolte intérieure des protagonistes est représentée signale la transgression des contraintes du système hiérarchique primé par l'Ancien Régime.

Ma réflexion dans le quatrième chapitre, « Ironie, folie, texte 'fou' », se concentre sur la dimension ironique d'un roman de Delphine de Girardin *Monsieur le Marquis de Pontanges*, publié en 1835. Dans cette partie, j'intègre à ma discussion l'infirmité mentale dont la portée, comme celle de l'infirmité physique,

met en question l'hégémonie du corps « normal »¹¹. Mon analyse montre les rapports entre la folie et les techniques ironiques que la narratrice/auteure utilise pour critiquer le monde et exprimer sa propre angoisse envers la nature humaine. En même temps, je mets en lumière la fonction métaphorique de l'image du fou dans la représentation de la situation des femmes de l'époque. Au niveau textuel, j'étudie le mode de l'« excès » cher à l'écriture de Delphine de Girardin : de quelle manière aide-t-il à libérer la voix réprimée de l'écrivaine dans son monde romanesque et comment figure-t-il la modernité ?

Le dernier chapitre, « L'image de la femme rebelle », analyse *Laide*, un roman paru en 1878, écrit par Juliette Lamber, écrivaine féministe proclamée. Je m'y attache à présenter la manière dont la laideur féminine constitue une composante transgressive à travers laquelle la romancière postule l'importance de l'intelligence et de l'indépendance dans l'émancipation des femmes. Si la métamorphose de l'héroïne qui retrouve sa beauté à la fin du roman révèle l'ambiguïté et l'instabilité de la représentation de l'infirmité féminine dans le discours imaginaire, j'illustre à quel niveau cette conclusion problématique reflète justement la logique de la pensée féministe de l'écrivaine.

Chaque chapitre commence par des remarques d'introduction sur l'auteure et son œuvre. Cette structure trouve sa logique dans ma réflexion sur les rapports entre la représentation de l'infirmité et l'écriture des femmes. Les auteures de ce corpus, reconnues à leur époque, se voient presque toutes négligées par les critiques

¹¹ La notion du corps « normal » est basée sur le concept de « l'homme moyen » proposé par Adolphe Quetelet, qui est une combinaison de l'homme moyen physique et l'homme moyen moral. Cette notion sera expliquée en détail dans le premier chapitre.

d'aujourd'hui. Elles sont donc peu connues des lecteurs contemporains. La présentation de leur carrière littéraire et des caractéristiques essentielles de leur œuvre sert ainsi à bien situer mon corpus dans leurs activités créatives et à explorer ensuite la fonction spécifique de la figure invalide dans ces textes. Si Roland Barthes réclame « la mort de l'auteur »¹², je propose d'invoquer la « vie » de ces auteures pour situer la production de ces ouvrages dans une histoire peu connue et pour mieux comprendre comment l'image de l'infirme leur sert à s'exprimer et à dire leur situation, leur ambition et leur révolte.

Le XIX^e siècle est une époque importante où l'exclusion du corps handicapé est renforcée dans presque tous les domaines de la société et de la culture. Les romans de femmes qui transfigurent cette réalité en mettant au centre de l'histoire le motif de l'infirmité sont dignes d'un regard attentif à la lumière des théories critiques contemporaines. Il faut saisir cette composante de la déviance pour comprendre sa portée transgressive. La constance, la variation et la tension dont témoigne la représentation de l'infirmité dans ce corpus ne sont nullement gratuites. Elles développent une pensée critique des écrivaines sur la notion de la norme, sur les conditions des êtres « inférieurs » et sur l'acte de l'écriture.

¹² Dans son article « La mort de l'auteur », Roland Barthes postule : « tout texte est écrit éternellement ici et maintenant [grâce au lecteur]. [..L]a naissance du lecteur doit se payer de la mort de l'Auteur » (*Le bruissement de la langue*. Paris : Éditions du Seuil, 1984) 66-67.

Chapitre I

Corps « monstrueux », corps féminin, corps textuel

I. CORPS « MONSTRUEUX » : UN DISCOURS HISTORIQUE ET SOCIAL

Vers 1492, Léonardo da Vinci réussit à créer le croquis de « l'Homme de Vitruve » (ou « l'Homme Vitruvien ») selon les proportions du corps humain décrit dans *Da Architectura* par un architecte romain, Vitruvius Pollio. Sur ce fameux dessin figure une image masculine aux bras et jambes écartés, dans deux positions superposées, inscrites simultanément et parfaitement dans un cercle et un carré. Et dans les notes accompagnatrices auxquelles le dessin sert d'illustration, Da Vinci, avec des chiffres précis, détaille les proportions du corps humain telles que Vitruve les a prônées dans son ouvrage sur l'architecture¹³. Le dessin et le texte sont généralement considérés comme « Canon de Proportion » ou « Proportion de l'Homme ». L'image de l'homme vitruvien qui symbolise la symétrie et l'harmonie

¹³ Les proportions en question sont les suivantes : « [...] que la Nature a distribué les mesures du corps humain comme ceci. Quatre doigts font une paume, et quatre paumes font un pied, six paumes font une coudée : quatre coudées font la hauteur d'un homme. Et quatre coudées font un double pas, et vingt quatre paumes font un homme ; et il a utilisé ces mesures dans ses constructions. Si vous ouvrez les jambes de façon à abaisser votre hauteur d'un quatorzième, et si vous étendez vos bras de façon que le bout de vos doigts soit au niveau du sommet de votre tête, vous devez savoir que le centre de vos membres étendus sera au nombril, et que l'espace entre vos jambes sera un triangle équilatéral. La longueur des bras étendus d'un homme est égale à sa hauteur. Depuis la racine des cheveux jusqu'au bas du menton, il y a un dixième de la hauteur d'un homme. Depuis le bas du menton jusqu'au sommet de la tête, un huitième. Depuis le haut de la poitrine jusqu'au sommet de la tête, un sixième ; depuis le haut de la poitrine jusqu'à la racine de cheveux, un septième. Depuis les tétons jusqu'au sommet de la tête, un quart de la hauteur de l'homme. La plus grande largeur des épaules est contenue dans le quart d'un homme. Depuis le coude jusqu'au bout de la main, un cinquième. Depuis le coude jusqu'à l'angle de l'avant bras, un huitième. La main complète est un dixième de l'homme. Le début des parties génitales est au milieu. Le pied est un septième de l'homme. Depuis la plante du pied jusqu'en dessous du genou, un quart de l'homme. Depuis sous le genou jusqu'au début des parties génitales, un quart de l'homme. La distance du bas du menton au nez, et des racines des cheveux aux sourcils est la même, ainsi que l'oreille : un tiers du visage. » Le 19 juillet, 2009 http://fr.wikipedia.org/wiki/Homme_de_Vitruve.

du corps humain peut être envisagée comme le modèle géométrique d'un homme « normal » dont les proportions corporelles, selon Vitruve, sont ordonnées par la nature. Ce dessin se présente aussi comme une « cosmographia del minor mondo » (cosmographie du microcosme) réalisée par Da Vinci qui croit à l'analogie entre le mécanisme du corps humain et celui de l'univers¹⁴.

De fait, dès sa première apparition devant le public, «l'Homme de Vitruve » en tant qu'un des chefs-d'œuvre de Da Vinci, ne cesse de provoquer des discussions qui ont pour objet soit le code mystérieux de Da Vinci, soit ses valeurs symboliques au-delà de son aspect mathématique. Malgré la diversité des nombreuses hypothèses sur ce fameux ouvrage, on approuve au moins un fait incontestable : le dessin qui exemplifie la combinaison admirable de l'art et de la science à la Renaissance, renforce et promulgue l'idée de l'harmonie du corps humain qu'est le canon de proportion. Dans le croquis, c'est une figure masculine au pénis situé au centre des symboles de l'univers (le carré et le cercle), qui se charge d'exposer le modèle canonique incarnant les mesures précisées par Vitruve. En décrivant ces proportions, Vitruve déclare: « la Nature a distribué les mesures du corps humain comme ceci». Cette illustration alliée au texte semble impliquer que tous les corps qui dévient de ce « module» humain, y compris le corps féminin, sont déficients, défectifs, déviants, déformés, infirmes... en un mot, anormaux. Ils sont alors censés être traités, contrôlés, et corrigés dans un contexte social et

¹⁴ L'explication sur l'Homme de Vitruve dans cette partie est basée sur les informations fournies par l'article suivant : «L'Homme de Vitruve ». le 19 juillet, 2009
<http://fr.wikipedia.org/wiki/Homme_de_Vitruve> .

culturel qui privilégie l'autorité de l'homme, et surtout celle de l'homme « normal ». Qui plus est, utilisé comme symbole de la profession médicale, l'« Homme de Vitruve » représente aussi le pouvoir important de la science médicale qui est supposée être capable d'offrir tous les moyens possibles de redresser les « erreurs » des corps problématiques pour qu'ils puissent se conformer au canon établi. En fait, depuis des siècles, derrière ce grand ouvrage de l'« Homme de Vitruve » de Da Vinci, ce qui se dissimule est un « code » mystérieux qui ne cesse d'influencer notre conscience du corps : une norme qui est la source de tous les corps « déviants ». Selon cette doctrine, on ne respecte qu'un corps qui est susceptible d'être prévu, contrôlé et discipliné par rapport à un « modèle » existant. Et à cet effet, les corps qui se détournent de ce « module » se voient simplement réduits à la catégorie des « Autres » qui doivent être expulsés, en faveur de l'harmonie et la pureté de l'espèce humaine.

La conception transmise par « L'Homme de Vitruve » s'accorde bel et bien avec la théorie prônée par Aristote. Dans le livre IV de *De la génération des animaux*, Aristote définit le « normal » et l'« anormal » en établissant une hiérarchie des corps variés sous la catégorie de « corps typiques » et celle de « corps aberrants »¹⁵. « [Celui] qui ne ressemble pas aux parents », Aristote avance-t-il, « est déjà, à certain égard, un *monstre* : car dans ce cas, la nature s'est,

¹⁵ Mon commentaire ici est inspiré par l'analyse de Rosemarie Garland-Thomson exposée dans *Extraordinary Bodies : figuring physical disability in American culture and literature* : « Perhaps the founding association of femaleness with disability occurs in the fourth book of *Generation of Animals*, Aristotle's discourse of the normal and the abnormal, in which he refines the Platonic concept of antinomies so that bodily variety translates into hierarchies of the typical and the aberrant » (19).

dans une certaine mesure, écartée du *type générique* » (146, je souligne)¹⁶. La création d'un modèle neutre soi-disant « type générique » va de pair avec celle de son antithèse, le « monstre », l'écart d'avec ce « type » étant considéré comme une défectuosité sérieuse¹⁷. Avec ce discours, comme le remarque Rosemarie Garland-Thomson, Aristote place une certaine figure humaine comme le « type générique » au centre de son système, tout en marginalisant la « monstruosité », conséquence physique d'une déviation de la « nature » (20). Effectivement, la pensée de ce philosophe qui a exercé une influence considérable sur le développement de la civilisation occidentale, pose les bases idéologiques de la connaissance de ses héritiers sur le corps. Dès lors, la défectuosité physique, synonyme de « monstruosité », a pour signification l'impureté, le péché et le danger qu'on doit éviter, rejeter et expulser. Si l'état du corps « monstrueux » désigne surtout l'anomalie de naissance dans le discours d'Aristote, la notion de ce corps au sens médical, enrichie et concrétisée par les héritiers du philosophe, renvoie aujourd'hui plutôt à la déficience et la difformité, congénitale ou acquise, qui entrave l'activité physique ou mentale d'un individu¹⁸. Monstre, déformé, infirme, invalide, ou handicapé... malgré une variété de termes utilisés pour désigner l'« identité » désavantageuse de cette figure, son destin inquiétant et tragique reste le même tout

¹⁶ Aristote. *De la génération des animaux* Trans. Pierre Louis (Paris : Les Belles Lettres, 2002).

¹⁷ Mes arguments sur le sujet de la production de “monstres” dans l'histoire occidentale seront enrichis et renforcés dans une version ultérieure de ce travail.

¹⁸ Voir Bernard Andrieu et Gilles Boëtsch, éd., *Dictionnaire du Corps* (Paris: CNRS Éditions, 2008) 163 et David Johnstone, *An Introduction to Disability Studies* (London: David Fulton Publisher, 2001) 2-10.

au long de l'histoire : presque chaque société la considère comme un problème à résoudre, un « mal » à traiter.

Au cours de la période de l'Antiquité, si on expose les enfants nés difformes, c'est pour les remettre aux dieux, parce que ces naissances sont considérées comme signes avertisseurs de la colère des dieux et annoncent des possibilités de malheurs menaçant toute la communauté sociale. Les naissances anormales incarnant la précarité devant la divinité provoquent la crainte de l'extinction de l'espèce ou de sa déviation. Lié à la misère potentielle de la vie collective, le corps déviant, dans ce sens, ne renvoie plus à une affaire privée ou médicale, il est socialisé dans le monde antique¹⁹.

Au Moyen Âge, le statut du corps « monstrueux » reste assez flou : il s'agit d'une période d'instabilité dans la façon de situer ce genre de déviance physique. Pour la première période de cette époque, la différence corporelle est conçue comme une « anomalie normale » (Stiker 80) représentant la variété et la diversité de la création de Dieu qui est hors de la maîtrise humaine. N'étant plus porteuse de la faute, du péché, et de la colère des dieux, l'infirmité est plutôt considérée comme une différence à aimer et à assister. Confondus généralement avec les pauvres, les infirmes sont devenus des êtres qui font l'objet de la charité religieuse. Pourtant, dès le XIV^e siècle, la déviance physique est à nouveau connexe au péché ou au moins à la punition de Dieu. Durant l'époque où règnent pestes, famines, épidémies et guerres, les infirmes comme les pauvres sont traités comme des types dangereux

¹⁹ Pour l'histoire du corps infirme à l'âge Antique, voir Stiker, *Corps infirmes et société* (Paris : Aubier Montaigne, 1982) 51-77.

qui menacent l'ordre et la stabilité. La répression, la mise au travail et plus tard l'enfermement constituent les mesures principales pour contrôler les figures au corps « monstrueux »²⁰.

Si dans l'ensemble, à l'époque médiévale, la difformité du corps est surtout traitée au niveau moral, la période classique dont le système de pensée est marqué par la naissance d'une médecine basée sur la raison et l'observation, propose une autre approche dans la perception de cette différence corporelle. Les anomalies physiques de nature, au lieu de provenir du Créateur, sont dites être dues aux « accidents intervenus au cours du développement du germe » (Stiker 110). Liée au résultat désastreux des « accidents » dans la mesure médicale, la déviance corporelle est perçue comme une « erreur » qui a besoin d'être corrigée et déracinée. Cette idée qui commande l'espace de l'hôpital, du moins sur le plan théorique, contribue à l'émergence de la période du « grand renfermement »²¹. Au cours du Grand Siècle, plutôt que par objectif médical, c'est sur une ligne d'ordre, de maîtrise et de restriction que les infirmes, comme les mendiants, sont placés dans les hôpitaux pour être regroupés, internés et puis forcés à travailler entre les murs. Tandis que pendant les XVII^e et XVIII^e siècles, la science médicale métamorphose la pensée sur le corps difforme, la situation de celui-ci, qui n'est pas modifiée dans

²⁰ Stiker, 79-106.

²¹ Le terme de « grand renfermement » est utilisé par Michel Foucault dans *L'histoire de la folie à l'âge classique* (Paris : Édition de Seuil, 1972). Foucault qui prend la maladie mentale comme l'objet de son étude ne mentionne pas l'infirmité physique dans cet ouvrage.

la réalité, devient de plus en plus problématique tant au niveau social qu'au niveau éthique²².

Après ce parcours très bref de l'histoire du corps « monstrueux » de l'Antiquité jusqu'au Siècle des Lumières, examinons maintenant la situation de ce corps au XIX^e siècle, la période qui fait l'objet des réflexions de cette étude. À une époque dont l'importance historique est marquée par une série de modifications importantes dans les domaines de la politique, de l'économie et de la culture, quelles influences ces changements effectuent-ils sur le statut de l'infirmité ? Dans quelle mesure cette période présente-t-elle des particularités dans son traitement de l'anormalité corporelle ?

De fait, si la naissance du concept du corps « normal » peut dater d'Aristote qui, comme je l'ai noté plus haut, crée dans son discours un « type générique »²³ représentant un être neutre ou normal, ce n'est qu'au XIX^e siècle que cette notion s'enracine dans la société autour du concept de « l'hégémonie du corps normal »²⁴. Il y a deux fruits importants du développement de la science à cette époque qui contribuent à la conceptualisation de la norme : l'un est l'application de la science statistique à l'ordre du corps et de la santé, l'autre est l'installation définitive de la science médicale dans la société.

Discutons tout d'abord de la statistique, une science qui sert à préconiser le concept de la moyenne et de la norme. Selon le *Grand Dictionnaire Universel du*

²² Pour l'histoire du corps handicapé au XVII^e siècle, voir Stiker, *Corps infirmes et société* (107-22).

²³ Aristote. *De la génération des animaux* (146).

²⁴ Dans son chapitre « Constructing Normalcy », Lennard J. Davis utilise l'expression de « hegemony of normalcy ». L'expression que j'emploie ici est inspirée par celle de Davis.

XIX^e siècle de Pierre Larousse, le terme « statistique », qui vient du latin moderne « *statisticus* », relatif à l'État, est utilisé depuis la fin du XVIII^e siècle pour définir l'étude méthodique des faits sociaux par des procédés numériques, destinée à renseigner et aider les gouvernements. En 1829, dès que Bisset Hawkins définit la statistique médicale comme « *the application of numbers to illustrate the natural history of health and disease* » (Davis 26), on commence à appliquer cette branche des connaissances à l'étude du corps. En France, au début du XIX^e siècle, la statistique est principalement employée dans le domaine de la santé publique. Selon Davis, c'est Adolphe Quetelet (1796-1847), statisticien français, qui contribue le plus à la généralisation du concept du corps « normal » (26). Inspiré par la méthode des astronomes qui, pour situer une étoile, tracent tous les objets visibles avant de faire la moyenne des erreurs, Quetelet trouve que cette « loi de l'erreur » peut être aussi appliquée à la distribution des traits humains comme la taille et le poids. Suivant cette idée, il propose le concept de « l'homme moyen », un être humain abstrait qui est la moyenne de tous les traits humains dans un pays donné (Davis 26). Quetelet précise ce que son concept signifie : « *deviations more or less great from the mean have constituted [for artists] ugliness in body as well as vice in morals and a state of sickness with regard to the constitution* » (cité par Davis, 27). Selon cette explication, il est évident que le modèle créé par Quetelet incarne la combinaison de l'homme moyen physique et l'homme moyen moral, qui construit le corps « normal ». En 1835, ce statisticien français détaille plus avant l'importance de sa notion de l'homme moyen : « *for all things will occur in conformity with the mean results obtained for a society. If one seeks to establish, in*

some way, the basis of a social physics, it is he whom one should consider [...] » (cité par Davis, 26). Liée à la base de la physique dans le cadre de la société, l'implication sociale de l'idée de l'« homme moyen » s'avère essentielle. Sur cet aspect, Davis avance qu'en préconisant l'idée de l'« homme moyen », Quetelet fournit en effet une justification pour les valeurs associées aux classes moyennes : « With bourgeois hegemony comes scientific justification for moderation and middle-class ideology » (27).

Si l'argument de Davis n'accentue que le rôle unilatéral de la conception de Quetelet, pour le compléter, je propose la fonction interactive de ces deux éléments : l'idéologie bourgeoise produit à son tour un contexte favorable à la naissance et au développement de cette figure « moyen[ne] » dans la société concernée. Au cours d'une période où l'on promulgue la modération, la position du juste milieu et le mode de vie de la classe moyenne, le concept du corps « normal » vient remplacer celui du corps idéal²⁵ qui règne au Grand Siècle. À la différence de ce dernier concept qui signifie que le corps idéal n'appartient qu'aux dieux, ne pouvant jamais être atteint par l'homme, la notion de la norme implique que toute la population doit et peut être normalisée selon le modèle de l'« homme moyen » (Davis 28)²⁶. À cette époque-là, ce courant de pensée fait écho au développement

²⁵ Davis met en avant que le concept du corps idéal, daté du XVII^e siècle, précède celui du corps normal. Il explique le concept de l'idéal : « The notion of an ideal implies that [...] the human body as visualized art or imagination must be composed from the ideal parts of living models. These models individually can never embody the ideal since an ideal, by definition, can never be found in this world » (25).

²⁶ La notion de la modération aux époques qui précèdent le XIX^e siècle sera nuancée et développée dans le manuscrit qui approfondira certaines dimensions de la présente étude.

important de la science médicale ainsi que d'autres techniques qui ont pour but de redresser et de discipliner les corps « déviants ».

En effet, le pouvoir médical s'établit définitivement dans la société européenne dès la fin du Siècle des Lumières. En témoigne le fait que dans les années 1770, se répandent partout dans la campagne des médecins indemnisés par l'administration royale. Ce phénomène, selon Stiker, constitue justement l'indice du « grand rêve, formé par le corps médical, de soigner, et ce faisant, de devenir les recteurs d'une norme sociale définie à partir des normes de la vie et de la santé » (121). La norme corporelle s'associe ici à la base de l'installation d'une règle sociale. En ce sens, la puissance médicale, fondée sur la science et les techniques modernes, sert à défendre la norme non seulement dans l'ordre physique, mais aussi dans l'ordre politique et social. C'est ce que note J.-P. Peter qui, en commentant le rôle de la médecine, avance : « [...] la ferveur marquée des médecins d'encadrer la société tout entière afin de la mener à vivre selon la norme : c'est bien ce qui, avec des conditions générales de possibilité, des énoncés, des dispositifs formels tout différents, inscrit dans une même perspective cet autrefois et l'aujourd'hui » (cité par Stiker, 121-22). De quelle façon le pouvoir médical en tant qu'une autre sorte d'institution, traite-t-il donc l'infirmité physique?

Dans l'histoire du corps, le XIX^e siècle est souvent considéré comme « une grande période 'orthopédique' » (Stiker 131) durant laquelle de nombreux médecins sont saisis par une fascination pour le redressement corporel²⁷. Allant de

²⁷ La discussion sur l'histoire de la médecine du XIX^e siècle en France sera développée davantage dans mon étude future.

pair avec cette passion, surgissent des établissements d'ordre médical destinés à traiter la difformité physique. Il existe par exemple des « Instituts orthopédiques », tel celui dirigé par Vincent Duval à Paris ; on y soigne la non-conformité du corps : les défauts de la taille, les pieds-bots, les « fausses ankyloses » du genou, les torticolis permanents, les maladies des articulations, etc. (Stiker 130). Toutes sortes de « monstruosités » physiques ne sont plus une fatalité personnelle, mais sont l'objet commun du traitement médical. Il faut remarquer que dans ces instituts orthopédiques se développent rapidement des techniques de redressement corporel : le lit extenseur, l'usage de l'électricité, l'apparition de la minerve, l'appareil de Scarpa pour le pied-bot, une nouvelle conception du corset, la balançoire orthopédique, etc. (Stiker 130). Ces outils redresseurs qui incarnent l'autorité et l'ambition du pouvoir médical, se chargent en effet de normaliser techniquement tous les corps selon un modèle de l'« homme moyen » né dans la société bourgeoise du XIX^e siècle.

En plus du traitement médical, le traitement éducatif constitue un autre outil majeur de l'époque utilisé pour « normaliser » les infirmes. De fait, depuis la fin du XVIII^e siècle, éduquer et ré-éduquer les infirmes « incurables » est devenu une nouvelle préoccupation au sujet des invalides. Ce type d'éducation spéciale voit surtout ses fruits dans les deux cas d'infirmité sensorielle : celui des sourds-muets et celui des aveugles. Toute évocation de cet accomplissement éducatif doit mentionner l'Abbé de l'Épée (1712-1789) et Valentin Haüy (1745-1822), deux grands précurseurs qui contribuent le plus, respectivement, à l'éducation des sourds-muets et celle des aveugles. Malgré la différence extrême des approches

qu'ils emploient dans leurs instituts spécialisés à Paris, ces deux figures importantes dans l'« histoire de l'infirmité » affirment une même conception sur le corps déficient : avec des techniques et des pédagogies appropriées, les infirmes sensoriels peuvent mener une vie « normale », comme celle des valides. Avec leurs efforts consacrés à l'éducation des élèves qu'on classait souvent dans la catégorie infrahumaine, ces deux pionniers savent ouvrir aux infirmes la porte du monde civilisé et leur permettre de partager le bien commun, culturel et social avec leurs compatriotes « moyens »²⁸. Cependant, pour positifs que soient certains aspects des idées de l'Abbé de l'Épée et de Valentin Haüy, leurs buts sont presque dans la même veine que celui de la science médicale. Comme l'indique Stiker :

« [l']institution spécialisée est aussi une forme d'encerclement et de possibilité de mainmise rigoureuse sur le déviant » (129). En effet, au lieu de la faire basculer, leurs pratiques destinées à la normalisation du corps, ne peuvent que protéger et renforcer l'hégémonie de la norme exigée par l'idéologie de la classe dominante.

La logique de l'hégémonie de l'« homme moyen » enracinée à cette époque nous permet aussi de percevoir les raisons pour lesquelles le XIX^e siècle est considéré comme une grande période de l'exhibition des « corps monstrueux »²⁹. On cherche et expose toujours des « monstres » : la femme la plus grosse du monde, les sœurs siamoises ou l'homme-squelette... Ces corps difformes exhibés

²⁸ Voir aussi Stiker, *Corps infirmes et société*, 128-35, et « Nouvelle perception du corps infirme », *Histoire du Corps* (280-84).

²⁹ Voir Rosemarie Garland-Thomson, *Extraordinary Bodies: Figuring physical disability in American culture and literature* (New York: Columbia UP, 1997) 51-80 ; Stiker, « Nouvelle perception du corps infirme », *Histoire du Corps* (289-91).

dans les foires et les fêtes foraines attirent l'attention et provoquent l'inquiétude du public. Ils servent à accentuer le contraste et la frontière entre le normal et le déviant, le beau et le laid, la raison et la folie, et à faire donc l'éloge d'un corps qui se conforme à la norme approuvée par la société.

Le XIX^e siècle initie une nouvelle perception de l'infirmité dans l'histoire du corps. Exigée et garantie par l'idéologie bourgeoise, l'hégémonie de l' « homme moyen » s'enracine dans le sol de la société et apporte des changements dans le traitement de la déviance physique. Si le redressement, l'éducation, et l'exposition peuvent résumer les trois manières principales dont on se préoccupe de l'infirmité, il est à remarquer que toutes ces pratiques se développent effectivement autour d'un même thème, celui de renforcer la normalité corporelle qui constitue la base de la norme sociale. Toujours marginalisé, jamais réellement intégré en tant que tel, le corps différent est devenu de plus en plus insupportable dans une société qui privilégie avant tout la valeur de la classe moyenne ainsi que celle de son corrélaire, l'« homme moyen ».

Dans sa synthèse sur le statut du handicapé dans l'histoire, Stiker met en avant : « Le corps infirme n'est pas seulement le corps estropié, c'est aussi le corps qui porte les *stigmates* de toutes sortes d'atteintes et de souffrances. [...] Le corps difforme ou affaibli s'est trouvé rapproché du corps monstrueux au point d'y être identifié » (je souligne)³⁰. Si l'on reconnaît que ce corps « monstrueux » est marqué par nombre de malheurs humains, il est clair que le processus de sa stigmatisation

³⁰ Henri-Jacques Stiker, « Nouvelle perception du corps infirme », *Histoire du Corps* (280).

n'est nullement naturel ou automatique, mais s'impose dans un certain contexte social. Comme l'indique le sociologue Erving Goffman dans son ouvrage pionnier sur la théorie du « Stigmate » : l'infirmité se place au premier rang dans les catégories de caractéristiques physiques et performantes à partir desquelles les stigmates sont construits par une unité sociale. Tout comme le sexe, la race et l'orientation sexuelle, la déviance corporelle est de l'ordre d'une construction sociale qui attribue une valeur négative à un certain trait physique³¹. Selon Thomson, l'intolérance culturelle de l'anormal est l'un des thèmes les plus dominants dans les pensées occidentales (33). En se référant au concept de « saleté » (« dirt ») de Mary Douglas, Thomson affirme que le stigmate que porte le corps anormal fonctionne comme « saleté sociale » (« social dirt ») — « a discordant element rejected from the schema that individuals and societies use in order to construct a stable, recognizable, and previsible world » (33). En précisant les raisons de cette intolérance culturelle, Thomson poursuit : « [Cultures] do not tolerate such affronts to their communal narratives of order, what emerges from a given cultural context as irremediable anomaly translates not as neutral difference, but as pollution, taboo, contagion » (34). Sur le même plan sémantique que les termes de « pollution », « tabou » et « contagion », le corps « déviant », au moins au niveau de la réalité sociale, se présente comme un « monstre » qui incarne le danger et le péché provoquant la peur et le trouble dans un monde ordonné par la norme. La société où naît l'« homme moyen » est aussi une société patriarcale

³¹ Voir Erving Goffman, *Stigma: Notes on the management of spoiled identity* (Englewood Cliffs, N.J.: Prentice-Hall, 1963).

privilégiant le concept de l'homme-norme. Dans ce contexte éthique et social, comment peut-on percevoir le corps féminin ? Et quels sont les rapports entre le corps « monstrueux » et celui de la femme?

II. CORPS FÉMININ ET CORPS « MONSTRUEUX »

Les mythes de la création en Occident sont souvent considérés comme des références importantes qui permettent de découvrir certaines des idées d'une culture sur la nature de l'humanité ainsi que certaines des valeurs fondamentales du monde occidental. Il s'avère raisonnable alors de commencer notre réflexion sur le corps féminin à partir de ces mythes qui présentent un schéma hiérarchique de création des êtres. Selon ce schéma, la femme est non seulement créée après l'homme, mais aussi inférieure à celui-ci au terme du degré de perfection. Si l'homme, avec sa raison et son sens de la justice, se trouve à une place supérieure à l'animal mais inférieure aux dieux, la femme quant à elle est condamnée à une position entre l'homme et l'animal³². Son degré de perfection est à mi-chemin entre ces deux derniers êtres : elle est mi-homme, mi-animal. C'est un monstre qui, en incarnant les péchés de Pandora et d'Ève, apporte de la misère dans le monde des hommes.

La mythologie sur la monstruosité féminine peut trouver une justification biologique dans la théorie d'Aristote. En définissant le monstre comme être écarté du « type générique », il indique que « [le] tout premier écart est la naissance d'une

³² Voir, à propos de la situation de la femme dans les mythes de création, Nancy Tuana, *The less noble sex* (Bloomington and Indianapolis : Indiana UP, 1993) 3-17.

femelle au lieu d'un mâle »³³. La monstruosité de la femme consiste, selon Aristote, en son imperfection fatale qui résulte du manque de chaleur : « un être est plus faible quand il participe par sa nature à moins de chaleur, et [...] la femelle [...] est dans ce cas [...] »³⁴. L'idée que la femme est plus froide que l'homme sert de prémisse centrale à ce philosophe grec pour expliquer toutes les différences physiologiques et psychologiques de celle-là (Tuana 18-19). À cause de sa déficience en chaleur, la femme est plus petite et plus faible que l'homme. Aussi, son cerveau est-il plus petit et moins développé que celui de son partenaire masculin. Les désavantages de sa nature physique décident une série de ses défauts mentaux. La femme est « plus jalouse et plus portée à se plaindre de son sort ; elle distribue plus facilement les injures et les coups. La femme cède également plus que l'homme au découragement et au désespoir ; elle est plus effrontée et menteuse ; elle est plus facile à tromper et oublie moins vite »³⁵. Le discours d'Aristote définit la femme comme un type déviant par rapport à l'homme qui représente la norme et le neutre. Les différences qui distinguent la femme du modèle masculin sont simplement interprétées comme les défauts déterminant son infériorité sur tous les plans. « [La] femelle est comme un mâle mutilé »³⁶, affirme Aristote dans son explication sur la nature des deux sexes. Toujours comparé avec cet étalon du « mâle » désigné par un homme-philosophe, le corps féminin marqué

³³ Aristote. *De la génération des animaux* (146).

³⁴ Ibid., 33.

³⁵ Aristote, *Histoire des animaux* (Paris: Les Belles Lettres, 2002) Tome III, 64.

³⁶ Aristote, *De la génération des animaux* (62).

par un manque est mis au même rang que le corps infirme qui porte le stigmate du défaut. Le point de vue misogyne d'Aristote qui influencera pendant des siècles la vision du monde des occidentaux ne cesse d'être développé et renforcé par ses successeurs qui favorisent ainsi le pouvoir masculin.

Galien (AD 129-200/217), physicien et philosophe grec dont les théories dominent la science médicale en Occident pendant plus de dix siècles, s'intéresse aussi aux preuves de l'imperfection du corps féminin. Basé sur sa dissection des organes génitaux des deux sexes, Galien considère les parties génitales de la femme comme une copie intérieure et inférieure de celles de l'homme. En héritant de la théorie Aristotélieenne, Galien avance que c'est l'insuffisance de la chaleur qui empêche les organes génitaux de sortir à l'extérieur du corps féminin³⁷. Les parties reproductrices féminines sont alors perçues comme fruits d'un développement arrêté—un double du pénis défectueux. L'interprétation de Galien sur le « pénis caché » de la femme garde une influence importante dans la médecine jusqu'au XVIII^e siècle. Au cours de cette longue période, ce que ses adeptes ardents suivent et protègent est non seulement sa doctrine médicale mais surtout une tradition misogyne datant d'Aristote : profiter de la science générée par l'homme pour justifier l'infériorité de la nature féminine et consolider donc le système patriarcal.

Si auparavant, ce dont se préoccupent les médecins est surtout la « faiblesse » de la nature physiologique féminine, le grand essor de la médecine au XIX^e siècle inaugure des possibilités d'examiner le « désavantage » de la femme dans une perspective psychologique. En témoigne particulièrement la popularité de

³⁷ Concernant la théorie de Galen, voir Nancy Tuana, 21-25.

la craniologie qui invite nombre de scientifiques à étudier les différences dans la taille et la structure des cerveaux de l'homme et de la femme. Ces craniologistes fascinés partent de la présupposition que les différences dans la capacité mentale doivent être reflétées dans les différences physiques du cerveau. Selon leurs recherches et observations, les cerveaux des femmes sont en moyenne plus petits et moins lourds que ceux des hommes³⁸. Cette découverte pour questionnable qu'elle soit, rassure de toute façon ces scientifiques qui essaient au départ de justifier l'infériorité intellectuelle de la femme.

Toujours au XIX^e siècle, la théorie erronée d'Hippocrate (460 av. J.-C.—370 av.J.-C) qui restreint les symptômes de l'« hystérie » (« utérus » en grec) à la femme (voir Israël 4), a encore une influence profonde dans le domaine de la médecine. Les psychologues de cette époque prennent pour prémisse que les organes reproductifs de la femme conditionnent son système nerveux ainsi que son état mental. Quoi qu'ils commencent à discuter de la possibilité de l'homme affecté par l'hystérie, ils insistent sur le fait que la femme cède plus que l'homme au désordre nerveux. Selon eux, les cycles reproductifs— puberté, menstruation, grossesse, accouchement, lactation et ménopause—font de la femme une victime de l'hystérie périodique pendant presque toute sa vie³⁹. Les recherches de ces médecins ne peuvent que servir à légitimer la marginalisation féminine : ordonnée par sa nature reproductive, elle est une hystérique innée dont le « défaut » mental la condamne à une position secondaire auprès de l'homme. Par ailleurs, la justification

³⁸ Tuana, 68-74.

³⁹ Voir Nancy Tuana. *The less noble sex*, 93-107.

de l'infériorité de la femme va jusqu'au niveau de l'analyse de son inconscient. Sigmund Freud (1856-1939) interprétant la féminité selon les termes de la castration, postule que la femme se sent un homme mutilé⁴⁰. Il est évident que les prémisses de la doctrine prônée par ce grand psychanalyste reposent toujours sur un modèle masculin. Né à l'intérieur du système du patriarcat, ce modèle où le masculin représente le positif et le neutre sert effectivement à fabriquer l'illusion qu'est l'inégalité entre les deux sexes.

Dans *Le deuxième sexe*, Simone de Beauvoir critique l'infériorisation du corps féminin : « [L'homme] saisit son corps comme une relation directe et normale avec le monde qu'il croit appréhender dans son objectivité, tandis qu'il considère le corps de la femme comme alourdi par tout ce qui le spécifie : un obstacle, une prison » (15). Dans ce contexte, la femme n'est plus maîtresse de son propre corps qui se voit réduit à l'objet du regard masculin. Défini par l'homme et par rapport à lui, le corps féminin est devenu machine d'enfermement que le pouvoir masculin utilise pour opprimer la femme et réclamer la supériorité virile. Par ailleurs, en illustrant la situation inquiétante de ses « consœurs », Beauvoir déclare que dans la société patriarcale, « la femme est lourdement handicapée » (20). L'explication du lien entre le handicap et la féminité est précisée et enrichie par Thomson qui relève des parallèles entre les sens sociaux assignés au corps infirme et ceux attribués au corps féminin. « Both the female and disabled body », avance Thomson, « are cast as deviant and inferior ; both are excluded from full participation in public as well

⁴⁰ Voir, à propos du point de vue psychanalytique, Simone de Beauvoir, *Le deuxième sexe* (Paris : Gallimard, 1949) Tome I, 78-95.

as economic life ; both are defined in opposition to a norm that is assumed to possess natural physical superiority » (19). Effectivement, s'il existe des discours sur le rapprochement entre l'infirmité et la féminité, c'est selon le schéma que note Jane Flax : ce sont les idéologies et pratiques sexistes qui ont « mutilé et déformé » la femme⁴¹.

Dans le discours du patriarcat, le corps « faible » de la femme détermine forcément son devoir et ses tâches dans la société : épouse, mère et ménagère sont les rôles naturels qui s'imposent à une femme « normale ». Dans le contexte du XIX^e siècle, la période qui fait l'objet de mon étude, cette idéologie est plus que jamais éclaircie et renforcée. Le Code civil promulgué par Napoléon en 1804 affirme par la loi le statut inférieur de la femme : considérée comme mineure au même titre que l'enfant et le criminel, elle se voit non seulement exclue de l'espace public mais aussi réduite au statut de propriété de son père et de son mari. Si l'homme a le droit légitime de contrôler la sphère publique et jouit du pouvoir de domination dans bien des domaines, la femme doit trouver sa place dans l'espace domestique où elle joue le rôle de l'« ange » soumis à son maître. La hiérarchie stricte de la distribution des rôles entre les deux sexes établit une frontière représentant la norme sociale sur l'identité de l'homme et celle de la femme. En effet, si l'on dit que ce système hiérarchique prescrit un modèle féminin qui est celui de l'« ange » de la maison (« femme normale »), il fait naître en même temps

⁴¹ Citée par Rosemarie Garland Thomson, *Extraordinary Bodies: Figuring physical disability in American culture and literature* (New York: Columbia UP, 1997) : « Jane Flax asserts that women are 'mutilated and deformed' by sexist ideology and practices » (19).

une figure dérangeante—le monstre qui s'en échappe, en particulier la femme auteur⁴².

En réfléchissant sur la situation des bas-bleus de son époque ainsi que sur ses propres expériences en tant que femme auteur, George Eliot articule un discours qui est non sans ironie et agacement :

Elle était le plus désagréable de tous les monstres, un bas-bleu—un monstre qui peut seulement exister dans cet état de société misérable et faux, dans lequel une femme avec une légère teinture de culture ou de philosophie est classée avec les souris chantantes et les cochons qui jouent aux cartes. (cité par Planté 40)

Comme l'indique Eliot, la naissance et l'existence de cette figure monstrueuse n'est que le produit d'une société qui nourrit une conception sur la minoration des femmes. Si la vertu féminine définie par le patriarcat a pour but d'exclure les « descendantes d'Ève » du monde privilégié de l'homme, la transcender veut dire trahir cette identité et aboutit nécessairement au désordre de la société. Alors, les femmes auteurs qui, consciemment ou inconsciemment, lancent un défi à cette doctrine de « féminité » en accédant à un domaine sacré dominé par les hommes, sont perçues naturellement comme monstres qui provoquent des troubles et la peur. La monstruosité de ce bas-bleu consiste effectivement en sa double déviance et transgression : en tant que femme, elle est un être déficient par rapport à l'homme-

⁴² En ce qui concerne la situation de la femme au XIX^e siècle, voir surtout Christine Planté, *La petite sœur de Balzac* (Paris : Seuil, 1989) 40-61, 255-98 ; Michelle Perrot, *Les femmes ou les silences de l'Histoire* (Paris : Flammarion, 1998) 138-39, 218-19 ; Chantal Bertrand-Jennings, *Un autre mal du siècle* (Toulouse : Presse Universitaires du Mirail, 2005) 9-26.

norme ; comme femme auteur, elle dévie du modèle de la femme « normale ». Le pouvoir masculin profite de cet anti-modèle de la femme pour renforcer sa théorie sur l'infériorité féminine.

Dans la langue française, et je fais référence encore une fois ici au *Grand Dictionnaire Universel du XIX^e siècle*, le mot « auteur » qui vient du latin « auctor » et « autor », n'a qu'une forme masculine. Au sens de l'écrivain, ce terme semble étymologiquement signifier que seul l'homme jouit du droit inné et légitime de pratiquer le métier d'auteur qui exige du talent et l'intelligence supérieure que demande la création artistique. Selon le *Grand dictionnaire*, la figure de l'auteur se distingue par « l'originalité, la hardiesse, la profondeur des pensées » (972) ; et ce que l'on considère dans ce personnage est « l'autorité qui lui est acquise par une célébrité généralement reconnue » (973). Évidemment, cette figure de puissance intellectuelle s'avère inconciliable avec le statut mineur de la femme dans la société française du XIX^e siècle. Dans un discours social qui assure la hiérarchie rigoureuse de l'esprit et de l'intelligence entre les deux sexes, une femme qui a l'audace de transgresser son rôle de reproductrice et de réclamer son droit de créatrice ne se différencie certainement pas d'un monstre. On impose le titre de « femme auteur » à ce bas-bleu pour marquer sa double exception : elle est non seulement une exception éclatante de son espèce, mais aussi une exception dans le rang des auteurs. Le qualificatif « femme » mis devant « auteur » désigne surtout son sexe moins noble qui la distingue de l'auteur « normal ». L'identité de cette « auteure » est mise en question davantage par une conception qui insiste sur l'hybridité de la

femme de génie : c'est un monstre au corps féminin et à l'esprit masculin⁴³ dont l'existence s'écarte tout à fait de la nature. Suivant la logique de cette notion misogyne, si c'est bien l'esprit masculin en elle qui détermine son succès professionnel, l'exploit de cet être hybride ne peut qu'être utilisé pour renforcer la supériorité intellectuelle de l'homme.

Par ailleurs, le corps de la femme auteur fournit matière à l'imagination masculine qui tend à le viriliser jusqu'à l'identifier à celui de l'homme. Edmond de Goncourt élabore l'hypothèse suivante : « Si on avait fait l'autopsie des femmes ayant un talent original, comme Mme Sand, Mme Viardot, etc., on trouverait chez elles des parties génitales se rapprochant de l'homme, des clitoris un peu parents de nos verges » (cité par Planté 267). Aux yeux de ce protecteur de l'institution littéraire, la brillance du talent de la femme auteur doit avoir un rapport intrinsèque avec la virilité de son corps. En ce sens, de son esprit à ses traits physiques, tout problématise son identité sexuelle : une femme qui écrit et publie ses œuvres reste-t-elle encore femme ? Le discours antiféministe de Théodor Joran semble répondre à cette question d'une manière radicale. En parlant des femmes de génie, il affirme :

[C']étaient des hommes. George Eliot [sic] avait le visage d'un homme, la tête énorme, les cheveux désordonnés, un gros nez, les lèvres épaisses, les moustaches bien prononcées, les mâchoires volumineuses, le visage chevalin... George Sand avait la voix d'un homme et portait volontiers le costume masculin ; Mme de Staël avait le visage (ajoutons-y : et le style)

⁴³ Voir Christine Planté. *La petite sœur de Balzac* (Paris: Seuil, 1989) 265-73.

d'un homme. Presque toutes les femmes géniales de l'Amérique et de l'Angleterre en ces dernières années avaient la mandibule forte comme l'homme. (cité par Planté 267)

Joran fournit ici des preuves, toutes ridicules soient-elles, pour justifier la prétendue masculinité de la femme auteur. En effet, tout en virilisant ou plutôt déformant le corps de cette figure féminine, son discours a pour but de consolider le « mâle » de l'institution littéraire qui exclut les écrivaines ainsi que leurs œuvres. Le canon du domaine littéraire répond à une loi dominante qui insiste sur la distribution hiérarchique des rôles des deux sexes. L'image de l'être hybride/monstre qu'est la femme auteur, créée par et pour le mécanisme social et culturel dominé par l'homme, loin de contredire ce dogme, le raffermi et l'exemplifie au détriment de la reconnaissance du talent réel de la créatrice en elle-même.

Le rapprochement entre le corps « monstrueux » et le corps féminin rendrait-il ces auteures plus sensibles au sort des infirmes et les motiverait-elles à le représenter dans leurs œuvres ? Au XIX^e siècle, au sein d'un corpus plus aisément associé à la création féministe et souvent minoré par le canon littéraire — les romans sentimentaux, par exemple—, il ne manque pas de personnages au corps « anormal » dont la « déviance » physique ou mentale constitue le motif central de la narration. Leur présence sous la plume des auteures, tout en provoquant ma réflexion sur l'interaction corps et genre sexuel, m'inspire à penser le statut et les fonctions du corps « monstrueux » au niveau littéraire. De quelle manière le corps « déviant » pourrait-il exercer une influence sur le corps textuel ? Avant d'examiner

ce sujet dans l'analyse de mon corpus, je réfléchis à la question dans la partie suivante.

III. LE CORPS « MONSTRUEUX » DANS LA LITTÉRATURE

L'histoire de la représentation du corps « monstrueux » dans la littérature peut dater probablement du temps de la Grèce antique. Dans l'*Iliade* et l'*Odyssée* apparaissent des héros aux corps défectifs : Œdipe, Héphaïstos, Philoctète, Polyphème et même Hermaphrodite..., pour ne citer que les personnages principaux. La création de ces figures de « monstres », tirant sa matière de légendes anciennes, inspire une horreur et une peur dont la portée va à l'encontre de l'idéal de la vie humaine. Leurs corps chargés de signes de stigmatisme, en concrétisant les souffrances humaines, incarnent la punition infligée à tous ceux qui ont l'audace de violer les tabous de la sexualité et de la moralité. Dans son ouvrage *Sur le corps romanesque*, Roger Kempf indique : « [Le] corps est plus qu'un 'thème', [...] il est constitutif d'un langage original » (7). À la lumière de cette idée, on pourrait croire que l'infirmité, en tant qu'un état concret et particulier du corps est un moyen de parler dans la littérature : le corps aberrant exprime et s'exprime d'une « langue indisciplinée »⁴⁴ qui met en question la notion de la norme culturelle et sociale.

Comme origine du théâtre occidental, la tragédie grecque antique met en scène des images mythologiques qui comportent un corps hybride ou difforme.

Dans « La Préface de *Cromwell* », Victor Hugo insiste sur leur présence dans ce

⁴⁴ J'emprunte ce terme à David T. Mitchell et Sharon L. Snyder dans *Narrative Prosthesis* : « The body's weighty materiality functions as a textual and cultural other—an object with its own undisciplined language that exceeds the text's ability to control it » (49).

genre dramatique et les considère comme le « grotesque antique » (10) : ce sont « les tritons, les satyres, les cyclopes [...], les sirènes, les furies, les parques, les harpies [...] » (10). Si à l'ère de l'antiquité, cet élément artistique reste encore à son état embryonnaire, il faut attendre l'époque romantique où le type du grotesque connaît son heure de gloire pour qu'il s'épanouisse. En tant que constitutif de la comédie, cette figure grotesque prend ainsi « tous les ridicules, toutes les infirmités, toutes les laideurs » (13). Elle joue un rôle considérable dans l'art moderne, en évoquant d'une part « le difforme et l'horrible » (10), et de l'autre, « le comique et le bouffon » (10). En explicitant l'importance du grotesque par rapport au sublime, Hugo avance :

Il semble [...] que le grotesque soit un temps d'arrêt, un terme de comparaison, un point de départ d'où l'on s'élève vers le beau avec une perception plus fraîche et plus excitée. La salamandre fait ressortir l'ondine ; le gnome embellit le sylphe. (13)

Quoi que tout au long sa préface, l'écrivain accentue le fait que le génie moderne consiste en l'union productive du type grotesque et du type sublime, il est évident que les statuts respectifs de ces deux composantes sont loin d'être égaux dans le monde dramatique. Représenté souvent par la « laideur », le grotesque ne sert que d'un moyen de contraste pour renforcer la beauté du sublime. Ce germe comique se présente comme, selon Hugo, « la plus riche source que la nature puisse ouvrir à l'art » (12). Néanmoins, sa puissance artistique ne change pas son destin littéraire. Le grotesque incarnant généralement la déviance physique ou mentale, n'existe

nullement comme sujet de l'art mais simplement comme l'une de ses composantes secondaires et décoratives⁴⁵.

Certes, le type du grotesque n'est pas la seule forme de l'existence du corps « monstrueux » dans la littérature. En plus de l'évocation de l'horrible, du ridicule et du bizarre, l'infirmité du corps est aussi utilisée dans un but édifiant. Influencée par la tradition chrétienne, la littérature occidentale a tendance à interpréter ainsi la déviance corporelle : elle peut représenter la qualité morale du personnage qui porte ce stigmate fatal, servir de pierre de touche pour juger la moralité des autres, ou montrer la justice et la grâce de Dieu (voir Bérubé 569). Ne citons ici que quelques ouvrages didactiques du XIX^e siècle, destinés aux jeunes lecteurs, dont les titres sont déjà révélateurs : *Le sourd-muet* de Joséphine-Marie de Lille ; *La fille du paralytique*, *Frédéric ou le petit bossu* et *l'Aveugle-née* de Lebas d'Elf ; *Les deux aveugles* et *Gérard l'aveugle* de Mathilde Bourdon ; et *Louise ou la fille de l'aveugle* d'une auteure anonyme, etc. De fait, ordonnée par la notion culturelle sur la norme physique, l'image du corps déviant se voit associée soit au vilain méprisable, soit au faible pitoyable. Et la description de ce type de figures « monstrueuses » est généralement unidimensionnelle et superflue, de sorte que l'on néglige souvent leur valeur sociale et esthétique.

Au XIX^e siècle en France, période où le genre du roman connaît son âge d'or et de nombreux chefs-d'œuvre romanesques voient le jour, à quelques exceptions près, tel le fameux héros bossu Quasimodo dans *Notre Dame de Paris*

⁴⁵ Cette remarque est inspirée par Paul Robinson qui écrit : « the disabled bodies, like all minorities, have [...] existed not as subject of art, but merely as its occasions » (Cité par Thomson 9).

(1831), il est difficile de trouver dans les ouvrages canoniques un personnage principal au corps « anormal ». Pourtant, comme le remarque Davis, presque chaque texte littéraire de cette période fait référence à l'infirmité ou à la déformation corporelle au niveau linguistique comme au niveau de l'intrigue (12). D'ordinaire, l'apparition de ces éléments déviants ne constitue qu'un moyen de contraste pour accentuer la normalité du héros auquel le lecteur voudrait facilement s'identifier (voir Davis 11). Ce phénomène littéraire pourrait sans doute avoir pour origine le contexte culturel et social de l'époque où l'on privilégie particulièrement l'idéal de la classe moyenne, l'« homme moyen » ou le concept de la norme physique (voir Davis 10-15). Effectivement, la marginalisation de la figure au corps « monstrueux » dans le texte répond à sa situation dans le monde réel. En même temps, son statut d'exclu dans la culture qui stigmatise hautement sa différence corporelle, renforce ses fonctions littéraires dans la mesure textuelle. Ma réflexion dans cette partie ne se concentrera que sur deux aspects principaux propres à ce corps problématique : la fonction métaphorique et la fonction narrative.

Que le corps soit une métaphore n'est pas une idée nouvelle. Au XV^e siècle, Nicolas Copernic (1457-1543) qui révolutionne la conception sur l'univers, après sa découverte des harmonies mathématiques du corps, voit dans le corps humain « comme une représentation de ce qui fait corps, système, en lieu et place du bricolage des anciens » (Blay VII). Deux siècles plus tard, John Bulwer (1606-1656), philosophe et médecin anglais, considère le corps comme métaphore sociale dans son ouvrage *Anthropometamorphosis*, comme l'indique son titre complet :

Man Transform'd, or The Artificial Changeling ; A view of the people of the

Whole World or, a short survey of their Politices, Dispositions, Naturall
 Deportments, Complexions, Ancient and Modern Customes, Manners,
 Habits and Fashions. A Work every where adorned with Philosophicall,
 Moral and Historicall Observations on the Occasions of their Mutations and
 Changes Throughout all Ages. (Cité par Montserrat 1)

Pour ces deux figures importantes dans l'histoire occidentale, la vision du corps-métaphore s'avère fondamentale pour comprendre l'univers et la société. Comme microcosme du monde, le corps ouvre à l'humanité la première porte qui conduit à ce qui est infini et indéfini. L'une des magies corporelles constituée en sa forme concrète est qu'elle puisse rendre atteignable, visible et touchable tout ce qui est abstrait et mystérieux.

L'histoire artistique et littéraire présente de nombreux exemples illustrant le fait que l'art et le corps sont inséparables. L'écrivain, comme le peintre et le sculpteur, dépend de la puissance métaphorique du corps pour concrétiser en image son idéal, ses idées et sa critique sociale. Au terme de cette fonction littéraire, certains postulent que le corps infirme témoigne plus d'énergie représentative que le corps « normal » (voir surtout Mitchell et Snyder 47-64). N'oublions pas la grande phrase d'Hugo, « le beau n'a qu'un type ; le laid en a mille » (13). Ce corps « laid » sous ses formes diverses et variantes, refusant de se limiter à tel ou tel modèle, devrait nourrir facilement l'imagination de l'auteur qui tend à le représenter selon ses besoins créatifs. Qui plus est, l'altérité extrême à laquelle la culture condamne le corps « déviant », fait de celui-ci un marqueur plus visible et donc plus révélateur que le corps « normal ». En analysant le personnage d'Œdipe

dans la pièce *Œdipe Roi* de Sophocles, David Mitchell et Sharon Snyder interprètent l'usage métaphorique de l'infirmité comme « materiality of metaphor » : « [Disability] serves as a metaphorical signifier of social and individual collapse. Physical and cognitive anomalies promise to lend a 'tangible' body to textual abstractions » (47). Prédéterminée par la notion culturelle sur l'infirmité, la différence physique est devenue ici signifiant particulier propre à traduire l'effondrement de la société et de l'individu. Le texte comportant cet élément devrait dépendre métaphoriquement de son symbole stigmatisé pour concrétiser l'abstrait et atteindre son but thématique et esthétique. Gardant cette idée à l'esprit, je penserai aussi à l'aspect métaphorique du corps « anormal » dans le chapitre IV de cette étude.

La fonction narrative du corps « déviant » intéresse les critiques dans le domaine des « Disability Studies » depuis déjà quelques temps. Bien que jusqu'à maintenant, il n'existe aucun ouvrage exclusivement consacré à l'analyse systématique de ce sujet, des articles et des chapitres soulèvent des questions importantes et nourrissent notre réflexion sur les rapports entre corps infirme et corps narratif. Parmi ces études existantes, il est important de mettre en avant la notion de la prothèse narrative (« narrative prosthesis »), au sens de dépendance discursive de l'infirmité, proposée par Mitchell et Snyder. À partir de l'examen d'une figure unijambiste dans le conte *Vaillant soldat de plomb* de Hans Christian Andersen, les deux critiques avancent que l'étrangeté physique et cognitive du personnage constitue justement le motif primaire de la narration de l'histoire (47). Ils indiquent dans leurs arguments : « It is the narrative of disability's very

unknowability that consolidates the need to tell a story about it. Thus, in stories about characters with disabilities, an underlying issue is always whether the disability is the foundation of character itself » (6). Au niveau textuel, la différence corporelle, sous la forme de l'aberrance, stigmatise le personnage et demande une compensation explicative pour sauver celui-ci de l'ignorance, de la négligence et du malentendu du lecteur (Mitchel et Snyder 53). De plus, Mitchell et Snyder présentent un schéma narratif typique de l'histoire comportant l'élément de l'« anormalité ». Ce schéma composé de quatre parties successives, se déploie ainsi : 1. l'exposition de l'infirmité du personnage ; 2. le renforcement du besoin de l'explication de ce corps déviant ; 3. l'explication des origines et des conséquences de cette déviance ; 4. la réhabilitation ou la guérison du corps infirme (55). La quatrième démarche du plan semble suggérer le fait que la narration tend généralement à normaliser une déviance qui s'avère inappropriée au contexte social de l'histoire. La notion apportée par Mitchell et Snyder est essentielle pour notre connaissance ou plutôt reconnaissance du rôle important de l'infirmité dans la narration textuelle. Quoique leurs études n'aient pas pu aborder la différence associée à certains types d'infirmité (surdité et mutisme, cécité, maladie cognitive, par exemple) dans leurs fonctions narratives, l'importance de leur analyse consiste surtout à élaborer un cadre général où pourraient s'inscrire de telles études concrètes sur le corps « monstrueux » au niveau littéraire.

L'essai de Michael Bérubé, « Disability and Narrative », s'occupe plus particulièrement de la caractéristique narrative de l'anormalité cognitive. D'une part, ses recherches démontrent la possibilité que « certain kinds of disability make

one a more able participant in certain kinds of narrative» (569). D'autre part, en concrétisant le rôle narratif de la déficience dans *The Woman Warrior* de Maxine Hong Kingston, Bérubé illustre le cas où la narration elle-même peut être « infirmée » par le défaut cognitif du personnage (571-73). En effet, la perte de la capacité de narrer à cause de certaines déficiences pourrait réduire la figure infirme au statut d'être narré par la voix d'un autre. Si l'idée de « narrative prosthesis » de Mitchell et Snyder accentue la puissance narrative du corps infirme au sens général, l'article de Bérubé nuance plutôt l'instance narrative de ce corps dans des situations concrètes. Selon son auteur : « Disability is not a static condition ; it is a fluid and labile fact of embodiment, and as such it has complex relations to the conditions of narrative [...] » (570). À la lumière des fruits de leurs recherches, j'examinerai également la fonction de narration des personnages infirmes dans les romans des écrivaines du XIX^e siècle. De quelle manière, le défaut du corps influence-t-il la structure narrative de l'histoire? Je réfléchirai à la question dans l'analyse de chacun des textes choisis.

Dans son ouvrage *Extraordinary Bodies* publié en 1997, en considérant les critiques littéraires sur l'image de l'infirmes, Thomson remarque : « [critics] often interpret [disable figures] metaphorically or aesthetically, reading them without political awareness as conventional elements of the sentimental, romantic, Gothic, or grotesque traditions » (9-10). En 2005, lorsqu'il examine une décennie d'études sur l'infirmité dans le cadre de la littérature, Bérubé, quant à lui, découvre que les critiques négligent souvent les fonctions littéraires du personnage « anormal », en accordant toute l'importance de leurs propos au questionnement de la distance entre

la représentation et les expériences des handicapés dans la vie réelle. Devant cette situation, il déclare : « It is altogether queer that disability studies might suggest that the literary representation of disability not be read as the site of the figural » (570). Effectivement, le grand développement des « Disability Studies » durant ces dernières années ne cesse de poser de nouvelles questions aux critiques littéraires. Comment peut-on traiter le rôle politique et le rôle littéraire dans notre considération de l'infirmité ? Le début d'une nouvelle décennie de « Disability Studies » appelle de nouvelles façons de considérer ou de reconsidérer cette question. En participant à cette réflexion, je propose de combiner et d'équilibrer la dimension politique et la dimension littéraire dans mon analyse pour rendre une juste place à la figure infirme dans la littérature.

Dans ce chapitre j'ai abordé la définition et la construction du corps « monstrueux » dans l'histoire de l'Occident, surtout dans le contexte de la société française du XIX^e siècle. Le concept du corps « normal » qui fait naître le corps « déviant » incarne effectivement l'idéologie patriarcale qui tend à exclure les infirmes et les femmes dans certains domaines de la société. Ce corps « monstrueux » marginalisé dans la culture et la société, joue un rôle important dans le contexte littéraire au niveau thématique comme au niveau esthétique. Gardant ces idées à l'esprit, j'analyse dans les chapitres suivants quatre romans écrits par Sophie Gay, Claire de Duras, Delphine de Girardin et Juliette Lamber qui évoquent respectivement dans leur œuvre la surdité-mutisme, l'impotence

masculine, la folie et la laideur féminine⁴⁶. À partir de l'étude de ces instances de l'infirmité représentées, je réfléchis aux rapports entre le corps monstrueux, le genre sexuel et l'écriture des femmes.

⁴⁶ J'étudierai dans la version plus développée de ce travail la définition de chaque instance d'infirmité concernée dans le discours médical du XIX^e siècle.

Chapitre II

Surdité, textualité, sentimentalité : *Anatole* de Sophie Gay

I. LE ROMAN SENTIMENTAL DE SOPHIE GAY

Sophie Gay (1776-1852), romancière et salonnière du XIX^e siècle, est une auteure qui nous a laissé de nombreux ouvrages parmi lesquels des romans, des comédies, des mémoires et des œuvres pour enfants⁴⁷. Selon l'étude pour le moins conservatrice de Larnac sur l'histoire de la littérature féminine en France, Gay est l'une des écrivaines connues qui forment les « Bas-Bleus » du Premier Empire (172). En 1852, juste après la mort de cette femme brillante, dans la notice rédigée pour son premier roman *Laure d'Estell* (1802), Sainte-Beuve affirme : « Madame Sophie Gay [...] a été une personne de trop d'esprit et trop distinguée dans les Lettres pour être ensevelie en silence » (I). Les œuvres romanesques de l'écrivaine font tout particulièrement de son talent et de sa créativité. Avec ses observations fines sur la société et le cœur, Sophie Gay « s'est montrée une digne émule des Riccoboni et des Souza » (Sainte-Beuve XII). En tant qu'académicien et critique reconnu, Sainte-Beuve considère que le deuxième roman de Gay, *Léonie de Montbreuse* (1813), est sa meilleure création et « mérite le mieux de rester dans une bibliothèque de choix, sur le rayon où se trouvaient *la Princesse de Clèves*, *Adèle de Sénanges* et *Valérie* » (VII). Cependant, pour les cercles littéraires et les lecteurs, c'est son troisième roman *Anatole*, préféré par Goethe (Larnac 172), qui constitue le

⁴⁷ Voir Chantal Bertrand-Jennings, *Un autre mal du siècle* (Toulouse : Presse Universitaire du Mirail, 2005) 56 ; Jean Larnac, *Histoire de la littérature féminine en France* (Paris : Éditions Kra, 1929) 172.

chef-d'œuvre de l'écrivaine⁴⁸. L'année de sa publication, *Anatole* a été l'un des livres les plus vendus en France. Parmi le grand nombre de ses lecteurs est compris Napoléon, qui lit *Anatole* dans la nuit qui précède sa deuxième abdication (Larnac 173). La défaite de cette figure représentative de l'autorité patriarcale ouvre-t-elle enfin ses yeux sur le talent littéraire de la femme auteur ? Ou bien cette histoire d'un héros infirme lui fait-elle penser à sa propre situation défavorable à ce moment-là ? De toute façon, la lecture faite par l'Empereur, pour problématique ou intrigante qu'elle soit, devrait prouver au moins la popularité de ce roman à une époque où le talent de la femme auteur est encore très rarement reconnu.

Publié en 1815, *Anatole*, dont l'histoire se développe autour de l'identité mystérieuse d'un personnage sourd-muet, se voit rangé par Sainte-Beuve dans l'espèce de romans anecdotes qui traitent « une infirmité ou une bizarrerie de la nature » (XIII)⁴⁹. Sophie Gay situe son héros infirme dans la haute société française du XVIII^e siècle, une période où les philosophes s'intéressent à définir les caractéristiques de l'être humain et où la surdité et le mutisme constituent, « an area of cultural fascination and a compelling focus for philosophical reflection" (Davis 53 et 55)⁵⁰. En intégrant dans une scène l'Abbé de l'Épée, l'un des fondateurs de

⁴⁸ En témoigne aussi la remarque de Léon Constanseau qui indique que la réussite prodigieuse de ce roman place Sophie Gay au rang des meilleurs romanciers du XIX^e siècle (571).

⁴⁹ Selon Sainte-Beuve, *Ourika* de Duras, *Aloïs* de M. de Cusine et *le Mutilé* de M. Saintine appartiennent aussi à cette catégorie de romans.

⁵⁰ Lennard J. Davis indique : « Aristotle's classic and elegant definition [about human being] included upright gait, human appearance, and language. The investigation of 'savages,' orangutans, wild children, and the deaf allowed 'scientific' observation as to what 'natural man' might be like. Rousseau, Herder, Condillac, Monboddo, Locke and others argued over how language began, how reason and thought intertwined into the human essence. The wild child and the deaf person provided living examples of the mind untouched by civilization. Here questions such as the following could be put : Are there thoughts

l'école des sourds-muets à Paris, son roman répand en effet la lumière du réel en évoquant des faits historiques propres à la situation des handicapés sensoriels. La romancière affirme elle-même l'aspect de cette « réalité » dans sa notice : « Le fond de ce roman est vrai ». De toute évidence, le statut du sourd-muet dans le contexte social et culturel du XVIII^e siècle doit servir de première source d'inspiration à Gay qui accumule des données réelles sur lesquelles repose sa fiction sur « un beau silencieux ». Effectivement, l'originalité d'*Anatole* consiste non seulement en son inclusion d'une instance de l'« infirmité » mais aussi en son traitement de cette « bizarrerie ». Le roman qui a connu beaucoup de succès à son époque est si habilement construit que la déficience physique du héros reste un secret jusqu'à une cinquantaine de pages avant la fin du texte⁵¹. *Anatole* doit être une source d'inspiration pour Claire de Duras qui écrit en 1824 *Olivier ou le Secret*, roman également connu pour son « jeu » autour du secret et de l'infirmité masculine⁵².

Ellen Constans utilise trois « invariants génériques » pour définir le roman sentimental comme ceci : « 1. La fable est constituée par une histoire d'amour [...].
2. L'histoire d'amour se développe entre les deux protagonistes immédiatement

prior to language? Can a being be human without language » (55) ? Davis continue à avancer que : « The irony, [...], is that deafness, while an area of cultural fascination, had to be contained and controlled, as it still is, by the very hearing world that was fascinated by it » (55-56). Dans le chapitre I de cette étude, j'ai mentionné que depuis la fin du XVIII^e siècle, les infirmes sensoriels sont devenus l'objet de l'éducation spéciale destinée à normaliser la « déviance » de leur corps.

⁵¹ Le roman comporte deux volumes, 476 pages au total.

⁵² Dans son introduction à *Madame de Duras : Ourika, Édouard, Olivier ou le Secret*, Marie-Bénédicte Diethelm précise : « À propos d'*Olivier*, on a évoqué *Anatole* (1815) de Sophie Gay, dont le héros sourd et muet se croit incapable d'inspirer l'amour, et qui fait l'objet d'une nouvelle édition en 1822, année de la rédaction d'*Olivier*. Mme de Duras donne à Louise, éprise d'Olivier de Sancerre, le nom de Nangis que l'on rencontre déjà dans le roman de Sophie Gay » (47).

désignés comme tels ; le sentiment est durable ; par delà les péripéties, le dénouement confirme la permanence de cet amour réciproque. [...] 3. Le programme narratif peut [...] s'organiser autour de l'aventure amoureuse » (27-28). Évidemment, *Anatole* dont l'intrigue se noue autour d'une aventure amoureuse appartient à cette catégorie de romans, sous-genre littéraire que les femmes auteurs pratiquent le plus au début du XIX^e siècle (Cohen 13). Marginalisé dans l'institution littéraire, ce type de fictions, quoique populaire, est considéré comme genre le moins respecté (Regis XI). Pourtant, Margaret Cohen indique :

« Sentimental poetics have [...] their own distinctive aesthetic and ideological power, although it is illegible from the standpoint of the realist aesthetic » (32). De fait, souvent, en prêtant toute l'attention au drame de l'amour que le roman stéréotype et idéalise, les lecteurs négligent les dimensions poétiques et politiques de textes où elles s'avèrent particulièrement importantes pour réfléchir sur la situation de ce genre et celle des femmes auteurs dans l'histoire littéraire.

Dans son étude sur les romans sentimentaux au cours des années 1760-1820, David Denby pense la portée sociale de ce genre lorsqu'il écrit :

[The] process of sentimentalisation is fundamentally to do with the promotion to centre stage of social categories previously excluded from representation or, more accurately, previously denied a voice of their own within the representational field of literature. Sentimental literature represents the discovery, and above all the popularization and repeated celebration of the humanity of the excluded, and as such is part of the global project of Enlightenment humanism. (96)

Pour Denby, les romans sentimentaux incarnent des caractéristiques transgressives qui peuvent être concrétisées en un refus de la hiérarchie sociale. Dans le cas d'*Anatole*, comment l'instance de l'infirmité du héros complique-t-elle le processus de sentimentalisation et favorise-t-elle donc le déploiement de la nature transgressive du genre sentimental ? De plus, si comme le remarque David, les fictions qui font référence à l'infirmité n'ont pour but que de renforcer l'hégémonie des gens valides (49), dans quelle mesure le roman de Sophie Gay confirme-t-il ou transgresse-t-il les limites de cette « hégémonie » ? Je me charge de réfléchir à ces questions dans les parties suivantes de ce chapitre. Il faut dire que malgré l'éloge des critiques et la réaction favorable des lecteurs aux ouvrages de Sophie Gay, les œuvres de l'écrivaine restent encore trop « muettes » dans les études littéraires d'aujourd'hui⁵³. Ce « mutisme » m'encourage à croire qu'une lecture serrée d'*Anatole* deviendra un point de départ pour continuer à rendre visibles les ouvrages de cette femme auteur dont l'importance comme celle de nombreuses consœurs brillantes de Staël et de Sand, mérite une attention sérieuse et continue.

II. QUAND LE HÉROS EST MUET : « PROTHÈSE NARRATIVE » DANS ANATOLE

Dans leur ouvrage séminal *Narrative prosthesis: disability and the dependencies of discourse*, David Mitchell et Sharon Snyder avancent que la

⁵³ Sauf Brigitte Louichon qui présente Sophie Gay et son roman *Anatole* dans son livre *Romancières sentimentales* (Paris, Press Universitaire de Vincennes, 2009), jusqu'à maintenant, aucune étude contemporaine n'a été faite au sujet de cette romancière ainsi que de ses œuvres.

situation marginale du corps infirme dans l'histoire et dans la culture de chaque société détermine son statut particulier dans la représentation littéraire. Par la notion de « prothèse narrative », les deux théoriciens et critiques veulent de fait montrer des rapports prothétiques entre le discours et le corps déficient dans le contexte littéraire. Selon leurs idées, évoquées dans l'introduction et centrales au deuxième chapitre de cette étude, d'une part, le corps « anormal » condamné par la société incarne la déviance qui, en demandant une explication, motive un récit de l'histoire. D'autre part, le discours littéraire exerce une fonction de « prothèse » envers ce corps singulier, en cherchant à résoudre ou corriger ce « défaut » marqué comme élément déroutant sur le plan social et culturel. Dans le cadre général qu'élabore cette réflexion, je me penche sur l'analyse d'*Anatole* où un jeune homme sourd-muet est représenté comme un héros romanesque doué de tous les talents et de tous les charmes. Dans ce cas particulier, comment la « prothèse » fonctionne-t-elle au niveau textuel, surtout propre à la structure narrative ?

Dans *Anatole*, le personnage éponyme du roman n'apparaît pour la première fois qu'au huitième chapitre⁵⁴, dans une scène qui se passe à l'Opéra où le héros sauve la vie de Valentine qui allait être écrasée sous les chevaux d'un fiacre. Cet acte courageux qui inspire l'amour à la jeune femme, est suivi étrangement par un retrait mystérieux : le héros disparaît de la vue de Valentine dès lors, gardant son identité secrète pour une raison inconnue. Le texte qui subit dès le début l'absence du héros, continue à « souffrir » d'un manque qui est mis au centre de la quête de

⁵⁴ Les sept premiers chapitres (1-64) présentent l'histoire de Valentine de Saverny, jeune veuve belle et riche, qui est venue à Paris séjourner chez son frère, le comte de Nangis. Mme de Nangis introduit sa belle-sœur au grand monde.

l'héroïne. Qui est le héros ? Pourquoi se cache-t-il ? La mise en place du secret qui motive une explication, rend la quête de l'héroïne d'autant plus intense. Dans les courts billets qu'*Anatole* adresse à Valentine, le héros exprime une profonde mélancolie, indiquant mais sans préciser « une fatalité » (1 :102) qui le prive du bonheur de s'approcher de l'héroïne. Et à plusieurs reprises, il décrit son désespoir provoqué par « un obstacle invincible » (1 :170) qui le sépare à jamais de l'objet de son amour. Le mystère autour du héros, lié à un malheur, motive toujours un besoin de l'éclairer pour les autres personnages et pour le lecteur. Sur les romans du secret du début du XIX^e siècle, Pierre Laforgue remarque que : « [par] nature le secret doit rester secret et cependant exige d'être dévoilé » (19). De fait, comme nombre de romans que traverse le motif du secret, c'est dans la tension entre le secret et le dévoilement qu'*Anatole* trouve son sens. Par ailleurs, le secret avant d'être dévoilé, sert aussi de « prothèse » à Anatole dans le sens où il « corrige » son défaut physique par le moyen de la dissimulation, en nourrissant pour l'héroïne une illusion sur son corps⁵⁵. Cette illusion ne peut qu'intensifier le coup dramatique du moment où le « manque » corporel est révélé, érigeant un nouvel obstacle dans la quête de l'amour.

Dans son analyse structurale des contes, Vladimir Propp montre que c'est la situation de manque ou de pénurie qui initie un récit (45). La matrice des contes est souvent appliquée à l'analyse de la structure d'autres genres de textes littéraires.

Pour *Anatole*, cette situation de manque est concrétisée par la déficience sensorielle

⁵⁵ Cette remarque est basée sur l'idée de Davis qui indique que dans les romans européens du XIX^e siècle, le héros porte généralement un corps normal et que les romans qui font référence à l'infirmité n'ont pour but que de renforcer l'hégémonie des gens valides (12).

du héros dont la singularité corporelle fournit une matière que le texte peut utiliser afin d'inaugurer une narration. À un certain niveau, ce phénomène représente le concept de « prothèse narrative » prôné par Mitchell et Snyder : le corps « anormal » agit comme une « prothèse » sur laquelle le discours littéraire repose pour motiver un récit de l'histoire.

Si la surdité et le mutisme du héros en guise de secret peuvent engendrer une narration explicative, le personnage qui porte ce « manque » paraît « faible » dans l'activité narrative à laquelle il participe. Privé de la voix dans la communication, voulant cacher son identité d'infirmes, le héros n'est capable de prendre part à la narration qu'à travers ses sept courts billets écrits à l'héroïne. Cependant, comme il n'utilise ces lettres que pour exprimer ses sentiments amoureux et mélancoliques, sans révéler aucune trace liée au secret qui fait l'enjeu de l'histoire, son « existence » paraît effectivement comme « non-existence » dans la fonction de faire progresser l'action. Au lieu de le libérer des limites qui contrarient sa poursuite de l'objet aimé, l'acte d'écrire d'Anatole accentue en fait sa douleur intérieure et l'enferme dans l'ombre de la solitude : communiquer sert à mieux cacher un secret fatal. Il faut attendre presque la fin du roman où un personnage secondaire, la princesse de L, révèle l'identité mystérieuse du héros : « Quoi ! [...] c'est le parent de l'ambassadeur d'Espagne ? ce jeune Anatole, si beau, si spirituel, qui est sourd-muet de naissance [...] » (2 : 153) ? Lorsque la tension qu'évoque le secret disparaît après la scène de dévoilement, c'est le commandeur de Saint-Albert qui se charge du rôle de narrateur métadiégétique, éclairant toute bizarrerie autour de ce personnage mystérieux. Il paraît que la

situation marginale du héros dans la communication verbale se transforme au niveau narratif en incapacité ou plutôt impuissance à raconter sa propre histoire. En effet, la longue narration sur la vie d'Anatole⁵⁶, sert à sauver l'histoire d'un sourd-muet de l'obscurité et de la négligence du monde qui ne privilégie que la voix. Également, en valorisant ses talents et sa force morale, la narration aide à éviter que l'identité du héros soit réduite simplement à sa singularité physique—celle d'un sourd-muet. Dans ce cas-là, le narrateur métadiégétique prend la fonction de « prothèse narrative » auprès du héros, car c'est à travers sa voix que l'histoire du « beau silencieux » est mise en avant, intriguant le narrataire féminin—l'objet aimé du héros.

Dans le texte, le commandeur joue le rôle d'informateur pour les deux amoureux solitaires qui ne peuvent se rencontrer pour s'exprimer leurs sentiments. À propos de la fonction de l'informateur dans le discours amoureux, Roland Barthes avance que cette figure « ingénu[e] ou pervers[e], a un rôle négatif » (166)⁵⁷. Barthes définit l'informateur comme ceci : « [figure] amicale qui semble cependant avoir pour rôle constant de blesser le sujet amoureux en lui livrant, comme si de rien n'était, sur l'être aimé, des informations anodines, mais dont l'effet est de déranger l'image que le sujet a de cet être » (165). Si les remarques de Barthes peuvent être utilisées dans l'analyse de l'histoire d'amour au sens général, le cas d'*Anatole* semble changer la tension entre le sujet amoureux et l'informateur. Dans un sens, l'informateur digne de confiance tel que le commandeur, est devenu

⁵⁶ La narration du commandeur dans cette partie est longue de 28 pages, 2: 164-91.

⁵⁷ Roland Barthes. *Fragments d'un discours amoureux* (Paris : Édition du Seuil, 1977).

un médiateur nécessaire qui fait réussir l'articulation d'un discours amoureux. On sait qu'à la fin du roman, c'est la narration de l'informateur qui confirme l'amour que Valentine éprouve envers son héros et la décide à lui exprimer sa passion : « Je vous aime » (2 : 241). Pour sa part Anatole, même avant qu'il ne rencontre Valentine, est tombé amoureux d'elle grâce à son informateur qui est admirateur de la beauté et de la vertu de celle-ci⁵⁸. Après leur première rencontre, l'information sur Valentine est devenue un « remède » indispensable pour guérir la langueur du héros. Le commandeur confesse à Valentine ses expériences à la fin du roman : « [J]'étais obligé de lui donner chaque jour de vos nouvelles, et répondre à toutes les questions qu'il ne cessait de me faire sur votre compte » (2:187). Plutôt que de « déranger » l'image que le sujet a de son objet aimé, les « nouvelles » offertes par le commandeur aident à « construire » cette image à la demande du héros qui a dû s'éloigner de l'objet de son amour. La singularité corporelle du protagoniste qui déstabilise certains éléments du discours amoureux, semble exiger une nouvelle façon de penser la fonction de l'informateur auprès du couple amoureux du moins au niveau de la narration.

L'infirmité du personnage qui concrétise une instance de manque peut initier une narration explicative. Le thème du secret ajuste à un certain niveau ce défaut corporel par la manière de le cacher, évoquant une illusion sur le personnage qui porte ce stigma. Effectivement, *Anatole* qui met en scène un héros sourd-muet

⁵⁸ Le commandeur fait sa confession à Valentine à la fin : « Quand j'appris que c'était pour vous que mon ami venait de risquer sa vie et peut-être celle de sa mère, je vous en demande pardon, Valentine, je me fis le reproche de lui avoir peint trop fidèlement le plaisir que j'avais eu à vous rencontrer, et celui que je trouvais chaque jour à découvrir autant de sensibilité que de modestie dans une femme que son esprit et sa beauté auraient pu rendre vaine » (2:185-86).

représente les deux aspects de la théorie de « prothèse narrative » définie par Mitchell et Snyder. Par ailleurs, la déficience sensorielle du héros qui pose problème à la narration, enrichit et problématise notre réflexion sur la fonction prothétique du narrateur-informateur dans une histoire amoureuse. Si la présence de l'informateur n'est qu'un des éléments que le texte fournit pour favoriser l'existence du héros infirme dans le cadre de la fiction, il est nécessaire d'explorer d'autres composantes telles que l'importance du silence et le pouvoir des yeux qui font l'objet de mon étude dans la partie suivante.

III. L'ENVIRONNEMENT FICTIF : FAVORISER L'EXISTENCE DU HÉROS SOURD-MUET

Par environnement fictif, je définis l'ensemble des conditions diégétiques susceptibles d'agir sur les personnages et sur leurs fonctions dans l'histoire⁵⁹. Dans *Anatole* qui évoque l'histoire d'un héros sourd-muet, la création de l'environnement fictif s'avère particulièrement importante et délicate parce que cet environnement doit favoriser l'existence d'un personnage « étrange » en assurant qu'il ne souffre pas de limitation dans le déploiement de ses qualités à cause de sa « limitation » corporelle. Certes, comme le remarque Davis, le roman en tant qu'une sorte de pratique sociale, apparu comme une partie du projet de l'hégémonie de la classe moyenne, est incapable de se séparer de l'idéologie de l'« homme moyen »/corps

⁵⁹ Cette définition est construite sur le modèle de celle du terme de l'« environnement » dans *Le Petit Robert* (Paris : Dictionnaire Le Robert, 1987) : « Ensemble des conditions naturelles (physiques, chimiques, biologiques) et culturelles (sociologiques) susceptibles d'agir sur les organismes vivants et les activités humaines » (664).

normal qui le conditionne (14-15)⁶⁰. Dans le roman de Gay, Anatole est décrit comme un personnage noble, riche et beau, doué de tous les talents et de tous les charmes, sauf son manque de voix. Selon le narrateur, c'est un homme dont « les qualités brillantes rachètent une disgrâce qui ne le rend à charge à personne » (2 :244). Ces « qualités » comme récompense de son infirmité donnent effectivement une impression de « prothèse » fictive qui tend à normaliser le héros au corps déviant. Pourtant, il faut constater que ce qui rend cet ouvrage original se résume non seulement au fait qu'il offre une telle « prothèse » mais aussi et surtout qu'il parvient à créer un milieu fictif qui transfigure la réalité sociale⁶¹ et favorise l'existence d'une figure de sourd-muet. Mon analyse qui a pour but de montrer comment cet environnement est mis en œuvre dans le texte, se développe suivant deux dimensions principales : valoriser le silence et privilégier le pouvoir des yeux.

1. Valoriser le silence

Anatole, roman dont le héros est sourd-muet, s'ouvre de fait par un chapitre « bruyant » qui met en scène deux couples de causeurs, parlant de l'arrivée prévue d'une invitée de l'hôtel de Nangis, Mme de Saverny, sœur du maître de la maison. Les deux longs dialogues (presque sans intervention du narrateur), l'un entre un valet et une femme de chambre, et puis l'autre entre Mme de Nangis et le chevalier

⁶⁰ Voir le premier chapitre sur le concept de l'homme moyen.

⁶¹ Selon le modèle social de l'infirmité, la société elle-même joue le rôle de « disabling », parce qu'elle n'offre pas aux infirmes un environnement qui leur permet de participer à la vie normale comme les autres. Voir aussi *Disabling Barriers—Enabling Environments* (John Swain, Vic Finkelstein, Sally French, and Mike Oliver, eds. London : Sage/Open UP, 1993) 85-92.

d'Émerange, tout en prévenant de l'arrivée de l'héroïne, révèlent des détails nécessaires pour faire connaître ce personnage : son origine, son âge, son mariage et sa beauté... Les voix des bavards qui dominent le début du texte, transmettent également des discours permettant de percevoir quelques traits de mesquinerie qu'incarnent ces personnages. Les deux serviteurs qui éprouvent un désir vilain de pénétrer les secrets familiaux de leurs maîtres⁶², se plaisent à prédire une scène scandaleuse provoquée par une relation rivale entre leur maîtresse et sa belle sœur⁶³. Leur bavardage montre aussi un mépris extrême à l'égard des domestiques provinciaux qui vont venir avec l'invitée⁶⁴. Quant à la conversation galante entre Mme de Nangis et le chevalier d'Émeranges, elle témoigne non seulement de leurs préjugés envers les qualités de la « belle provinciale »⁶⁵ mais aussi de la frivolité de

⁶² Voir le dialogue entre Rihard et mademoiselle Julie à propos de l'héroïne : « —C'est donc une vieille femme ?—Point du tout, elle a tout au plus vingt-deux ans ; M. le comte est son aîné de plus de dix années, et madame la comtesse a bien au moins sept ou huit ans de plus que sa belle-sœur, puisqu'elle en avoue quatre. —Et cette parente a-t-elle un mari, des enfants, une gouvernante ? Faudra-t-il servir tout ce monde-là ? —Grâce au ciel, elle est veuve, et je pense qu'elle est riche ; car son mari était, je crois, aussi vieux que son château, et l'on n'épouse guère un vieillard que pour sa fortune » (1 :2).

⁶³ D'après le commentaire de mademoiselle Julie : « Ah ! Tout cet embarras ne sera pas éternel ; madame s'en lassera bientôt, surtout s'il est vrai que madame de Saverny soit aussi belle qu'on l'assure. Ne savez-vous pas, Richard, que deux jolies femmes n'ont jamais demeuré bien long-temps ensemble » (1 :3) ?

⁶⁴ Voir le dialogue entre Richard et mademoiselle Julie : « —Qui nous amène-t-elle ici ? —Tout ce qu'il faut pour s'y établir ; des gens, des chevaux, enfin jusqu'à sa nourrice. —Ah ! c'est un peu trop fort. Je sais ce que c'est que ces grosses campagnardes, qui se croient le droit de commander à toute la maison, parce qu'elles ont nourri leur maîtresse ; ce sont de vieilles rapporteuses, qui, sous prétexte de prendre les intérêts de leur cher nourrisson, vont lui raconter tout ce qui se dit ou se fait dans les antichambres » (1 :3).

⁶⁵ Selon le dialogue entre Mme de Nangis et le chevalier d'Émeranges : «— [...] Ma belle-sœur arrive décidément jeudi. Je vous en préviens, chevalier, c'est une personne charmante. —À Nevers, peut-être ? [...] —Elle écrit à ravir. Jugez-en vous-même, ajouta-t-elle en donnant la lettre au chevalier, et convenez que vos Sévigné de Paris ne s'expriment pas mieux. —Cela n'est pas mal pour un style de province, répondit M. d'Émerange après avoir lu ; mais il n'y a pas grand mérite à écrire naturellement qu'on se promet beaucoup de bonheur à vivre auprès de vous. Que veut-elle dire en parlant de ses regrets, de son deuil, et de ce goût pour la retraite, qui nous annonce sûrement quelque grande passion ? — Ses regrets sont pour ses vassaux et quelques amies d'enfance. Son deuil est celui qu'elle a pris à la mort de son mari. Et son goût pour la retraite n'est autre chose qu'ignorance des plaisirs du grand

leur relation hors du mariage qui deviendra le fil secondaire de l'histoire. En effet, dans ce contexte, bien que les voix des causeurs s'avèrent efficaces dans la préparation de l'arrivée de l'héroïne, elles se voient dévaluées moralement à cause de la nature médiocre de ces discoureurs.

Le chapitre qui suit évoque une scène tumultueuse lors d'un concert organisé par Mme de Nangis qui vise à faire entendre la belle voix d'une signora italienne. En tant que l'occasion d'étaler l'art des sons et de célébrer le charme de la voix, ce concert qui réunit des musiciens de talent, manque malheureusement son but. D'une part, les performances des artistes souffrent d'être interrompues à plusieurs reprises par des dérangements imprévus et ennuyeux ; d'autre part, il paraît que peu de spectateurs écoutent la musique avec appréciation. Dans cette scène de concert, ce qu'on « entend » réellement est une combinaison de sons et de voix désharmonieuses. Tout d'abord, la virtuose refuse de chanter sans la présence de son accompagnateur qui fait attendre longtemps les spectateurs impatients. Entre temps, un beau quatuor d'Haydn est « aussi bien exécuté que mal écouté » (1 :15). Plus tard, l'arrivée de l'accompagnateur interrompt la performance d'un pianiste allemand : « c'est au bruit de toutes ces félicitations qu'expira le dernier accord de la sonate allemande » (1 :15-16). Et puis la longue ritournelle du grand air italien se voit dérangée par l'arrangement d'un siège pour la princesse. Au moment où il atteint sa vigueur, une plus grande contrariété est d'« entendre sonner toutes les pendules des salons, au milieu d'un point d'orgue le mieux étudié » (1:17-18) de la

fameuse signora. Tous ces embarras accompagnés des « bravo mal placés, et tous les signes d'une admiration souvent trop bruyante » (1:18) font de ce concert un mélange de bruits qui peinent le sens auditif et dévaluent donc le monde des sons.

Dans le texte, si le héros privé de la voix est associé au silence, son rival est décrit par contre comme un personnage fort en voix. Le chevalier d'Émerange apparaît comme un maître de paroles galantes et un musicien ayant « une voix agréable chant[ant] avec goût » (1 : 81). Pourtant, la « sonorité » de sa voix est ressentie comme une déviance morale tout au long de l'histoire. Comme rival en amour du héros, le chevalier fait la cour à Valentine tout en séduisant la belle-sœur de celle-ci, la comtesse de Nangis. La voix et la parole de l'articulateur qui est décrit comme un fat spirituel, se voient effectivement dévaluées devant le silence du héros doué du talent et d'une âme noble. La narratrice fait connaître la pensée de Valentine sur l'éloquence de ce chevalier : « [N'ayant] pas l'idée de prendre au sérieux la furtive déclaration du chevalier ; elle la mit au nombre de ces mots galants qu'il savait dire avec tant de grâce, et n'en conserva aucun souvenir » (1, 56). La parole frivole de cet homme malhonnête qui ne présente aucune importance aux oreilles de l'héroïne semble devenir une sorte de non-parole qui a perdu sa fonction communicative dans son discours amoureux.

Par ailleurs, une fois l'identité du héros révélée, le chevalier abuse de son talent musical en composant un couplet pour insulter l'amour d'un muet. L'insolence de ce personnage parlant est punie par le protagoniste dans un duel : le chevalier est défiguré par Anatole qui ne reçoit qu'un coup d'épée au bras. Avec son visage défiguré, le chevalier est devenu homme « infirme » dont le défaut

physique s'accorde au vice de son âme. Tandis que la blessure d'Anatole, emblème de la vengeance, incarne le courage et la puissance d'un muet. Dans ce contexte, la dévaluation de la voix paraît être signifiée par la ruine du rival parlant auprès de la gloire du héros silencieux. En commentant son acte héroïque, le commandeur déclare : « [C]'est un trait de la justice divine, dont la gloire était réservée à l'adresse d'Anatole. M. d'Émerange a follement pensé qu'on pouvait insulter impunément un homme que son infirmité dispensait du devoir de la vengeance. Cette lâcheté a été justement punie ; et la Providence devrait frapper de même tous ceux qui ne consacrent qu'à nuire des dons heureux qu'ils ont reçu du ciel » (2 : 211).

Qui plus est, la haute société parisienne est représentée comme un monde « tumultueux » où règnent l'hypocrisie, la légèreté, et la facticité des mœurs transmises par des conversations insipides, des flatteries et des calomnies. Sur le fond « bruyant » évoqué dans le roman, le silence paraît ainsi précieux, rattaché à la sublimité du monde intérieur et à la valorisation de la morale. En plus du héros muet qui incarne « une grande âme » (1 :72), l'héroïne en tant que femme belle et vertueuse représentant la perfection de l'idéal, est décrite plusieurs fois comme un personnage « silencieux ». Si ce sont les causeries des figures secondaires qui servent à introduire Valentine dans l'histoire, la première apparition de cette jeune femme-débutante dans le grand monde se caractérise par le « silence ». Comme elle est arrivée en plein milieu du concert, « le bruit de sa voiture n'avait attiré personne » (1:19). Pour éviter de déranger les autres invités, elle empêche le laquais d'annoncer « à haute voix » (1 :20) son arrivée dans le salon. Et un autre laquais

« plus connaisseur, ayant remarqué avec dédain la simplicité de sa parure » (1 :20), croyant qu'elle n'est pas digne des honneurs du concert, la fait « passer *mystérieusement* dans le boudoir, en lui recommandant de *ne pas faire le moindre bruit* » (1 : 20, je souligne). Plus tard, devant la grande assemblée d'invités parisiens, lorsque s'imposent leurs causeries jugeant sa parure et ses traits physiques, Valentine garde toujours le silence. Selon la narratrice : « on était sûr qu'elle manquait d'esprit et d'usage, car elle avait l'air étonné de tout, et *ne parlait de rien* » (1 :24, je souligne). Pour un homme vaniteux tel que M. d'Émerange, son silence est même interprété comme un manque de respect. Après la chanson de ce « fort bon musicien » (1 :27) qui ne chante que pour elle, Valentine n'ose pas même lui dire son compliment⁶⁶, sans savoir que « *le silence* d'une seule personne peut gâter un succès » (1: 28-29, je souligne). Évidemment, dans ce contexte, le silence est associé à l'ignorance de l'usage d'un monde « bruyant » que dominant les mœurs légères et factices. Au lieu d'être considéré comme un défaut, le silence signifie plutôt la simplicité et la pureté d'une âme digne d'une héroïne idéale.

La sublimité du silence s'exprime à l'extrême dans la scène finale du chapitre XXIII qui se passe à l'abbaye de Saint-Denis. Dans cet asile de la mort, le silence semble inviter les personnages à ne point troubler le repos des « habitants sous ces voûtes gothiques » (1 :222). Prise par « une sainte terreur » (1 :222), se trouvant entre « trois puissances, la divinité, les grandeurs, et la mort » (1 :222), l'héroïne passe en revue les tombeaux de rois, de reines et de héros nobles. Et après

⁶⁶ Valentine garde le silence car elle croit que « la simplicité de ce compliment aurait paru froide en comparaison de l'exagération des éloges dont on se plaisait à l'accabler » (1 :28-29).

sa prière céleste inspirée par la statue de Mme de Milan et l'histoire touchante de celle-ci, on assiste à un moment sublime de l'amour qui se déroule dans le silence :

Persuadée qu'elle était frappée d'une vision, Valentine se lève brusquement pour s'en convaincre ; ce mouvement précipité fait tomber son voile ; une main s'avance pour le ramasser, et c'est à travers les colonnes et les ornements gothiques du monument funèbre que Valentine aperçoit Anatole. Il serre sur son cœur le voile encore humide des larmes qu'elle vient de verser en pensant à lui. L'expression de son visage, son attitude suppliante, semblent la conjurer de lui laisser ce gage de réconciliation ; et Valentine, succombant à son émotion, n'ose ni l'accorder ni le reprendre. Son silence paraît un consentement à Anatole ; la joie et la reconnaissance brillent dans ses yeux ; il porte le voile à ses lèvres et disparaît. (1: 227-28)

L'émotion poussée à son comble est transmise en un silence riche de sens et d'ambiguïté, la supplication, le pardon, la joie, la reconnaissance... tous viennent de l'amour sincère et profond qu'Anatole et Valentine éprouvent l'un pour l'autre. L'abbaye de Saint-Denis, l'espace qui privilégie le silence, offre effectivement un lieu de rencontre qui favorise l'expression silencieuse de l'amour entre les deux protagonistes. Dans cette scène, le silence associé à la religion et à l'amour, contribue à évoquer un contexte saint et romantique ravissant l'héroïne qui retrouve son « bonheur de vivre » (1 : 229).

Généralement, la culture occidentale décourage le silence, car on le considère comme la répression de l'Autre privé de la voix (Davis, 108)⁶⁷. Dans ce cadre culturel, alors que la voix est associée à l'existence positive de l'être humain, le silence porte souvent la marque de la négativité : passivité, soumission, impuissance... Le monde romanesque d'*Anatole* transfigure cette réalité : un héros sourd-muet étant mis en scène dans l'histoire, le silence se voit valorisé, favorisant le déploiement des mérites moraux des protagonistes dont la noblesse contraste avec la mesquinerie du grand monde « tumultueux ».

Dans son étude sur le roman sentimental, Denby avance : « The sentimental text [...] constantly insists upon various features and notations which are to be read as signs of the inner life of characters, an inner life which cannot be adequately conveyed to another subject by conventional expressive means such as ordered, discursive speech » (82). Dans *Anatole*, le silence paraît comme un signe du monde intérieur des protagonistes qui s'opposent aux paroles légères et hypocrites dominant la haute société parisienne. Également, le silence peut être compris comme une sorte de « parole » particulière qui est capable de désemparer des contraintes des règles sociales, communiquant l'« éloquence » de l'âme des héros. De fait, en plus de la valorisation du silence, le texte privilégie également le

⁶⁷ « Western culture is organized to discourage silence (Jaworski 1993, 7). Silence is the repressed other of speech. A brief scan of the *Oxford English Dictionary* reveals the metaphorical use of 'silence' to stand for death, night, or incomprehensible nature. Silence in its global form is seen as unmediated absence, and in its particular form it is a break in narrative, a rupture of words, a pause or hesitation. [...] We also speak of silence as a form of political repression. We say that women's voices have been silenced, and we correct that condition by calling for women to speak. Silence is seen as the prison-house whose guard are language. The inhabitants of silence must break their bonds and let their words echo forth in freedom » (Davis 108-09).

pouvoir des yeux, un autre élément qui sert à révéler le monde intérieur du héros et à renforcer son statut positif dans l'histoire.

2. Privilégier le pouvoir des yeux

Le roman d'*Anatole* évoque la haute société française du XVIII^e siècle où l'on s'enthousiasme pour la physiognomonie, méthode fondée sur l'idée que l'observation de la physionomie d'une personne permet de savoir son caractère ou sa personnalité. En tant que physiognomoniste le plus célèbre de son époque, Lavater illustre l'idée essentielle de ces théories :

La physiognomonie est la science, la connaissance du rapport qui lie l'extérieur à l'intérieur, la surface visible à ce qu'elle couvre d'invisible. Dans une acception étroite, on entend par physionomie l'air, les traits du visage, et par physiognomonie la connaissance des traits du visage et de leur signification. (29)⁶⁸

Cette « science » basée sur l'examen de l'« extérieur » dépend certainement du sens visuel de l'observateur : ce sont les yeux qui saisissent la « surface visible » donnant l'accès à l'« intérieur » / l'aspect « invisible ».

Il faut remarquer que la fascination pour la physiognomonie est ressentie tout au long du texte, et en témoigne surtout le XIII^e chapitre où figure « en personne » Monsieur Lavater qui sait « deviner les défauts du cœur d'après les traits du visage » (1 : 114). Les observations de ce spécialiste sur le buste d'*Anatole* permettent d'esquisser en détail un portrait moral du héros :

⁶⁸ Johann Caspar Lavater, *L'art de connaître les hommes par la physionomie* (Paris : Depélafol, 1820).

[un] homme doué de cette physionomie doit posséder un esprit élevé, indépendant, mais trop prompt à s'exalter ; un cœur généreux et passionné, sensible jusqu'à la faiblesse, jaloux jusqu'à l'emportement, timide et courageux, modeste et fier, facile dans ses goûts, inébranlable dans ses résolutions ; on peut l'occuper vivement, mais jamais le distraire ; [...] son imagination ardente, modérée par un sentiment profond de mélancolie, lui permet de brillants succès en poésie et en peinture, et de vifs chagrin en amour. (1: 131-32)⁶⁹

Sous les yeux pénétrants du philosophe, la physionomie d'Anatole jouit d'une fonction communicative, car elle illustre l'« intérieur » de celui-ci qui manque de parole pour s'exprimer.

De fait, les personnages principaux du roman sont plus ou moins praticiens des théories de Lavater. L'héroïne montre plus particulièrement sa croyance en la physiognomonie dans une scène qui a lieu au théâtre : pour Valentine, explique la narratrice, « la moindre lueur suffit pour lire sur les traits d'Anatole tout ce qui se passait dans son cœur » (1 :193). Devant les yeux lucides du protagoniste féminin, le silence du héros ne paraît plus être un obstacle qui empêche de percevoir le fond de son âme. Le commandeur de Saint-Albert, quant à lui, articule ses idées sur l'entendement des discours mensongers qui règnent dans le grand monde, tout en

⁶⁹ Dans le texte, si le chevalier Émerange est « maître de langue parlée », Anatole apparaît comme « maître de la langue écrite ». Son talent d'écrivain se déploie à travers un poème qui, selon les invités du commandeur, est « parallèle de Fénelon et de Lavater, où les plus nobles pensées étaient exprimées avec autant d'énergie que de grâce » (I : 126). Notons aussi qu'Anatole est doué du pouvoir fort de la vision : il est peintre dont « le talent en peinture égalait celui des plus grands professeurs » (1 : 153). Le pouvoir de sa vision d'artiste qui le rend puissant dans l'observation du monde, aide nécessairement à accentuer sa force spirituelle.

insistant sur le pouvoir des yeux et l'importance de la physionomie : « Enfin, depuis que *l'on s'écoute des yeux*, personne ne s'abuse ; car *rien n'est aussi franc que la physionomie* ; et je puis vous assurer que, si dans le monde on ment beaucoup, on trompe fort peu » (1 : 88, je souligne). L'expression, « l'on s'écoute des yeux », met en relief la supériorité du sens de la vue dans la distinction entre le vrai et le faux dans une société où dominant l'hypocrisie et la facticité. Par ailleurs, remarquons que le personnage d'Anatole lui-même incarne partiellement⁷⁰ l'esprit de la physiognomonie : un accord entre l'extérieur et l'intérieur. La beauté masculine du héros est décrite en plusieurs endroits dans le texte. La première fois qu'elle voit Anatole, la comtesse de Nangis s'exclame et croit que « c'est le plus beau visage qu'elle ait vue de sa vie » et estime que « c'est un beau portrait à dessiner » (1 :65). Et puis selon le commandeur, le portrait du héros ressemble à celui du Troyen Hector, une figure célèbre pour sa beauté et sa vaillance dans le mythe antique. De toute évidence, ses traits physiques correspondent à la noblesse de son monde intérieur, car Anatole se présente dans le texte comme un jeune homme remarquable « par son esprit et son cœur » (1 : 91) et qui inspire donc le respect et l'amour de l'héroïne.

Effectivement, dans cette histoire d'amour où le héros est sourd-muet, les yeux sont privilégiés non seulement par les « physiognomonistes » mais aussi par

⁷⁰ Je dis ici « partiellement », parce que Lavater indique qu'il y a des exceptions. Selon Graeme Tytler : « [...] Lavater is careful to point out that there are exceptions. Thus, genius can exist in a misshapen body, just as a prepossessing person may be virtuous. Indeed, he is quick to correct those who believe that he equates the highest virtue with the greatest beauty ; and though he appears to associate it with harmony, symmetry, and proportion, he finds that it does not admit of easy definition, since it depends on historical, national, social, climatic, and similar factors » (70).

les amoureux. Avant que l'identité d'Anatole ne soit révélée, au cours de leurs rencontres de hasard, ce sont les yeux qui servent aux deux protagonistes pour se communiquer leur amour. Leur première rencontre à l'Opéra est en fait une rencontre des yeux. Dans cette scène, les yeux de Valentine, explique la narratrice, « rencontrent ceux d'un jeune homme dont la figure était en effet remarquable » (1 : 65). Et quand elle regarde Anatole pour la seconde fois, « le même regard qui l'avait déjà troublée l'empêcha d'en voir davantage » (1 : 66). Ailleurs, au moment où Valentine aperçoit Anatole se plaçant dans « l'endroit le plus obscure de la salle [du théâtre] » (1 : 193), on assiste encore une fois à leur communication à travers les yeux : « Une certaine retenue engageait [Valentine] parfois à fuir ses regards ; mais alors un attrait irrésistible semblait triompher de sa volonté, et ses yeux revenaient d'eux-mêmes puiser dans ceux d'Anatole le feu qui les animait » (1 : 193-94). Dans leur échange de regards, c'est le héros sourd-muet qui prend l'initiative, envoyant des rayons de passion dans les yeux de la personne aimée. Le « feu » dans ses yeux qui trahit un sentiment ardent allume l'amour dans le cœur de celle-ci. Dans ce contexte, les yeux paraissent être le moyen le plus efficace de communication pour les amoureux⁷¹.

Dans son essai sur la surdité et le mutisme, Alexandre Berthier, qui souffre lui-même de cette infirmité, décrit les yeux du sourd-muet :

Ses yeux, c'est le sentiment dans toute sa délicatesse, dans toute son énergie, avec plus de vivacité même que chez l'homme qui parle ; c'est enfin l'âme

⁷¹ Jean-Claude Vuillemin fait de très belles remarques sur le pouvoir des yeux pour les amoureux au début de son article « L'œil de Galilée pour les yeux de Chimène » (142-53). J'avance que dans le cas du héros sourd-muet, le pouvoir des yeux s'avère d'autant plus important dans la communication de sentiment.

à découvert, à nu, car nous ne savons pas, nous, l'art de farder et de dissimuler ; nous avons beau nous instruire, la nature première garde plus chez nous son empreinte que chez les parlants. (650-51)

Cette empreinte de la nature qui brille dans les yeux d'Anatole, apparaissant plus sincère que toutes les paroles, exprime sa passion ardente et captive le cœur de l'héroïne. Dans l'un des billets qu'Anatole écrit au commandeur, il décrit leur échange de regards en disant: « [...] plus d'une fois ses yeux ont répondu aux miens, et voyez si je pourrais survivre à l'illusion qui m'a valu tant de félicité » (2:196). C'est à travers les yeux que les esprits des amants se rencontrent.

L'« illusion » inspirée par l'échange des regards sera devenue à la fin de l'histoire une réalité qui atteste la sincérité de leur amour. La communication par les yeux qui montre la réciprocité du sentiment constitue un espace où le héros sourd-muet et sa bien aimée sont capables de « se parler » dans le silence, à l'abri du bruit dérangeant du grand monde.

De toute évidence, *Anatole* évoque un monde diégétique où « l'on s'écoute des yeux » (1 :88) et où les yeux « parlent » pour communiquer un sentiment sincère. La mise en avant du pouvoir des yeux aide à créer un contexte textuel qui favorise l'existence du héros sourd-muet : sa singularité sensorielle ne l'empêche plus de déployer ses mérites tels que la force morale, la sensibilité et la puissance d'aimer— qualités nécessaires pour un héros idéal dans un roman sentimental. De fait, en valorisant le silence et privilégiant le pouvoir des yeux, le roman fournit un environnement favorable à l'existence de son personnage « sans voix ». Lorsque la société condamne le sourd-muet à la non-existence, le texte profitant de sa

puissance littéraire fait « parler » le silence et sauve l'histoire du héros muet de la négligence sinon de l'oubli. Si dans le traitement de l'instance de l'infirmité, cette transfiguration de la réalité constitue l'une des originalités du texte, je m'interroge dans la partie suivante sur la sentimentalité liée à l'impuissance masculine : auprès de l'homme infirme, quel est le rôle de la femme dans un récit d'amour ?

IV. AUPRÈS DE L'HOMME INFIRME : RÔLE DE LA FEMME ...

Notons que la singularité principale d'*Anatole* constitue à mettre en scène un héros sourd-muet, un modèle qui s'oppose au protagoniste traditionnel de l'histoire d'amour qui est généralement fort en « voix », sachant charmer la femme aimée par ses paroles amoureuses. Certes, la particularité physique du héros met en questions une série d'éléments propres à l'évocation de la sentimentalité : dans quelle mesure l'amour d'un sourd-muet peut-il toucher notre cœur ? L'étude de Denby sur le récit sentimental illustre l'idée suivante:

One of the structural requirements of the process of sentimentalisation is more or less explicit denial of the importance of social hierarchy. It is when social barriers are transgressed, when some kind of déclassement occurs, when a shift down the social ladder takes place that true sentimental epiphany is provoked. (96)

Dans le cas d'*Anatole*, les barrières sociales à franchir se concrétisent en un système hiérarchique des corps qui nourrit toutes sortes de préjugés envers le héros « étrange », entravant la poursuite de l'amour des protagonistes. Sur la relation du couple dans le roman sentimental, Constans remarque que les deux héros sont

« placés dans une relation de symétrie et de réciprocité » à l'égard d'« un objet commun et unique : l'amour qui constitue le but de leur quête » (27). Si Anatole et Valentine sont tous les deux à la fois sujets, destinataires et destinataires de cet objet, ils se distinguent pourtant par l'énergie et la puissance dont ils témoignent dans leur quête. Anatole qui intériorise les règles de la hiérarchie sociale, choisit de fuir l'héroïne pour garder son infirmité secrète. De fait, au lieu de montrer son courage et de poursuivre son amour, le héros paraît plutôt se satisfaire de l'illusion que l'amour lui apporte⁷². Lorsque la dynamique amoureuse de l'homme se voit contrariée par la déficience du corps ou plutôt par les règles de contraintes qu'il lui impose, comment le processus de sentimentalisation fonctionne-t-il ? De quelle manière le rôle féminin dans la transgression ou le déclassement intensifie-t-il l'effet de la sentimentalité? Je me chargerai d'examiner la dynamique féminine dans les trois étapes de l'histoire d'amour : rencontre, disjonction et conjonction finale⁷³.

La première rencontre entre Valentine et Anatole, qui a lieu à l'Opéra, est une rencontre due au hasard, accompagnée d'un accident affreux qui met en danger la vie de l'héroïne. On assiste à cette scène qui initie l'aventure romanesque :

[Au sortir du théâtre], Valentine tombe sous les pieds des chevaux d'une

⁷² Selon le discours du commandeur de Saint-Albert, Anatole est satisfait du bonheur d'aimer Valentine (2 : 188-89). Par ailleurs Anatole décrit son sentiment dans une lettre adressée au commandeur : « Songez qu'un moment dans ma vie j'ai joui du plaisir enivrant de contempler sur ses traits enchanteurs une partie de l'émotion qui pénétrait mes sens ; que plus d'une fois ses yeux ont répondu aux miens ; et voyez si je pourrais survivre à *l'illusion* qui m'a valu tant de félicité » (2 : 196, je souligne).

⁷³ C'est Constans qui établit ce schéma narratif du roman sentimental (29). Au lieu de mettre l'accent sur la structure narrative du récit, mon but est d'analyser l'énergie dont l'héroïne fait preuve dans chaque étape des relations amoureuses.

Voiture qui se trouvait derrière celle de la comtesse. Elle allait en être atteinte, quand un homme se précipite sur le timon de cette voiture, en reçoit un coup violent, repousse avec effort les chevaux que les cris animaient, et, relevant Valentine, il la porte évanouie sous le vestibule.

(1 : 68)

Dans ce passage, la passivité et la fragilité féminine évoquées par l'image d'une victime du danger (« en être atteinte » et « évanouie ») servent à mettre en relief l'activité et le courage du héros associés à une série d'actions énergiques : « se précipite », « reçoit un coup violent », « repousse avec effort », « relevant » et « porte ». L'acte d'Anatole ressemble à celui d'un héros d'aventure chevaleresque destiné à sauver sa bien aimée. Anatole est un « héros d'action » dans cette scène, et Valentine paraît comme héroïne de la passion tout au long de l'histoire.

Saisie par un sentiment de reconnaissance, Valentine qui insiste pour retrouver son sauveur mystérieux disparu juste après l'événement, initie sa quête du héros/de l' « éros » où elle joue un rôle actif (1 : 72, 83-93). Au retour du théâtre, Valentine passe la nuit sans dormir, plongée dans des pensées qui révèlent l'énergie amoureuse d'une jeune femme rêveuse :

Elle médita sur le hasard qui avait conduit ce jeune homme à sortir de l'Opéra en même temps qu'elle, et sur le mouvement d'humanité qui l'avait porté à tout risquer pour la sauver. Une grande âme pouvait seule être susceptible d'un si noble désintéressement ; et Valentine se plaisait à faire l'énumération de toutes les qualités qui dérivent de celle-là. Son imagination, exaltée par la reconnaissance, se peignait toutes les vertus réunies dans celui

qui venait de lui offrir la preuve d'un cœur aussi compatissant ; elle aurait voulu trouver quelque ingénieux moyen de l'en remercier, sans être obligée d'avoir recours à ces phrases vulgaires qu'on adresse également à l'homme qui vous sauve la vie, et à celui qui ramasse votre éventail. Mais l'idée de se trouver en présence de cet étranger l'embarrassait : elle sentait que sa jeunesse et les agréments qui le distinguaient, intimideraient sa reconnaissance ; et le trouble qui naissait de ces diverses réflexions, la jetait dans des pensées vagues, que rien ne pouvait ni fixer ni distraire. (1 :72-73)

Le respect, l'amour, mélangés de curiosité et de timidité, tracent le monde intérieur de l'héroïne. Son souvenir, son imagination, joignant ses pensées troublées, font épier un désir d'amour qui ravit la jeune femme après la première rencontre avec son héros, homme physiquement beau et fort, qui risque sa vie pour la sauver. Ce désir quoique vaguement exprimé, dévoile déjà la dynamique féminine dans la poursuite de la passion qui motive le récit sentimental.

Denby indique que « in order to be interesting as narrative, love must be pitted against social barriers » (97). Dans l'histoire d'*Anatole*, la longue « disjonction » qui marque les relations du couple amoureux constitue aussi une étape où les barrières sociales sont mises en œuvre. L'infirmité d'*Anatole* incarnant l'obstacle, se voit cachée tout au long de l'histoire et se déguise en identité énigmatique du héros. Avant d'être révélé, le secret met l'héroïne en position de femme en quête d'un amour mystérieux, sujet des calomnies du grand monde. Sûrement, pour Valentine, les barrières qui contrarient sa quête de l'amour viennent non seulement de la fuite du héros mais aussi et surtout d'une tradition misogyne

qui prive la femme du droit de choisir son époux. Dans le roman, la pratique du mariage arrangé fondé sur l'intérêt familial au lieu de la passion individuelle, fait souvent de la femme un outil pour satisfaire l'ambition du père ou du frère⁷⁴. Selon le texte, Valentine est une femme « docile sur tous les petits intérêts de la vie », dotée pourtant d'« une volonté immuable », ne sacrifiant jamais ses sentiments (1 :35). En réclamant l'importance de l'amour dans l'union conjugale, elle refuse la proposition de mariage du chevalier d'Émeranges, résistant à la domination de son frère qui représente la froide raison d'une société hiérarchique. Sa révolte contre la convention patriarcale va de pair avec le scandale qui menace sa réputation : expulsée de l'« asile » fraternel, Valentine se voit réduite à être la victime des calomnies et des insultes du monde.

Dans ce contexte, le héros en état de retrait, laissant l'héroïne seule subir tout le malheur d'un amour mystérieux, contribue inconsciemment aux facteurs oppressifs qui attristent la situation de celle-ci⁷⁵. En effet, avant d'être dévoilée

⁷⁴ Mme Nangis révèle des détails sur le premier mariage de Valentine : « Élevée au couvent, où son père désirait la voir cloîtrée pour toujours, elle n'en est sortie que pour épouser, sans dot, le marquis de Saverny. C'était un vieillard aimable quoiqu'infirmes. Un jour, mon beau-père lui fit part du projet qu'il avait de sacrifier l'existence de sa fille à la fortune de son fils » (1 : 7). Le mariage des parents d'Anatole est aussi un mariage arrangé : Mélanie, amante du jeune commandeur de Saint-Albert, est obligée de se marier avec un homme de vingt ans son aîné pour sauver son père de la ruine (2 :169). Selon Bertrand-Jennings, « le texte suggère que l'infirmité du héros a pour origine une maladie de langueur de sa mère lors de sa gestation, maladie causée par le renoncement volontaire à un amour ardent pour un autre homme. Ainsi, [...] S. Gay plaide pour le mariage d'inclination, et dénonce les tourments de la mal mariée ainsi que les conséquences tragiques des mariages arrangés », *Un autre mal du siècle* (Toulouse : Presse Universitaire du Mirail, 2005) 57.

⁷⁵ Après avoir lu le sixième billet du héros qui l'informe de son départ, Valentine révèle son monde intérieur : « Il est parti ! [...] il est parti, et c'est pour m'obéir qu'il m'abandonne à tout l'excès de ma douleur !... Accablée d'injustices, rejetée par ma famille, je n'avais pour consolations que les preuves de son amour ?... Ah ! pourquoi sa barbare générosité m'a-t-elle sauvé la vie ! Que ferai-je d'un bien que je ne puis plus lui consacrer ?... Car c'est en vain que je chercherais encore à m'abuser sur le sentiment qu'il m'inspire. Ce cruel sentiment règne seul dans mon cœur ; l'amitié même ne peut m'offrir de secours contre

comme une déficience sensorielle dans le texte, l'infirmité d'Anatole se présente comme un manque de force qui contrarie sa transgression des obstacles pour vivre son amour. Si l'impuissance du héros alourdit les barrières qui empêchent la conjonction des amoureux, ce sont la volonté et le courage de l'héroïne dans le franchissement des obstacles qui incarnent une transgression profonde, actualisant la sentimentalisation du roman.

De fait, avant que le secret de l'infirmité du héros ne soit trahi, l'héroïne lance un défi à la convention conditionnée par la hiérarchie des sexes, en réclamant son indépendance dans le choix d'un mari et en résistant à la domination fraternelle. Une fois le secret de l'infirmité révélé, c'est l'obstacle de la hiérarchie des corps qui s'impose et entrave la poursuite de l'amour. Dans le passage où Anatole vient au théâtre pour « dire » adieu à Valentine par le regard, on assiste à une scène touchante qui pousse la sentimentalité de l'histoire à son apogée :

Déjà il n'a plus qu'un pas à faire pour être à jamais séparé de celle qu'il adore. Cette funeste pensée l'arrête un instant ; il se retourne, et veut par un dernier regard lui dire un éternel adieu ; mais un signe de Valentine lui dit : *Restez*. Il n'ose en croire ses yeux, ni reconnaître le seul langage qu'il parle, qu'il entende, et que Valentine vient d'apprendre pour lui ; un second signe ajoute, *je vous aime*, et il tombe anéanti sous le poids de sa félicité.

(2 : 241)

Ce court passage qui concrétise une double transgression réalisée par l'héroïne, représente l'accomplissement de la quête amoureuse qui a duré tout au long de l'histoire. Devant l'homme infirme et désespéré qui décide de céder aux préjugés sociaux et de quitter son amante sincèrement aimée, c'est la femme qui montre le courage de « braver le ridicule » (2 :244), prenant l'initiative de lui exprimer une passion mutuelle. La demande de « Restez » est motivée par un sentiment fort « je vous aime » : la femme réclame son statut de sujet dans ses relations amoureuses. La dynamique dont elle témoigne dans la détermination du destin amoureux du couple transfigure l'image traditionnelle de l'héroïne passive qui manque souvent de force pour agir sur l'objet de son amour.

Valentine confie plus tard à sa meilleure amie son apprentissage secret du langage des sourds-muets, en disant : « lorsque j'ai senti que rien ne pouvait m'empêcher de l'aimer, j'ai voulu apprendre à le lui dire » (2: 242). L'amour qui l'emporte sur tous les obstacles, motive le franchissement de la hiérarchie sociale qui marginalise tous les infortunés— la femme comme l'infirmes. En fait, alors que l'histoire d'*Anatole* commence dans les bruits des causeurs mesquins, elle est conclue par la voix de l'héroïne toute à la joie de son amour auprès du héros dans l'espace champêtre de Merville⁷⁶. L'articulation de la voix féminine à la fin paraît être une célébration de la réussite de la passion dans une société conditionnée par les systèmes hiérarchiques. Si comme Denby l'avance, dans un roman sentimental,

⁷⁶ Valentine dit à son frère dans cette scène : « Ce monde vaut-il donc la peine de tant lui sacrifier ? et la peur d'une raillerie doit-elle empêcher de pardonner des torts expiés par la douleur et le repentir ? Ah ! tout me le prouve : ce n'est pas dans les plaisirs bruyants de ce monde frivole qu'on peut trouver l'oubli de ses chagrins. Imitez-moi, mon frère, ayez le courage d'être heureux. Qu'en arrivera-t-il ? On plaisantera de l'excès de votre bonté ; on rira de mon choix, et l'on enviera bientôt notre bonheur » (2 : 246-47).

c'est la transgression des limites sociales dont dépend le processus de la sentimentalisation, mon analyse d'*Anatole* où figure un héros infirme démontre l'importance du rôle féminin dans la transgression des obstacles et de son énergie dans l'évocation de la sentimentalité. La dynamique dont atteste un protagoniste féminin dans l'acte de vivre un amour « impossible » pourrait être considérée comme une autre force du roman de Sophie Gay dont le charme ne diminue pas même pour les critiques féministes d'aujourd'hui.

V. CONCLUSION

Dans *Anatole*, la surdité et le mutisme du héros, tout en motivant le récit de l'histoire, met en question une série d'éléments textuels qui sont dignes d'une reconsidération tant au niveau thématique qu'au niveau esthétique. De fait, l'une des originalités de ce texte consiste dans la manière dont l'auteur traite de l'instance de l'infirmité et dans le fait qu'elle profite de la singularité du corps du héros pour mettre en œuvre une histoire sentimentale. Certes, la déficience du protagoniste permet au texte de « confronter » une situation délicate, car il doit accentuer thématiquement l'image de ce personnage en résolvant tous les problèmes qu'apporte son manque de voix dans la mesure de la narration. Pour remplir ces fonctions, le texte d'*Anatole* offre à son héros muet non seulement une « prothèse narrative » mais aussi un environnement fictif qui favorise l'existence de ce personnage dont le corps se voit marginalisé sinon méprisé dans la société réelle. La transfiguration de la réalité incarne sûrement une résistance, un défi ou au moins un idéal que Sophie Gay formule à l'égard de la hiérarchie sociale de l'Ancien

Régime. « What the sentimental text enacts », remarque Denby, « is the recognition of the universal category of humanity in each individual case of suffering encountered » (96). L'image du héros infirme dans *Anatole* doit représenter en ce sens le principe de cette valeur universelle qui prime dans l'égalité humaine.

Il faut remarquer que dans la société française qu'évoque le texte, la femme comme l'infirmes sont tous deux victimes des conventions et des préjugés nourris par le système de la hiérarchie patriarcale. Lorsque le héros infirme intériorise ses règles, choisissant de fuir les obstacles qui contrarient son bonheur dans l'amour, c'est le protagoniste féminin qui revendique son indépendance dans son choix de l'époux, témoignant de toute l'énergie nécessaire pour transgresser les contraintes entravant l'épanouissement de sa passion. La force dont témoigne la femme dans le franchissement des obstacles et dans l'évocation de la sentimentalité constitue un autre trait qui fait la modernité que ce texte émet dans sa portée littéraire et sociale.

À travers la voix de ses personnages secondaires, Sophie Gay réfléchit explicitement sur la situation problématique des femmes écrivains à l'époque. Dans une scène qui se passe chez le commandeur, la comtesse de Nangis ennuyée par le « silence » de Monsieur Lavater initie une discussion sur l'« orgueil masculin » et l'activité créative des femmes, et je cite longuement car ce passage illustre bien le statut de la femme et de l'écrivaine dans l'utilisation du motif de l'infirmité tel que je l'ai développé dans ce chapitre.

Nous croit-il indignes de ses paroles, ou trop sots pour le comprendre ? [dit la comtesse au commandeur.] — il serait possible, répondit M. de Saint-

Albert, qu'avec tout votre esprit, vous ne comprissiez pas. —Voilà bien cet orgueil masculin, reprit la comtesse, qui, tout en accordant beaucoup d'esprit aux femmes, les croit incapables d'apprécier le mérite d'un homme supérieur. On s'imaginerait, à vous entendre, que Dieu vous ayant faits à son image, nous devons aussi vous adorer sans vous comprendre. —Pourquoi pas ? nous vous donnons assez souvent l'exemple d'un pareil culte. —Cela n'excuse pas vos dédains pour notre esprit, et la peine que vous prenez à nous persuader que la nature l'a réduit au bonheur de vous amuser, sans pouvoir jamais atteindre à l'honneur de vous imiter, même dans la moindre de vos productions. —Ah ! ce serait par trop injuste, reprit tout haut le commandeur, et ces messieurs me sont témoins qu'hier encore je vantais les jolis ouvrages de plusieurs femmes, et surtout les petits vers de madame de B.... Ce n'est pas ma faute à moi si ces dames ne font pas de belles tragédies ; je les vanterais d'aussi bon cœur. —Cela n'est pas sûr, dit la comtesse. —Et moi j'en réponds, dit le chevalier. Les succès littéraires des femmes ne peuvent être disputés que par des hommes médiocres. C'est la rivalité qui rend injuste, et plus encore le sentiment de son infériorité. Comment voulez-vous qu'un pédant ennuyeux pardonne à madame de La Fayette d'occuper une place dans toutes les bibliothèques, tandis que les misérables brochures qu'il enfante avec tant de peine, expirent en naissant ? Il n'appartient qu'aux gens d'un vrai mérite de savoir approuver le talent partout où il se trouve, et j'affirmerais bien que Racine ne médisait pas des vers de madame Deshoulières, malgré son injustice envers lui. (1 :122-24)

La conscience de l'inégalité entre l'homme et la femme, alliant une réflexion sur les rapports problématiques entre être femme et écrire, se voit évoquée d'une manière délicate dans ce long dialogue entre les trois personnages. Il semble que l'auteure ne laisse passer aucune chance de nous prouver que dans son œuvre sentimentale, la visée politique n'est point négligée, surtout celle qui est associée à la situation de la femme et de l'infirmes.

Sept ans après la parution d'*Anatole*, roman qui se distingue par son motif de l'infirmité masculine et celui du secret, Claire de Duras, une autre romancière sentimentale reconnue à l'époque, revient à ces sujets, avec la rédaction d'*Olivier ou le secret*. Critiquant elle aussi l'injustice du système patriarcal et réfléchissant sur le statut de l'infirmes et de la femme dans son texte, elle fait preuve de plus d'audace et de plus d'esprit propre au courant romantique que sa consœur. Dans le chapitre suivant, j'explore l'importance critique de cette représentation à travers l'examen des rapports entre l'infirmité, la femme, et l'écriture féminine.

Chapitre III

L'impuissance du corps et la révolte du cœur : *Olivier ou le secret de Claire de Duras*

I. UN DÉFI

Olivier ou le secret, roman achevé autour de 1822, fait partie de la trilogie des romans tragiques de Claire de Duras qui n'en publie de son vivant que deux: *Ourika* (1823) et *Édouard* (1824). Le motif de « différence » qui unit ces trois œuvres romanesques, est interprété respectivement par la « déviance » de la race, du rang social et du corps. Cet écart de la norme qui a pour conséquence l'exclusion sociale des protagonistes, met en scène « un autre mal du siècle » défini de la perspective d'une femme auteur⁷⁷.

En comparaison avec les thèmes de ses deux premiers romans publiés, plus inconvenant s'avère le sujet scabreux d'*Olivier* qu'est l'impuissance sexuelle. Dans une lettre adressée à son amie proche, Rosalie de Constant, la duchesse de Duras parle de son nouveau roman en écrivant : «[J]'ai fait un autre roman dont je n'oserai vous dire le sujet, c'est *un défi*, un sujet qu'on prétendait ne pouvoir être traité. Je vous en dirai seulement le titre. Cela s'appelle *Olivier, ou le secret* » (cité par Denise Virieux, 10 ; je souligne). Ce bref commentaire, tout en montrant la conscience qu'a l'auteure de la singularité de son sujet, dévoile un « défi », qu'elle

⁷⁷ Voir Chantal Bertrant-Jennings. *Un autre mal du siècle* (Toulouse : Presses Universitaires du Miral, 2005) 9-26 et 69-84.

exprime d'une manière plutôt discrète (« je n'oserai vous dire le sujet »), à la norme sociale et littéraire établie (« un sujet qu'on prétendait ne pouvoir être traité »).

Selon Ulrich Mölk, « la duchesse de Duras est le premier romancier à employer le motif de l'impuissance dans une stylisation sérieuse » (cité par Yves Citton, 305). Ce sujet romanesque initié par Duras se voit énergiquement attaqué par les critiques contemporains, comme en témoigne surtout un commentaire dans le *Figaro* qui le considère comme une « impuissant[e] railleri[e] [...] à l'aide d'un Damné, d'un Monstre, d'un Impuissant, d'un être, en un mot, hors nature et en dehors de la société » (cité par Marie-Bénédicte Diethelm, 42)⁷⁸. Qui plus est, lorsque c'est une écrivaine qui traite de l'impuissance masculine, ce « défi » consiste non seulement en son sujet, mais aussi et surtout en l'identité sexuelle de son auteur. Une femme met en œuvre l'histoire d'un héros impotent, ce qui est véritablement un scandale intolérable pour l'institution littéraire. Quoi que le motif du *babilan* inspire Latouche et Stendhal qui s'empressent de publier respectivement *Olivier* et *Armance*, l'ouvrage de Claire de Duras sombre dans l'oubli pendant plus d'un siècle et demi, gardant son œuvre comme un « secret ». Son *Olivier* ne voit le jour pour le grand public qu'en 1971 dans une édition critique établie par Denise Virieux. À un certain niveau, ce retard exagéré de la publication semble signifier une punition infligée à cette duchesse qui a l'audace de braver la morale sociale en agissant comme sujet-créatrice d'un défi.

⁷⁸ C'est sur le succès d'*Olivier* d'Henri de Latouche, roman inspiré par *Olivier ou le secret* de Mme de Duras, que le critique du *Figaro* fait cette remarque.

De fait, en plus de la nature déroutante de son sujet, le « défi » de ce roman se révèle aussi dans l'évocation de la révolte du cœur de ses protagonistes. Olivier de Sancerre et Louise de Nangis expriment avec vivacité dans leurs lettres une passion ardente pour l'amour et un désir énergique du bonheur. La forme épistolaire, genre démodé de l'époque⁷⁹, favorise par contre la transmission directe des passions personnelles qui renvoient à la sensibilité moderne du temps de Chateaubriand. Des critiques durassiens indiquent qu'*Olivier* est « une confession déguisée » (Virieux 40) de son auteure⁸⁰. Sans doute, à travers la voix de ses protagonistes, la duchesse fait-elle l'aveu de ses propres souffrances, celles d'une femme isolée qui vit au cœur du monde. Ces souffrances impliquent en même temps une force de résistance dans une âme pure et ardente qui se trouve toujours étrangère à l'hypocrisie et à la mesquinerie de la société. Face à la réalité qui ne cesse de la désillusionner, Duras déclare : « On se meurt de désespoir et l'on ne se résigne point » (cité par Virieux, 21). En faisant l'éloge de cette « grande dame » qui se détache de toutes les normes de son monde, Sainte-Beuve l'égale à Germaine de Staël : « [L']âme ardente, la faculté d'indignation généreuse et de dévouement, l'énergie de sentir, voilà surtout ce qu'elles avaient de commun, et ce par quoi l'auteur d'*Édouard* était sœur au fond, sœur germaine de l'auteur de *Delphine* » (cité par Fumaroli, 12). Cette remarque fait écho à celle de Chateaubriand qui, dans ses *Mémoires d'outre-tombe*, rend hommage à son amie, « cette personne si

⁷⁹ Voir Chantal Bertrant-Jennings. *D'un siècle l'autre : Romans de Claire de Duras* (Jaignes : La Chasse au Snark, 2001) : « À la différence des textes de Larouche et de Stendhal, *Olivier* est, en effet, un roman épistolaire, genre assez désuet à l'époque, mais qui convient mieux à son sujet que les récits encadrés à la première personne que Claire de Duras avait adoptés pour *Ourika* et *Édouard* » (je souligne) 87.

⁸⁰ Voir aussi Fumaroli (24), Diethelm (51-52).

généreuse, d'une âme si noble, d'un esprit qui réunissait quelque chose de la force de la pensée de madame de Staël à la grâce du talent de madame de La Fayette [...] » (cité par Raymond, 969). À l'évidence, la force de l'âme de Duras incarne elle-même un « défi » au système social qui ordonne toutes sortes de normes au détriment des faibles, y compris la femme et l'infirme. Alors, comment ce « défi » se transmet-il à son écrit à travers la représentation de l'histoire d'amour d'un héros impotent ? De quelle manière le manque corporel du personnage a-t-il une influence sur le corps du texte ? Et à quel niveau le porteur du corps déviant pourrait-il transgresser les limites de la norme pour réclamer sa liberté individuelle ? Je me charge de penser ces questions dans ce chapitre.

De fait, le secret du héros dans *Olivier* n'est jamais révélé au lecteur, ce qui, selon Laruen Pinza, transgresse la loi de la clôture du texte classique, celle de lisibilité (« readability ») (85). Pourtant, avant de donner lecture de son roman à son petit cercle d'amis, Duras n'a rien caché sur le « mal » fatal de son personnage. Étant donné ce fait, Pierre Riberette avance que l'enjeu de l'analyse du texte ne doit pas consister à percer une énigme, mais plutôt à apprécier l'art de la romancière qui sait « dissimuler les indices de la solution et gazer une réalité trop crue pour pouvoir être exposée clairement » (94)⁸¹. Néanmoins, la dissimulation du secret pour habile qu'elle soit, laisse toujours des indices qui permettent au lecteur de mieux deviner. Une série de signes renvoyant au « manque » semble suggérer le dévoilement d'une énigme qui hante tout le texte. Comment peut-on interpréter ces signes pour pénétrer le noyau du secret ? Dans la partie suivante, au lieu d'examiner

⁸¹ Pierre Riberette. « Le modèle d' 'Olivier' ». *Bulletin de la Société Chateaubriand* 28 (1985).

de manière étroite les techniques de dissimulation de la romancière, je propose de considérer ces marques de révélation pour montrer la spécificité du lien entre le corps textuel et le corps impuissant du héros.

II. OLIVIER OU LE SECRET : « O » OU UN MANQUE

Dans son œuvre *S/Z*⁸² et son « Analyse textuelle d'un conte d'Edgar Poe »⁸³, Roland Barthes montre que le titre d'un ouvrage a toujours et simultanément une double fonction « déictique » et « énonciatrice ». La fonction déictique sert à désigner et identifier un ouvrage ; tandis que la fonction énonciatrice consiste à renseigner sur le contenu de l'œuvre qu'il nomme. *Olivier ou le secret*, le titre double du roman suivant la forme titulaire classique, est composé de trois parties : le prénom propre fictif « Olivier » (titre principal), la conjonction « ou » et l'expansion coordinnative « le secret » (titre secondaire)⁸⁴. Si le prénom fictif s'associe à un signe opaque (sans référent identifiable, le lecteur ne connaîtra le héros éponyme que par le texte), le titre secondaire « le secret » joue plutôt un rôle explicatif destiné à restreindre l'espace romanesque et à guider le lecteur. Pour le public qui ne sait rien sur ce « secret », le titre provoque la curiosité et motive la lecture du texte. En lisant le roman, le lecteur se charge a priori d'une mission de dévoiler « le secret » : quelle est la vérité cachée ? Tout au long du texte, les deux

⁸² Roland Barthes, *S/Z* (Paris: Édition du Seuil, 1970)21-23.

⁸³ Roland Barthes, « Analyse textuelle d'un conte d'Edgar Poe », *Sémiotique narrative et textuelle*. Ed. Claude Chabrol (Paris: Larousse, 1973) 29-36.

⁸⁴ Je dois mon analyse de la structure du titre double à l'étude de Catherine Fromilhague : « 'Titre principal' ou ' titre secondaire' : La reformulation dans les titres », (*À plus d'un titre*, éd. par Claude Lachet. Lyon: C.E.D.I.C., 2000) 129-42.

personnages féminins, Adèle et Louise, qui se parlent et parlent à Olivier, ne cessent de poser la même question au sujet de toutes les bizarreries inexplicables du héros. Quel est « ce secret, ce mystère qui l'environne » (202) ? « Ce mystère ne peut-il se révéler ? » (231) ; « ce secret ! ce fatal secret » (282) ! Louise n'abandonne jamais ses efforts pour le pénétrer, même dans sa dernière rencontre avec le héros chez elle : « Olivier !... par pitié, ne me cache pas la vérité » (294). La quête des personnages féminins sur le secret se juxtapose avec celle du lecteur dont la curiosité augmente incessamment à mesure du déroulement de l'histoire.

Néanmoins, cette quête est vouée à l'échec, parce que le porteur du secret ne le révèle jamais, l'emporte jusqu'à la mort—au silence total. Il semble qu'au niveau de la diégèse, le désir de pénétration du secret masculin est interdit aux femmes. Le secret du héros qui est aussi celui du texte refuse de se révéler au lecteur. La note finale du roman vient renforcer la nature occulte de son sujet : « On n'a jamais su le secret d'Olivier » (304). Son secret est devenu une énigme éternelle, noyau opaque qui résiste à être pénétré. L'impuissance masculine, sous la plume de la femme auteur, se manifeste au niveau textuel comme un non-dit, un manque d'explication. La lacune laissée par ce manque ne peut être remplie que par l'imagination des autres personnages ainsi que celle du lecteur. Revenons au titre double d'*Olivier ou le secret*. Le lien entre le titre principal et le titre secondaire appelle une interprétation : le secret d'Olivier, ou Olivier est le secret. En tant que signe de non-dit absolu, le « secret » figure comme un trou, un vide sans être rempli par le texte qui suit. Ce manque textuel semble être une métaphore de celui du corps du héros. De plus, le « secret » et tous les efforts textuels consacrés à le

garder évoquent une bizarrerie qui fait mieux deviner au lecteur. Il paraît donc que le non-dit du « secret » dit quelque chose : toute l'énergie pour le cacher ne devrait-elle pas être motivée par une vérité scandaleuse qui écarterait de la norme et choquerait la morale du public ?

Qui plus est, le prénom d'Olivier, avec la lettre initiative « O », symbole du vide et du non-être, semble aussi suggérer un manque dont le héros est le porteur, et qui réduit éventuellement sa vie au néant. Ce prénom présentera même un élément de féminité, si l'on pense aux poèmes de Du Bellay écrits pour son amoureuse Mlle de Viole, dans lesquels le poète transpose les lettres de son nom qui devient Olive, et joue souvent sur le double sens de ce mot, Olive, olivier⁸⁵. L'impotence féminisant le personnage masculin semble se concrétiser dans le prénom de celui-ci qui révèle des indices sur le secret inavouable. De plus, l'impuissance physiologique paraît se signaler aussi dans l'usage du terme « manque » qui apparaît à plusieurs reprises dans une lettre d'Olivier adressée à Adèle⁸⁶ : « la force me manque » (238) ; « mon esprit juge le misérable entraînement de mon cœur et déplore ce qui lui manque » (238) ; « ce qui me manque [...] c'est le sentiment du devoir » (239). Par ailleurs, une référence au « roseau pensant » de Pascal semble être une allusion à l'impotence du héros : « plus misérable que le roseau, je plie et ne me relève pas » (238). L'infirmité corporelle se transcrit dans le mot de

⁸⁵ Voir la note de G. Lanson et P. Tuffrau, *Manuel illustré d'histoire de la littérature française* (Paris : Hachette, 1953) 125.

⁸⁶ Voir aussi Lauren Pinzka. « Olivier, Armance, and the Unspeakable » (*Altered Writings*, éd. par Servanne Woodward, Eiteenth-Century Center, University of Western Ontario, London, Canada, Mesten Press, 1997) 85-107, et Chantal Bertrant-Jennings, *D'un siècle l'autre: Romans de Claire de Duras*, 91-92.

« manque » qui sillonne le texte et se révèle comme symptôme de la maladie du personnage.

L'impotence du héros peut être discernée non seulement au niveau des mots, mais aussi au niveau de la narration. Le roman épistolaire qui prive le narrateur de l'autorité omnisciente, donne toute la voix à ses personnages principaux⁸⁷, trois cousins qui communiquent autour du motif d'un secret, obstacle invincible au bonheur des protagonistes. La forme épistolaire s'accorde bel et bien avec le sujet dans la mesure où elle permet mieux de transmettre le monde intime du personnage au texte, tout en gardant le secret : le détenteur du secret qui seul sait la vérité, ne la révèle jamais. La défaillance sexuelle du héros ainsi que ses efforts pour la cacher se présentent sur le plan textuel comme l'impuissance narrative. Il semble que sa faiblesse du corps étouffe non seulement son désir sexuel mais aussi celui de sa narration : il ne peut ou plutôt ne veut exprimer et s'exprimer aussi librement que les autres personnages. Bien qu'Olivier soit le héros éponyme du roman, c'est une autre voix masculine, celle du comte de Nangis qui ouvre l'histoire et introduit le héros à l'horizon de la diégèse, tout en présentant ses rapports avec l'héroïne, Louise de Nangis⁸⁸. À la fin du roman, les derniers moments d'Olivier—sa fièvre, son désir et sa mort—sont racontés par une autre

⁸⁷ Parmi les 58 lettres, il y en a seulement 2 qui ne sont pas écrites par les personnages principaux : l'une est écrite par le comte de Nangis, l'autre par Julien, domestique d'Olivier.

⁸⁸ Dans la première lettre du roman, le comte de Nangis écrit à sa femme Louise de Nangis : « Avez-vous des nouvelles d'Olivier ? Revient-il enfin pour signer nos partages ? C'est sans doute une idée fort bizarre qui engagea sa mère et la vôtre à laisser ainsi en commun leur fortune ; on peut être sœurs et s'aimer beaucoup en séparant cependant ses intérêts, et l'on épargne par là, à ses héritiers, mille affaires désagréables » (196).

voix homme, celle de Julien, un domestique, qui est un témoin du destin néfaste de la victime dont l'impuissance le prive du droit d'être dans le système contrôlé par l'autorité du phallus.

À part ces deux lettres dont les auteurs sont hors du cercle des cousins, les 56 lettres (39 lettres par Louise, 8 par Adèle, 9 par Olivier) qui s'échangent entre les trois personnages principaux constituent le corps majeur du roman⁸⁹. De fait, dans cette histoire d'amour entre Olivier et Louise, 35 lettres sur les 39 de Louise sont adressées à sa sœur Adèle, plutôt qu'à Olivier. Dans le dialogue entre les deux sœurs qui contrôle la plus grande partie du texte, Olivier est devenu l'objet du regard des personnages féminins qui l'observent, l'examinent et narrent toutes ses bizarreries de leurs propres perspectives. Quant aux 9 lettres d'Olivier (6 lettres à Louise, 3 à Adèle), souvent comme réponses à celles de ses cousines, elles ont presque toutes pour but d'exprimer son « mal du siècle » qu'est la conscience d'un manque fatal⁹⁰. Le défaut de son corps semble affaiblir également sa capacité de narration qui se limite à faire un récit égocentrique, en gardant son secret. À l'évidence, le nombre important des lettres écrites par l'héroïne fait que, comme le remarque Denise Virieux, « la personnalité de Louise » se trouve au premier plan

⁸⁹ En ce qui concerne le nombre de lettres, l'édition d'*Olivier ou le secret* de Denise Virieux se différencie de celle de Marie-Bénédicte Diethelm. Pour l'explication des différences entre les deux versions, voir « Note sur l'établissement des textes » dans l'édition de Diethelm 324-26. Mon analyse est basée sur *Olivier ou le secret* édité par Diethelm. Dans le chapitre IV de son ouvrage *D'un autre siècle de l'autre : romans de Claire de Duras*, Chantal Bertrand-Jennings évoque la structure des lettres dans la version de Virieux (88).

⁹⁰ Sauf la lettre XVI de la première partie dans laquelle il raconte à Adèle « le plus affreux événement » (224) : la chute de cheval du comte de Nangis.

d'*Olivier*, et qu'elle « domine le roman » de sa voix (cité par Bertrand-Jennings, 88).

Le motif du secret doit contrarier la communication. Si dans le maintien d'une relation amoureuse, c'est la communication qui joue un rôle essentiel, les rapports entre les deux protagonistes sont destinés à être problématiques. Le contraste entre les 10 lettres qui s'échangent entre les amants (4 lettres par Louise, 6 par Olivier) et les 39 lettres (35 lettres par Louise, 3 par Adèle) entre les deux sœurs révèle effectivement un malaise de l'amour au niveau de la communication. L'amour entre une femme et un homme impuissant ne peut être directement exprimé, sinon à travers un intermédiaire. La relation amoureuse qui exclut normalement la troisième partie, doit dépendre dans ce cas-là de celle-ci pour être assurée et maintenue. Adèle qui reçoit des lettres de la part de Louise et d'Olivier, assume le rôle d'intermédiaire et de témoin de leur amour. Après la mort accidentelle du mari de Louise, Adèle se charge de démêler un malentendu entre sa sœur et son cousin causé par une crise de communication⁹¹. En réponse à la lettre d'Olivier qui se plaint de l'indifférence de sa cousine, Adèle écrit : « Louise vous oublie, dites-vous ? Je vous envoie une lettre que je viens de recevoir d'elle, vous y verrez que loin de vous oublier elle s'étonne de votre abandon » (234). La lettre de Louise qui exprime le souci, l'inquiétude et le dépit, sentiments douloureux suscités par le silence de l'amant⁹², doit être renfermée dans celle de sa sœur pour être lue

⁹¹ Dans la lettre qu'Olivier écrit à Adèle, il dit : « Si j'allais à Paris, Louise sans doute ne me recevrait pas. *Depuis six mois, Adèle, je n'en ai aucune nouvelle* » (234, je souligne) !

⁹² Dans cette lettre, Louise écrit : « Nous nous rejoindrons peut-être, chère Adèle, toi seule à présent peux me rendre mes premières affections, toi seule me restes, Olivier m'oublie ! Le passé n'est donc plus rien

par Olivier. Quel exemple éclatant du malaise de la communication entre les deux amoureux ! Par ailleurs, après une longue période de séparation, le désir qu'Olivier éprouve de rejoindre Louise n'est jamais directement révélé dans ses lettres. Par contre, il attribue à sa cousine Adèle sa décision de partir pour s'approcher de sa bien aimée, en disant : « Je devais, Adèle, suivre encore cette voix sévère, je ne le puis, d'ailleurs vous me conseillez de rejoindre Louise, vous voulez que je parte, vous me faites entendre que je dois partir » (239). Il semble que le désir érotique du héros infirme est un désir refoulé qui ne peut être transmis que par un intermédiaire.

Tout au long du roman, Louise souffre de la fuite d'Olivier dont la cause est inexplicable. L'envie de garder son secret ordonne souvent le départ /l'exil du héros pour une destination inconnue de son amante. Le lieu indéfini ou plutôt le non-lieu où se trouve l'homme impuissant constitue sans doute partiellement la cause de la difficulté de communication entre les deux protagonistes. Le dialogue par écrit entre les deux sœurs donne en fait l'impression d'un monologue, celui de Louise, parce qu'Adèle tarde toujours à lui répondre et ne lui écrit que trois lettres au total. Sous la forme des lettres adressées à Adèle, Louise qui décrit la passion ardente inspirée par Olivier, semble se parler et parler à son cousin qui s'éloigne d'elle. L'héroïne paraît même éprouver un moment de confusion ou d'illusion sur l'identité du destinataire de son message, lorsqu'elle appelle le nom d'Olivier dans une lettre destinée à sa sœur : « Ah ! s'il n'existait plus ! si je le perdais ! [...] *Olivier ! Olivier !* Chère Adèle, je ne puis vivre sans lui, sans le bonheur qu'il me

pour lui. Son amitié devait-elle finir ainsi ! Tu ne m'en parles jamais, a-t-il donc aussi cessé de t'écrire » (238) ?

donnait par sa présence [...] » (264, je souligne). Son discours amoureux émis, mais sans destinataire réel, évoque d'emblée le manque qui hante tout le texte.

Arrive enfin le moment où Louise a la chance d'exprimer son amour devant son cousin, mais lorsqu'elle est au bord de prononcer le nom de celui-ci et de révéler son intention de l'épouser, Olivier l'arrête. Louise raconte à Adèle cette scène étrange :

Vous savez bien, lui dis-je, que si je me décidais à risquer encore une fois la paix de ma vie, ce n'est pas M. de Rieux que je choisirais. —Et qui donc ? » s'écria-t-il. Mais au même instant, sa physionomie prenant une expression frappante de douleur et de désespoir, il mit sa main sur ma bouche et s'écria avec un accent déchirant : « *Ne le nommez pas ! ne le nommez pas ! Louise ! je ne veux pas le savoir ; laissez-moi vivre quelques jours encore !* (256-57, je souligne)

Le discours d'amour interrompu par Olivier n'a pas réussi à être livré malgré la présence de son destinataire. Aimer doit être vécu en silence, sinon le prix en sera la mort. L'homme impotent qui refuse d'être nommé par son amante est tombé dans le néant dans cette relation amoureuse, existence comme non-existence. Dans ce contexte, le malaise de la communication ne vient pas de l'impotence linguistique du héros, mais plutôt de sa déficience corporelle définie par le mécanisme de la norme, qui emprisonne le désir érotique et étouffe donc le discours d'amour.

Dans ce roman du « secret », quoi que l'énigme du héros ne soit jamais résolue, le corps textuel trahit consciemment ou inconsciemment le secret fatal en révélant une série de symptômes du manque. Il semble que lorsque le héros est

malade, le texte souffre de la même maladie, l'impuissance à remplir le vide laissé par le défaut corporel du personnage.

III. OLIVIER OU EXILÉ : DISSEMBLANCE, TEMPS ET ESPACE

En réponse aux plaintes de sa femme sur son indifférence à la délicatesse du sentiment et au bonheur du mariage, le comte de Nangis se défend en écrivant :

Renoncez à me changer et ce sera le meilleur moyen d'éviter ces chagrins que vous vous faites à vous-même si inutilement ; je vous aime beaucoup, mais je ne suis point un héros de roman, *je vis dans le monde honorablement comme mes pères y ont vécu, je fais comme les autres*, et je désire que vous vous trouviez heureuse dans une situation qui satisferait pleinement les désirs de toutes les femmes que je connais. (196, je souligne)

L'essence de cet argument consiste en l'évocation de l'importance de la ressemblance dans la société patriarcale. Évidemment, la ressemblance aux « pères » qui assure que « je vis dans le monde honorablement », est associée à l'honneur de l'homme, privilégié par l'Ancien Régime, contrariant pourtant l'exigence du sentiment⁹³. Dans ce contexte, la ressemblance implique la norme établie et réglementée par les « pères » et leurs héritiers qui se trouvent, pour emprunter la notion d'Hélène Cixous⁹⁴, au centre du système phallogocentrique.

⁹³ L'exemple révélateur de l'opposition entre l'honneur et le sentiment se trouve surtout dans une lettre qu'Olivier écrit à Adèle : « Il semble que les seuls sentiments dont mon cœur soit capable sont ceux que l'honneur m'interdit et que ma vie entière doit se consumer en regrets, en désirs et en privations » (232).

⁹⁴ Voir « Le Rire de la méduse », *L'Arc*, 61 (1975) : 39-54.

Dans ce mécanisme basé sur des oppositions binaires, la ressemblance s'oppose à la dissemblance qui est considérée simplement comme déviance de la norme.

En tant que membre de ce système Olivier, ayant intériorisé tous ses principes, cache la dissemblance fatale qui le prive de l'honneur de propager son nom et de sauvegarder le patrimoine. Son silence sur le secret évoque souvent une illusion de ressemblance qui le renvoie au groupe privilégié. Aux yeux de sa cousine comme aux yeux des autres, « rien ne lui manque pour être heureux » (210) : « personne [...] ne possède tant de moyens de bonheur qu'Olivier ; il est riche, il est dans le monde de la manière la plus agréable. Il a fait la guerre avec une valeur si brillante qu'il a une réputation à l'âge où l'on commence à peine à faire parler de soi [...] » (210). Malgré tous ces avantages, son existence témoigne toujours d'une « bizarrerie inexplicable » (219) qui contredit la ressemblance paternelle. Sa situation d'étranger ne cesse de se trahir dans ses rapports avec le monde des « pères » et son adhésion à la société maternelle. Cette étrangeté se transforme à certain niveau en une monstruosité qui le condamne souvent à l'exil dans la dimension du temps comme dans la dimension de l'espace. Comment cette déviance masculine conditionne-t-elle le temps et l'espace où se situe le héros exilé ? L'exil, état du protagoniste persécuté, lui offrirait-il une possibilité de transgresser les contraintes qui étouffent son désir de bonheur ? Avant de répondre à ces deux questions, examinons tout d'abord la dissemblance de l'homme impuissant, élément qui déstabilise les conventions commandées par la raison et l'honneur de l'Ancien Régime.

Si le comte de Nangis est un fils obéissant qui sait suivre honnêtement les règles des pères, Olivier se présente comme un enfant révolté qui, consciemment ou inconsciemment, résiste aux dogmes paternels. Sa désobéissance doit être sans doute en association avec, en plus du manque physiologique, le manque de père dès son enfance. Dans le texte, il paraît être fils orphelin de père qui grandit dans une famille maternelle tenue par deux mères qui sont « sœurs par le cœur comme par le sang » (200). L'absence de la figure paternelle va de pair avec le manque d'éducation de la raison chère au monde des pères. Sous le toit des mères, auprès de ses cousines, l'éducation qu'il a reçue est bel et bien résumée dans le discours de Louise, double féminin du héros, qui exprime son malaise dans le monde et sa nostalgie de l'éducation de l'enfance :

[Je] rentrais avec peine dans ce mouvement du monde qui occupe des autres sans intérêt et fait sortir de soi sans profit. C'est une source de peines, chère sœur, que d'avoir été élevées comme nous dans un intérieur, où chacun était lié à l'autre par des sentiments, où toutes les conversations étaient des épanchements du cœur, où tous les rapports étaient l'échange des plus douces émotions de l'âme ; confiance, abandon, dévouement, impressions reçues en commun, et rendues plus vives par le récit qu'on aimait à s'en faire, détails sans réserve, sans secret, dans le simple abandon du cœur. (237)

De toute évidence, cette éducation donnée par les mères et les sœurs à l'« intérieur », loin du monde, est plutôt une éducation du sentiment qui nourrit la

force du cœur, mais prépare mal le héros pour la société des hommes basée sur la raison et la discipline.

Sans le modèle du père ni celui du frère, l'éducation « sentimentale » reçue des femmes fait d'Olivier un dissemblant de ses confrères, mais le fait ressembler à sa cousine Louise qui apparaît comme sa jumelle de naissance. Selon Olivier, ils sont presque frère et sœur « plus par les goûts et les sentiments [...] que par le sang [...] » (209). Plus tard, Louise s'exclame sur la similarité entre l'âme de son cousin et la sienne : « [Nos] âmes se touchent par tous les points, nos cœurs, nos pensées, nos vies, tout est en commun » (245). Leur lien de jumellité est d'autant plus confirmé dans le discours du héros : « Nos deux vies, nos deux âmes ne sont-elles pas unies par *une chaîne indissoluble* » (258, je souligne) ? Cette « chaîne » semble suggérer un cordon ombilical qui lie les jumeaux dans l'utérus de la mère qui, dans ce contexte, nourrit deux âmes ressemblantes plutôt que deux corps similaires. Pour Olivier : « ce ne sont pas les sentiments raisonnables qui règnent avec le plus de puissance dans notre âme, on croirait presque le contraire, souvent des passions inexplicables bouleversent le cœur de l'homme [...] » (216). En décrivant sa passion ardente pour son cousin, Louise déclare : « Ce n'est pas la raison qui peut juger de tels sentiments [...]. Ne jugez pas ; non, ne disputez rien à la passion, elle seule sait ces secrets [...] » (247 et 268). Forgées sous le même toit maternel, les deux âmes unies par la croyance en la puissance du cœur semblent incarner « le vague des passions » du romantisme qui résiste à la raison de l'ancien système⁹⁵.

⁹⁵ Voir aussi Bertrant-Jennings, *D'un siècle l'autre: Romans de Claire de Duras*, 8.

Les deux sauvages de la passion sont destinés à vivre isolés au cœur du monde⁹⁶. « Le vide, l'ennui qui me dévorent se mêlent à mes moindres actions, comme pour les empoisonner toutes », dit Olivier (233). Et Louise : « Le monde me sera toujours étranger, je le sens, il est autour de moi, mais il n'est pas en moi » (237-38). Ici, le mal du siècle est interprété par la dissemblance du corps et celle de l'âme. Dans une lettre destinée à sa sœur Adèle, personnage qui représente la raison et la conscience de la société, Louise annonce : « traite-nous comme des malades, comme des insensés ; hélas ! peut-être le sommes-nous » (291). La maladie des deux « infirmes » paraît se transformer en une sorte de résistance à toutes les règles établies par les pères, destinées à normaliser la société au détriment du bonheur individuel. Selon le texte, Oliver est l'époux choisi par la mère pour Louise (246). Pourtant, le héros a dû refuser cette proposition de mariage malgré l'amour sincère qu'il éprouve pour sa cousine. Ce refus du bonheur doit en fait être attribué à la menace du système des pères qui impose la valeur de l'honneur fondée premièrement sur le devoir de continuer le nom paternel. En tant que porteur de la dissemblance, considéré comme monstre dans la société, Olivier est destiné à l'exil tant dans l'ordre du temps que dans l'ordre de l'espace.

En effet, tout au long du texte, l'existence d'Olivier est marquée par une série d'exils volontaires qui lui permettent de s'évader du monde, garder son secret fatal, et fuir un amour qu'il n'a pas le courage d'accepter. À première vue, le thème de l'exil qui renvoie souvent au déplacement dans l'espace, semble mal se prêter à une réflexion sur la temporalité. Néanmoins, le fort attachement au temps du passé

⁹⁶ Voir aussi Diethelm (53). Les deux citations suivantes sont aussi utilisées par Diethelm.

dont le héros témoigne encourage à penser un double déplacement dans le texte : celui du présent et de la terre natale⁹⁷. Avant d'analyser l'aspect de déplacement dans l'espace, examinons premièrement le caractère du temps dans la vie de l'exilé.

Si l'exil motivé par un « manque » corporel caractérise le sort du héros, ce dernier ne cesse de chercher sa destination dans un passé représentant son enfance heureuse auprès des mères, éloignée de l'autorité des pères. Après la mort des mères, c'est le fils/Olivier, plutôt que les filles/Adèle et Louise, qui désire protéger et restaurer le monde utopique de la famille maternelle appartenant au passé. Devant l'intention du comte de Nangis de séparer la fortune des mères— métaphoriquement, un projet nourri par un fils jaloux des « pères » qui veut détruire la société maternelle et le rêve du retour à l'enfance—, le protecteur des mères et du passé qu'est Olivier la regrette et annonce : « les liens de famille ont tant de force, ce qui les brise est pénible » (200). Les tristes partages entre les héritiers ne découragent pas le héros de rétablir « les liens de famille [maternelle] » et de cultiver son « premier jardin » reçu des mères. Il consacre opiniâtement ses efforts à sauver le passé de l'oubli en reconstruisant le paradis de l'enfance où il a grandi avec ses sœurs. Il rachète la maison vendue par le comte de Nangis où sont nées ses

⁹⁷ Mon point de vue sur l'exil double rejoint celui de Sylvie Aprile. Dans son article « Réflexions sur le temps politique : l'exemple de l'exil », elle avance : « L'exil est aussi dépossession et l'exilé, pour paraphraser le titre d'un ouvrage de Christa Wolf, n'est nulle part et n'a nulle part. Il ne participe donc pas au présent, il ne s'inscrit pas dans l'action politique. Il se situe à la fois physiquement et métaphoriquement sur les marges, à la périphérie du pays et du peuple qu'il a été contraint de quitter. Il est marqué comme l'immigré par une double absence, celle du présent et de la terre natale, preuve que le temps et l'espace de l'exil sont déjà étroitement mêlés » (127).

cousines et où est morte la mère. Il rejoint Rouville comme « fief » à Flavy pour renforcer le lien familial hérité des mères et le rattacher au bonheur de l'enfance⁹⁸.

Ses soins comme le gardien du souvenir même font que Louise a pour un moment l'impression de revivre le passé dans la bibliothèque à Rouville :

[...] il m'était impossible de croire que je n'étais pas là chez moi. J'entrai donc dans cette chambre où rien n'était changé, [...], depuis le jour où je la quittai avec ma mère, la pendule, hélas ! marquait encore la même heure ! Son métier, sa petite table, son fauteuil ! je pleurai amèrement en voyant tout cela. (216-17)

Dans le monde évoqué ici, le temps et l'espace qui se mêlent renvoient tous les deux au passé qui se voit « gelé » par le héros comme « spécimen » des souvenirs destiné à nourrir une illusion de la renaissance de l'utopie maternelle. Olivier confesse à Louise son « complexe » du passé : « C'est moi qui serai le gardien de vos souvenirs, [...] ; je ne puis espérer de bonheur, désormais toute ma vie est dans le passé, eh bien » (217) ! Ailleurs, sa cousine prononce un discours qui fait écho au sien : « Jours paisibles de mon enfance ! je vivrai là désormais, rien dans l'avenir ne peut valoir mon premier, mon seul bonheur » (237). Il semble que le refus de

⁹⁸ Une lettre de Louise décrit en détail cette scène : « En approchant de Flavy, la foule redoubla, et les coups de fusil et les cris de « vive madame » commencèrent, je tâchai d'écarter mes tristes pensées pour faire un bon accueil à des pauvres gens ; au château, nous trouvâmes le vestibule rempli de jeunes filles ; elles portaient des gâteaux, des fleurs, des agneaux, des colombes ; enfin, tous leurs innocents hommages ; je reconnus dans la foule beaucoup de paysans de Rouville ; Olivier me dit que c'était leur devoir d'être là, qu'ils étaient mes vassaux, que Rouville était un fief qui relevait de Flavy, qu'ils fêtaient leur *Dame* et que la redevance féodale de Rouville était un bouquet de roses offert la veille de la Saint-Jean ; Olivier me donna ce bouquet, et fit la plaisanterie de mettre un genou en terre, pour me prêter, disait-il, *Foi et Hommage* » (213).

s'installer dans le présent réunit les deux protagonistes qui trouvent dans le passé leur asile maternel écarté des contraintes injustes des pères.

Olivier et Louise vivent dans le passé non seulement à travers la reconstruction de l'espace de l'enfance, mais aussi par leur conversation sur les premiers moments de bonheur. Il paraît que c'est en parlant du passé heureux qu'ils se guérissent de la nostalgie de l'enfance. Les souvenirs transmis dans un langage qui évoque le passé, semblent constituer le seul moyen de tirer le héros de sa mélancolie profonde et habituelle. Quand les deux cousins se rappellent leur enfance dans leur conversation, « Olivier paraît se plaire dans nos douces occupations, il a l'air plus heureux, plus tranquille, *il semble que rien ne lui manque* et que notre vie entière doive se passer ainsi » (218, je souligne). Évidemment, c'est seulement dans l'évocation de l'utopie de l'enfance qu'Olivier peut trouver une vie au complet—son manque se voit rempli par la valeur chère à la société des mères qui égalise à tous les niveaux les individus, riches ou pauvres, masculins ou féminins, normaux ou infirmes.

À la fin, le suicide du héros au chêne de Beauval, territoire légué par les mères, lieu proche de Rouville, paraît être un retour définitif à l'enfance. La mort, forme extrême de l'exil, constitue ici le seul moyen de réaliser ses vœux : ceux de disparaître du présent et de vivre éternellement dans le passé, proche de l'utopie maternelle, éloigné du système hiérarchique des pères.

Dans la dimension de l'espace, l'existence de l'exilé est souvent marquée par le déplacement ou le déracinement du pays natal. La vie du héros qui fait la guerre en Russie et puis voyage fréquemment à l'étranger, incarne de fait une

dépossession du territoire de naissance. Ce voyageur mélancolique qui cherche l'évasion au lieu de la jouissance dans son voyage, est quelquefois sans destination précise : « *Peut-être* ferai-je un voyage en Angleterre, *peut-être* irai-je en Italie, *qu'importe* » (234, je souligne) ! L'incertitude qu'il exprime sur sa destination semble impliquer le doute qu'il éprouve sur son destin. L'homme qui porte un manque corporel se transforme ici en un voyageur manqué, un exilé qui « n'est nulle part et n'a nulle part » (Aprile 127).

C'est en Angleterre, la grande île géographiquement séparée de la terre de France—terre natale sous le règne du père/roi, que le voyageur errant trouve sa « seconde patrie » (203)⁹⁹. Olivier décrit son impression sur son second « toit » :

[L'Angleterre], c'est [le pays] de tous où l'on apprécie peut-être davantage la vérité des sentiments et celle du caractère ; ce qui est factice peut devenir le mode chez les Anglais mais ne pénétrera jamais dans le fond de leur mœurs, ces mœurs sont simples, et ce qui prouve qu'elles sont pures, c'est que le bonheur et les vertus domestiques sont placés très haut dans l'estime du peuple anglais. Nulle part les femmes ne sont plus heureuses, car nulle part elles ne sont mieux aimées, elles ne règnent pas, elles consolent, c'est en elles que l'on va chercher le repos et la paix du cœur, une femme est la compagne, l'amie qu'on a choisie pour s'aider à supporter les maux de la vie. (200)

⁹⁹ Pour un instant, Louise croit qu'elle a découvert la cause de la mélancolie d'Olivier, selon Lord Exeter : « On prétend [...] qu'il est amoureux de la fille de Lord Derby et qu'il doit l'épouser incessamment » (203). Cette conjecture semble suggérer un lien proche entre le héros et l'Angleterre.

L'Angleterre représente ici une société idéale qui, en contraste avec la France, favorise le sentiment et le bonheur de l'individu. Son discours est autant plus important que le héros met en priorité le bien-être des femmes auprès des hommes. En tant que compagnons et amis, les individus dans le couple anglais s'aident à « supporter les maux de la vie ». Les rapports idéaux entre les deux sexes ou plutôt les rapports sains de l'humanité sont explicités dans la description d'une société étrangère qui nourrit l'imagination utopique d'un homme au corps « monstrueux ».

Qui plus est, la langue anglaise constitue un élément inséparable du monde convoité par le héros. Pour Olivier, « l'anglais convient à la passion et à la douleur, il exprime ce qui peut s'expliquer, il voile ce qu'on n'oserait comprendre » (201). Son discours privilégie réellement une langue propre à l'expression du sentiment individuel. En fait, l'opposition entre le courant romantique et celui primé par l'Ancien Régime semble suggérée ici, du moins au niveau métaphorique, par un contraste entre les deux langues différentes dont l'une s'associe au sentiment, l'autre à la raison. Cette observation est prouvée en particulier par la mécompréhension entre Louise et son mari qui représentent respectivement la femme de passion et l'homme de raison. En réponse aux plaintes de sa femme, Monsieur de Nangis se défend non sans l'accuser : « Que puis-je répondre à votre dernière lettre ? Je vous ai dit mille fois que je ne comprenais rien à tous ces raffinements de sensibilité » (195). Comme épouse déçue et frustrée, Louise décrit à sa sœur son impression sur la lettre de son mari : « je crois lire une langue étrangère, une langue que je ne comprends point » (198). De fait, le conflit entre les deux langues marque non seulement ce mariage malheureux mais conditionne aussi

le sort du héros. Si la langue du sentiment apporte de la sécurité à Olivier en l'aidant à garder son secret¹⁰⁰, la langue de la raison le révèle et blesse profondément le héros : le chuchotement entre M. de Mussidan et M. de Rieux sur la faiblesse secrète d'Olivier (291-92) provoque une conséquence fatale—la dépression et puis le suicide de celui-ci. Dans ce contexte, révéler la défaillance masculine égale la condamnation mortelle de la part des pères. Métaphoriquement, c'est la langue qui représente la loi et la norme qui tue le héros au corps « déviant » —monstruosité intolérable dans le système patriarcal.

Par ailleurs, l'itinéraire de l'exil d'Olivier est marqué par son attachement à la mer, espace étendu et ouvert, distingué de la terre qui est liée au grand monde. Le comte de Nangis qui « aime le monde, la chasse et le spectacle » (195) et qui ne quitte jamais son pays natal de son vivant, paraît comme le fils attaché à la terre. Tandis qu'Olivier, fils exilé, dont le caractère est aussi « changeant, imprévisible et dangereux que l'élément marin » (Diethelm 391), appartient à la mer. Dans sa vie d'exilé, il traverse fréquemment la Manche pour séjourner en Angleterre, grande île qui lui offre un toit temporaire. Dans son dernier exil avant la mort, il a choisi de voyager à l'île de Whight qui « ressemble à un petit monde à part » (278), pour se rétablir de la maladie ou plutôt du mal profond qu'il éprouve, un amour désespéré. La mer qui offre souvent un refuge aux héros romantiques et nourrit leur imagination de l'infini, est devenue ici lieu favorable pour Olivier qui souffre d'un mal du siècle ayant pour origine la défaillance corporelle.

¹⁰⁰ Comme le dit Olivier plus haut, l'anglais est une langue qui « exprime ce qui peut s'expliquer, [et] voile ce qu'on n'oserait comprendre » (201).

Louise, quant à elle, partage la fascination de son cousin : « cette vaste mer orageuse comme nos cœurs [...] qui donne de la grandeur au paysage parce qu'elle place à côté de la paix des champs l'image des dangers et de la mort » (276-77). L'imagination amoureuse de l'héroïne est souvent enrichie par des signes marins. Dans la lettre où elle appelle le retour d'Olivier, son imagination inspirée du mythe d'Égée évoque une scène sur la mer : « Viens donc ! et que rien ne te retienne plus, [...] : attache une marque à la voile de ton vaisseau, je le reconnaîtrai entre tous ; quelque chose de toi te devancera à travers les vents, je saurai que tu approches [...] » (275). Et au cours de sa promenade au bord de la mer, Louise s'imagine comme la barque d'Olivier qui « le sauverai [...] de tous les dangers, de tous les abîmes [...] » (276). Il semble que seuls les symboles de la mer peuvent transmettre la passion ardente et infinie que l'héroïne éprouve pour son cousin. Et les dangers représentés par la mer ne peuvent qu'attester son courage de l'aimer. De plus, lorsque les deux protagonistes se rencontrent et retracent ensemble les beaux souvenirs du passé, ils se présentent comme deux matelots, exilés fréquents de la terre. Selon la narration de Louise : « Nous causâmes ainsi longtemps comme les matelots qui se racontent les tempêtes et les orages de leur vie passée ; [...] je sens que nous ne sommes pas encore au port » (285-86). Dans ce contexte, la fascination pour la mer partagée par les deux « matelots » s'associe à leur nostalgie de la vie du passé.

La passion marine, d'après Marie Bonaparte, vient du fait que la mer réincarne quelque chose de nos « souvenirs inconscients » qui est « toujours et partout issu de nos amours d'enfance » (cité par Bachelard 156). En effet, dans le

texte, le lien entre la mer et l'enfance est d'autant plus renforcé que l'héroïne retrouve à Dieppe Henriette de D, une compagne de son enfance dont la simplicité, la sincérité et le bonheur de la vie conjugale inspirent un monde pittoresque et champêtre proche de celui de l'enfance¹⁰¹. Bonaparte remarque que « la mer est pour tous les hommes l'un des plus grands, des plus constants symboles maternels » (cité par Bachelard, 156). Pour Olivier comme pour Louise, la mer rappelle la mère ainsi que le temps auprès de la mère. Le désir de s'approcher de la mer est conjoint au rêve de retourner au passé paisible. L'espace qui s'associe au temps représente ici le monde qui manque aux héros dans la vie réelle.

Comme fils dissemblant des pères, Olivier est destiné à l'exil incarnant un mal qui s'exprime par des références spatiales et temporelles. L'exil volontaire ou forcé— déplacement de la terre natale ou refus de s'installer dans le présent, montre aussi une chance aux protagonistes de convoiter et de reconstruire un autre monde— un monde idéal, proche de celui de l'enfance auprès des mères. La force de l'exilé qui se rattache souvent au souvenir et à l'imagination, représente en quelque sorte une révolte intérieure qu'il lance au système hiérarchique dans lequel se voit étouffé tout le désir de bonheur des faibles. Cette révolte se transformera enfin en acte— suicide et folie— que j'analyse dans la partie suivante

¹⁰¹ Dans une lettre adressée à Adèle, Louise décrit son impression sur la vie de sa compagne d'enfance : « ils [Henriette et son mari] ne sont pas riches mais ils sont heureux, Henriette n'a ni talent, ni beaucoup d'esprit, mais sa simplicité et je ne sais quel goût naturel lui tiennent lieu de tout le reste, on se plaît avec elle, parce que tout est vrai dans ses paroles et dans ses manières, elle sait peu, mais elle sait bien, elle est contente de son lot, mais ne dédaigne point ce qu'elle ignore, elle exprime naturellement le plaisir ou la curiosité que lui causent les choses nouvelles, elle ne connaît ni le dédain, ni l'envie, elle admire ou blâme tout bonnement, et comme elle est bienveillante par nature, il n'est pas difficile de lui plaire ; je la vois souvent. Son mari l'aime beaucoup, l'amour lui fait oublier la pêche et la chasse, que ne fait-il pas » (277) !

IV. OLIVIER OU LA MORT : TRAGÉDIE COMME TRANSGRESSION

L'histoire d'Olivier qui se conclut par la mort du héros et la folie de sa femme bien-aimée, révèle des caractéristiques typiques de la tragédie qui renvoient à un conflit violent et irrésoluble entre le désir du bonheur et une barrière infranchissable. Généralement, les critiques qui s'intéressent à la fin de ce roman s'attachent à examiner le sort tragique des héros pour illustrer d'une part une stratégie de l'écriture de Duras, et d'autre part l'injustice du système patriarcal qui opprime les faibles¹⁰². En considérant la mort et la folie comme éléments purement funèbres, ils négligent souvent l'aspect transgressif qu'ils incarnent dans le contexte de cette histoire. La tragédie, comprise habituellement comme résultat de la transgression, ne peut-elle en effet être transgressive ? Comment la mort devient-elle porteuse de révolte dans un texte dont le sujet, la sexualité, est problématisé par l'impotence masculine ? Avant d'examiner la conclusion tragique, réfléchissons tout d'abord à la hantise de la mort tout au long du texte.

Dans l'histoire d'Olivier où prime la valeur de l'âme et de la passion, la mort constitue de fait un élément récurrent : la mort des mères qui précède le retour du héros et le triste partage de leur terre, la mort accidentelle du comte de Nangis qui rend Louise, l'objet d'amour du héros, libre, jusqu'à la fin, le suicide qui clôt le destin fatal du protagoniste. La mort marque presque chaque développement important de l'intrigue. Si Olivier est mort de la détestation du monde qui le

¹⁰² Les critiques féministes accordent souvent de l'importance à la folie de Louise (voir Bertrand-Jennings, Virieux et Pinzka).

repousse sans cesse, le comte de Nangis est mort par contre de son attachement au monde : sa passion ardente pour les chevaux et la chasse détermine son destin fatal— il tombe d'un cheval fougueux et se fracasse le crâne. Sa mort accidentelle provoque une rupture de l'intrigue et de la narration (c'est Olivier, au lieu de Louise, narratrice principale et régulière, qui informe Adèle de cet événement affreux). Elle choque la narrataire (Adèle) ainsi que le lecteur : au niveau de la diégèse comme au niveau de la réalité, il est souvent difficile d'accepter le fait qu'un personnage qui aime la vie et le monde meure d'une façon si brutale. Par contraste, la mort d'Olivier ne devrait pas provoquer le même effet, parce qu'il témoigne d'un désir de mort tout au long du texte. Il semble que le héros se prépare constamment à la mort et que le texte prépare le lecteur à une fin tragique.

Dans une lettre adressée à Louise, Olivier en faisant l'éloge de l'Angleterre où les femmes sont heureuses et mieux aimées, n'oublie pas d'exprimer son admiration pour le tombeau de Lady Lyttleton, une femme « si aimée et si regrettée » (201) par son mari, auteur de l'élégie « To the Memory of the same LADY, A MONODY ». Olivier devrait partager l'avis de Monsieur Lyttleton : la mort ne signifie pas la fin, bien au contraire, « l'amour est plus fort que la mort » (Gautier 93). Dans la lettre qui suit, Louise cite partiellement deux vers de cette élégie : « The joys of wedded love were never thine [...] The dear reward of ev'ry virtuous toil » (voir la note de Diethelm, 373). Et elle montre son envie de mourir comme Lady Lyttleton, en s'exclamant : « Ah ! que je consentirais volontiers à prendre dans le tombeau la place de cette Lady Lyttleton, objet d'une passion si tendre et de regrets si touchants, *n'est-ce pas vivre que d'être ainsi regretté* » (202,

je souligne) ? Le discours de Louise semble exprimer sa croyance : la force de l'amour peut brouiller la frontière entre la vie et la mort. Effectivement, pour Olivier comme pour Louise, le désir de la mort est lié au désir de l'amour.

Par ailleurs, dans ses lettres destinées à Louise, Olivier joint à plusieurs reprises l'amour à la mort. On lit : « tu m'aimes et je suis désespéré ; je dois mourir » (269). Plus tard, il écrit à sa cousine :

Crois-moi, [...] la mort est le seul remède à mes maux, dans un froid cercueil, je retrouverai la paix, j'irai t'attendre dans ce monde des affections vivantes, là, cette passion inexprimable qui m'entraîne vers toi sera satisfaite ; là se mêleront nos deux vies, nos deux substances, là, s'accomplira ce mystère d'amour... (270)

La mort est sublimée dans son discours du fait qu'elle représente pour lui le monde « des affections vivantes ». Aux yeux du héros, elle n'est plus « le bout » mais « le but »¹⁰³ de la vie qui lui permet d'atteindre l'objet de son amour. « La possession de l'être aimé ne signifie pas la mort, au contraire, mais la mort est engagée dans sa recherche », avance George Bataille dans sa réflexion sur les rapports entre la mort et l'amour (25). Dans le cas d'Olivier, homme au corps défaillant qui contrarie cette « possession », la mort seule, semble-t-il, pourrait satisfaire son désir ardent de posséder la femme aimée.

Effectivement, ce désir de mort se montre dans le texte comme un double vœu de mort, car plusieurs fois, Olivier et Louise révèlent leur envie de mourir

¹⁰³ Dans ce contexte, l'idée sur la mort contredit celle de Montaigne qui dit dans ses essais : « il m'est avis que c'est bien le bout, non pourtant le but de la vie ; c'est sa fin, son extrémité, non pourtant son objet » (750).

ensemble pour attester leur amour immortel. Selon Olivier : « la mort même ne nous causera point d'effroi, puisqu'elle ne saurait nous désunir » (273) ; pour Louise : « rien ne nous séparera jamais, pas même la mort » (294). Dans une lettre écrite à Adèle, Louise déclare clairement :

[...] il veut mourir [...], eh bien ! nous mourrons ensemble ; alors je saurai tout ; alors, comme il le dit dans sa lettre, se mêleront nos deux vies, nos deux substances, et son âme ne pourra plus rien cacher à la mienne. Je serai plus heureuse dans ma mort que je ne le fus de ma vie.
(268)¹⁰⁴

Le désir de mort que partagent les deux protagonistes paraît prédire le dénouement tragique de l'histoire : le suicide et la folie.

Comme l'histoire d'amour que présentent d'autres romans de l'impotence masculine (voir Citton 313), celle d'Olivier ne comporte aucune épreuve sexuelle. Le secret du héros se voit bien gardé non seulement à cause de son propre silence, mais aussi, au niveau textuel, du fait qu'aucune scène ne « décrive » l'impuissance. Comme l'observe Cittons, dans cette sorte de romans « l'obstacle peut rester un secret parce que jamais homme et femme ne sont vus engagés dans une transaction charnelle » (313). L'impuissance corporelle du héros semble « dé-sexualiser » l'histoire d'amour dont l'étrangeté érotique provoque l'imagination.

¹⁰⁴ En plus des exemples que j'ai cités plus haut, Louise exprime ailleurs son désir de mourir avec son cousin : « ensemble, nous pouvons vivre, ensemble, nous pouvons mourir [...] » (272) ; « La mort même ne nous séparerait pas [...] » (290).

Dans son analyse sur les romans d'impotence, Cittons indique que ces textes créent souvent une situation : « un homme, une femme, une occasion de satisfaire leurs désirs, une défaillance corporelle qui entraîne le ratage de cette chance unique » (21). Dans l'histoire d'Olivier, « cette chance unique » doit se situer à la fin, dans la dernière rencontre entre les deux amoureux qui n'ont pas encore consommé leur amour physique. Autour de cette rencontre finale, le texte présente des signes qui évoquent la noce. Les fleurs apportées à Louise par la fille du jardinier au matin font penser aux fleurs qui ajoutent de la beauté à la cérémonie nuptiale. Ce jour-là, Louise porte une robe blanche comme si elle portait une robe de jeune mariée qui signifie la pureté et la vertu¹⁰⁵.

Ce qui rend cette scène d'autant plus sensuelle est que Louise se rend à ce rendez-vous avec une volonté ferme de se donner à son cousin—objet de l'amour hors du mariage légitime. Sa volonté qui renvoie à la sexualité illégitime, représente déjà une transgression des contraintes sociales qui définissent le corps féminin. À cause du changement de narrateur (c'est Julien, au lieu de Louise, qui fait le récit de cette dernière rencontre), personne ne sait ce qui s'est passé réellement durant leur rendez-vous. Ce qu'on voit n'en est que la conséquence, une scène épouvantable racontée à travers la voix de Julien : « quel spectacle ! madame la comtesse évanouie au pied de l'arbre et M. le comte étendu à ses pieds, baigné dans son sang, et son pistolet à côté de lui » (300). Sous le chêne de Beauval où les deux cousins

¹⁰⁵ Diethelm commente aussi la description au sujet de la robe de Louise dans cette scène : « On remarquera que la robe blanche de Louise (vêtement sacrificiel ou linceul prématuré) constitue la seule indication vestimentaire de ce roman étouffant où, à l'inverse des autres textes de Mme de Duras, les personnages ne sont à aucun moment décrits » (395).

ont passé ensemble nombre de moments heureux de l'enfance, s'étend leur lit de « noce » /mort où se couchent deux amoureux qui ne peuvent être unis dans la vie. L'échec à satisfaire leur désir sexuel est représenté ici par la mort du héros et l'évanouissement de sa bien-aimée.

Évidemment, à la différence de la mort des autres personnages, Olivier pratique l'acte suicidaire pour terminer sa vie : il choisit la mort et la manière dont il meurt. Le suicide, selon la remarque d'Adeline Trombert-Grivel, « constitue pour la société une déviance majeure de comportement » (141)¹⁰⁶. Il paraît que la déviance corporelle du héros se transforme finalement en cette déviance de comportement qu'est mourir de façon anormale. Certes, comme le démontre Bertrand-Jennings, en tant que victime de la norme patriarcale, Olivier au lieu de questionner le système, « s'acharne sur lui-même dans une pathétique-dépréciation [...] et règle sa conduite sur le code d'honneur en vigueur dans cette société » (79)¹⁰⁷. Cependant, il faut aussi noter que sa conduite suicidaire rompt enfin son silence d'obéissance. En provoquant un scandale qui choque le monde et déstabilise l'ordre des pères, Olivier se révolte à travers le suicide, l'acte de transgression par excellence. Le caractère transgressif de sa conduite est d'autant plus renforcé par l'idéologie sur la mort à l'époque où la scène se situe. En réfléchissant sur l'attitude occidentale à l'égard de la mort dès le XVIII^e siècle, Philippe Ariès avance : « comme l'acte sexuel, la mort est désormais de plus en plus considérée

¹⁰⁶ Adeline Trombert-Grivel, « L'imitatrice. Suicide de femmes entre déviance, provocation et revendication ». *Interrogation* 8 (2009) : 140-58.

¹⁰⁷ Chantal Bertrant-Jennings, *Un autre mal du siècle*, 75.

comme une transgression qui arrache l'homme à sa vie quotidienne, à sa société raisonnable, à son travail monotone, pour le soumettre à un paroxysme et le jeter alors dans un monde irrationnel, violent et cruel » (47)¹⁰⁸. Ce monde que représente la mort, étant en rupture totale avec la société, se présente pourtant comme un monde idéal qui peut immortaliser l'amour refusé dans une vie conditionnée par le système patriarcal.

La fin du roman a l'air de suggérer la réalisation du désir de mort nourri par les deux protagonistes. La folie met l'héroïne dans un état presque équivalent à la mort. Après la perte de son cousin, Louise, quoique vivante, se présente comme « une statue » (301), un cadavre « froi[d], glac[é], immobile » (303) dont l'« âme est ailleurs » (301). Ce qu'Adèle décrit sur l'état de sa sœur confirme davantage cette observation : « j'ai perdu ma sœur, elle n'est pas morte mais elle n'existe plus, son cœur, son âme, sa raison, tout a disparu » (302). La « mort » de l'héroïne dans le grand monde s'avère définitive, car le narrateur anonyme affirme dans la conclusion : « le monde [...] oublia bientôt jusqu'à son existence » (304). La folie permet pourtant à Louise de « jouir de sa liberté » (303) pour se rendre chaque jour au rendez-vous de son amant (spirituel sans doute), sans s'inquiéter du regard des autres¹⁰⁹, goûtant une satisfaction que les gens « normaux » ne peuvent comprendre. En l'état anormal auquel conduit la passion, Louise qui accomplit régulièrement « son triste pèlerinage », semble achever enfin un vœu qu'elle

¹⁰⁸ Philippe Ariès, *Essais sur l'histoire de la mort en Occident : du Moyen âge à nos jours* (Paris: Éditions du Seuil, 1975).

¹⁰⁹ Avant la folie, lorsqu'elle restait avec son cousin, elle se souciait souvent du regard des autres, y compris celui de son mari (217) et de M. de Rieux (286).

adresse à Olivier de son vivant : « Va, ne l'écoute plus ; seuls, nous savons ce qu'il nous faut. [...] [Ensemble], nous pouvons vivre, ensemble nous pouvons mourir, si nous sommes malheureux, nous trouverons au fond de nos souffrances cette consolation qui reste toujours dans une position, telle misérable qu'elle soit, quand elle est simple [...] » (272).

Le suicide et la folie qui provoquent l'horreur et le scandale, constituent aussi les formes extrêmes de résistance au code social où priment la raison et l'honneur. La fin de l'histoire d'Olivier, pour tragique qu'elle soit, témoigne des caractères de transgression qui se voient souvent réprimés dans la société où se trouvent les protagonistes. Dans ce contexte, la tragédie paraît non seulement pathétique mais aussi transgressive. Pour les deux amoureux, le « manque » à satisfaire le désir sexuel est « rempli » par la mort qui place leur amour à un autre niveau, celui de la spiritualité et de l'éternité.

V. CONCLUSION

Dans *Olivier ou le secret*, le protagoniste féminin Louise annonce : « Hors les principes éternels de la religion et de la morale, tout se modifie, tout est relatif dans le monde, et c'est la manière de sentir qui fait la vérité des diverses conditions du bonheur » (276). Le roman de Claire de Duras privilégiant la valeur du sentiment individuel, représente une passion moderne qui témoigne d'un charme vivant et admirable pour le lecteur d'hier et d'aujourd'hui. Selon Fumaroli, cette grande écrivaine s'acharne en effet à décrire dans ses romans « le 'vague des passions' qui frêle de l'intérieur l'édifice de l'Ancien Régime 'restauré' » (29).

Contribuant au courant romantique de son époque, l'œuvre de Duras interprète l'infirmité et la révolte du cœur de sa propre façon.

Dans le cas d'Olivier, la passion amoureuse se voit contrariée par la déviance physiologique définie par les règles de la norme. Cette « déviance », quoique gardée secrète, laisse ses traces dans le corps textuel qui la font deviner. Le héros au corps impuissant est fort d'une passion ardente et sincère partagée par l'objet de son amour. Les similitudes révélées par le sort d'Olivier et celui de son double féminin Louise, suggèrent une réflexion sur le parallèle entre la situation de l'infirme et celle de la femme dans le système du patriarcat. En tant qu'êtres marginalisés qui souffrent du manque corporel et sentimental, les deux protagonistes ne peuvent que nourrir leur rêve de bonheur dans un autre monde qui renvoie souvent au souvenir de l'enfance, au pays étranger, jusqu'à la mort. Leur transgression des contraintes sociales, sous la forme du rêve, du souvenir et du suicide ou de la folie, quoique tragique, témoigne de la dynamique des faibles motivée par la différence du corps, et en particulier, par la différence idéologique sur le bonheur individuel chère à une nouvelle époque ouverte par les romantiques.

Si dans la conclusion d'*Olivier ou le secret*, la folie de la protagoniste incarne la destruction de l'individu et provoque une tragédie chère au roman sentimental, cette instance de déviance mentale fonctionne différemment dans un autre roman de notre corpus. Dans le quatrième chapitre de cette étude, j'examine le rôle de la folie dans le registre de l'ironie, continuant ma réflexion sur le thème de la déviance et de la transgression à travers l'analyse d'un roman de Delphine de Girardin, *Monsieur le Marquis de Pontanges*.

Chapitre IV

Ironie, folie, texte « fou » : *Monsieur le Marquis de Pontanges* de Delphine de Girardin

I. DELPHINE DE GIRARDIN ET L'ÉCRITURE IRONIQUE

Delphine de Girardin (1804-1855), fille de Sophie Gay, a hérité de sa mère, non seulement la beauté, l'esprit ingénieux, mais aussi le talent de création littéraire, qualités précieuses qui assurent son succès dans le monde comme dans la carrière de la littérature. Muse et écrivaine, les deux titres qui couronnent cette femme de talent, révèlent de fait une sorte d'incongruité à l'époque où elle a vécu— une époque où l'idéologie sociale et culturelle détermine que le langage, l'écriture et la littérature soient encore domaines « légitimes » des hommes. Lorsqu'une « muse » a le courage de prendre la plume, réclamant sa subjectivité et son indépendance comme auteur, elle est devenue une image « ridicule » ou une figure féminine révoltée, vouée à provoquer le rire, la peur, sinon le malaise de ses contemporains. En tant que « Muse de Juillet »¹¹⁰ et écrivaine largement reconnue de son époque, Delphine de Girardin actualise effectivement ce portrait de rebelle par sa ténacité et sa résolution montrée dans la pratique de l'écriture et dans la poursuite du rêve littéraire. Formée et encouragée par sa mère, ayant comme amis de grands auteurs romantiques, Girardin a commencé son activité d'écriture à un

¹¹⁰ Delphine de Girardin exerce une influence considérable dans la société littéraire et dans son salon régulièrement fréquenté par des figures importantes de l'époque. Je dois ce terme à Claudine Giacchetti qui consacre son étude aux contributions de cette femme dans son livre *La muse de juillet* (Paris, Budapest, Torine : L'Harmattan, 2004).

jeune âge et a goûté presque immédiatement le fruit de son succès¹¹¹. Tout au long de la carrière littéraire qu'elle poursuit jusqu'à la fin de sa vie, elle s'est essayée à presque tous les genres et a réussi à faire briller son talent dans chacun d'eux : poème, roman, nouvelle, théâtre et chronique. Selon le commentaire de Balzac, elle est un auteur polyvalent qui est « aussi forte en prose qu'en poésie, ce qui dans notre époque, n'a été donné qu'à Victor Hugo »¹¹².

Si l'on utilise souvent le mot « hétérogène » pour décrire le caractère général de sa production, il faut remarquer qu'il y a au moins un élément récurrent—l'usage de la figure de l'ironie— qui unifierait la plupart de son œuvre diversifiée et qui paraît comme sa « signature » typique¹¹³. En fait, l'un de ses poèmes semble résumer les démarches ironiques que l'écrivaine pratique habilement dans son œuvre :

...sous le voile ingénieux

D'un trait comique et d'un refrain joyeux,

¹¹¹ « Mlle Delphine Gay, qui était déjà par son nom de baptême une sœur de Corinne, voulait plus et mieux ; elle voulait égaler et rivaliser en tout cette sœur de génie, et elle s'y appliqua avec une sincérité visible en ces années du début. Distinguée et couronnée par l'Académie française en 1822 pour avoir chanté le dévouement des Sœurs de Sainte-Camille pendant la peste de Barcelone, Mlle Gay ne cessa de célébrer depuis en vers tous les événements publics importants, les solennités monarchiques ou patriotiques, la mort du général Foy, le sacre de Charles X, l'instruction de la Grèce, tous les beaux thèmes du moment. On la vit un jour, au haut de la coupole du Panthéon, réciter son Hymne à sainte Geneviève, en l'honneur des peintures de Gros. Dans un voyage qu'elle fit à Rome en 1827, elle fut reçue au Capitole membre de l'Académie du Tibre [...] », C.-A. Sainte-Beuve, *Causeries du lundi*. Vol.3. (Paris : Garnier Frères, 1851) 387-88.

¹¹² Balzac écrit cette phrase dans une lettre adressée à Mme de Girardin. Cette lettre est citée et commentée par Léon Séché dans son ouvrage *Delphine Gay, Mme de Girardin : dans ses relations avec Lamartine, Victor Hugo, Balzac, Rachel, Jules Sandeau, Dumas, Eugène Sue et George Sand* (Paris : Mercure de France, 1910) 220.

¹¹³ Voir aussi l'analyse excellente de Dorothy Kelly sur le style général de Delphine de Girardin dans l'article « Delphine de Girardin (1804-1855) » publié dans *French Women Writers* (Ed. Eva Martin Sartori et Dorothy Wynne Zimmerman. Lincoln and London: U. of Nebraska P., 1994) 188-97.

La sévère raison se cache avec adresse.

« Le Retour » (vers 6-8)

Si comme l'observe Dorothy Kelly, l'image féminine du voile qui apparaît dans presque chaque poème de l'auteur a la fonction métaphorique d'éviter la pénétration du regard masculin (191), le rôle du voile dans son ouvrage en prose se voit remplacé par celui de l'ironie qui encourage une lecture double ou multiple. Delphine de Girardin sait tisser avec « adresse » et ingéniosité son voile-ironie qui, touché de la couleur de la comédie et de la gaîté, fait découvrir au lecteur « la sévère raison » cachée.

Ses techniques de détournement ont sans doute pour but d'écarter l'attention des critiques qui, selon l'écrivaine, « tiennent gravement le couteau d'ivoire suspendu sur son œuvre comme un glaive sur la victime »¹¹⁴. L'ironie de Delphine semble également concrétiser l'un des caractères des œuvres de ses consœurs : « Dites toute la Vérité—mais dites-la de biais »¹¹⁵. Son art ironique, la technique typique d'exprimer « de travers », incarne à un certain niveau une relation difficile que la muse/auteur entretient avec l'institution littéraire : elle s'y

¹¹⁴ Dans la préface du *Lorgnon*, Delphine de Girardin écrit : « Le but de sa préface est donc de déclarer [que l'auteur] a écrit ces pages pour lui-même, en s'amusant, sans projet de les publier, sans penser qu'on dût les lire ; qu'il n'y a attaché aucune importance : voilà tout son charlatanisme, voilà sa seule originalité. Ainsi donc, que ces esprits sérieux qui ne voient dans l'apparition d'un livre qu'un auteur à juger, et qui tiennent gravement le couteau d'ivoire suspendu sur son œuvre comme un glaive sur la victime ; que ceux-là, dis-je, n'entreprennent point la lecture de ce livre » (*Œuvres complètes* de Delphine de Girardin. Vol. 8. Paris : Henri Plon, 1860-1861) 4.

¹¹⁵ Dans leur œuvre *The Madewoman in the Attic* Gilbert et Gubar utilisent un vers d'Emily Dickinson « Tell all the Truth — but tell it slant » (« Dites toute la Vérité—mais dites-la de biais ») pour décrire un caractère commun de l'écriture féminine du XIX^e siècle (73).

conforme par la nuance et la subvertit par le détour¹¹⁶. Dans un environnement défavorable ou même hostile à l'existence des femmes auteurs, cette « ruse » paraît comme une arme dont Delphine de Girardin se sert pour défendre son œuvre du « glaive » de la sévérité des schémas littéraires, tout en ouvrant un espace où son désir de liberté, son talent de création, son esprit original se joignent et s'exercent à l'extrême.

Certes, la portée de l'ironie chère à Girardin ne se limite pas simplement à une interprétation de l'idéologie qui met en question son identité de femme auteur. Son usage doit être aussi examiné dans la perspective du développement de sa carrière d'écrivaine. Après son mariage, qui marque presque la fin de sa production poétique, Delphine de Girardin s'essaie à créer dans la voie du roman et de la nouvelle. En 1831, elle publie sa première nouvelle, *Le Lorgnon*, qui lui gagne un succès immédiat. L'apparition de cette œuvre lui permet aussi de trouver son propre apanage créatif qui est d'évoquer le thème de la désillusion par le biais de l'ironie tout en révélant la réalité des relations humaines. Dans les années suivantes, ses productions les mieux réussies, y compris ses œuvres de fiction et ses chroniques de presse, sont toutes attribuées à la pratique subtile de l'ironie¹¹⁷. Claudine Giacchetti indique qu'au cours de cette période, c'est la pratique de l'ironie qui aide

¹¹⁶ Remarquons qu'une fonction sociale de l'ironie consiste en le fait qu'elle est « un apanage des classes dominées, des minorités » et « une ruse du faible pour contrecarrer le pouvoir du fort, pour 'biaiser' avec lui sans l'attaquer de front » (Hamon 18).

¹¹⁷ Je dois mes références principales aux œuvres suivantes : en plus des *Causeries du Lundi* de Sainte-Beuve et du chapitre de Dorothy Kelly que j'ai déjà cités, l'introduction de Théophile Gautier dans *Œuvres complètes* (Paris : Henri Plon, 1860-1861) I-XX ; la présentation écrite par Arlette Michel pour les *Nouvelles* (Paris-Genève : Ressources, 1979) I-XXI ; un chapitre de Claudine Giacchetti dans *Delphine de Girardin. La muse de juillet* (Paris, Budapest, Torine : l'Harmattan, 2004) 110-17 ; la préface de Jean Louis Vissère pour les *Chroniques parisiennes : 1836-1848* (Paris : Éditions des femmes, 1986) 7-43.

l'écrivaine à « s'affranchir de son œuvre poétique, toujours grave et alourdie par la facture très conventionnelle de ses textes » (112-13). Si pour Girardin, cette figure implique une transgression de la convention littéraire par l'affranchissement de ses propres textes, on doit aussi considérer le rôle du contexte social et littéraire qui contribue au changement de son style. Au début des années 1830, comme les critiques le constatent¹¹⁸, la société française est perçue dans la littérature comme une société malade, dégénérée et mourante qui suscite une désillusion profonde ou un rire amer. Dans cette ambiance délétère, Honoré de Balzac déclare dans la préface de *La Peau de chagrin* : « Nous ne pouvons aujourd'hui que nous moquer. La raillerie est toute la littérature des sociétés expirantes... » (55). Ce jugement est illustré par nombre d'œuvres de ses contemporains et comme le note Pierre Laforgue, à cette époque-là, « [le] 'principe triste' est en passe de devenir [...] un principe rieur, goguenard [...] un principe de dérision, de raillerie—un principe généralisé d'ironie» (33). Et Marie-Ève Thérenty avance : « l'un des signes majeurs de la désillusion de la seconde génération romantique est sans doute sa conversion à l'écriture ironique » (79). Sans aucun doute, la création de Delphine de Girardin est-elle orientée par ce principe de « raillerie » et prend-elle part à ce courant littéraire. La coïncidence entre la transformation de son style et l'avatar de la production littéraire de cette période prouve justement une des « supériorités » de son œuvre qui se montre toujours « résolument moderne, disponible aux modes d'expression les plus contemporains » (Michel V).

¹¹⁸ Voir surtout Pierre Laforgue dans son article « Sociocritique de l'ironie balzacienne en 1830 : *La peau de chagrin* » paru dans *Ironies entre dualité et duplicité* (Eds. Joëlle Gardes Tamine, Christine Marcandier et Vincent Vivès. Aix-en-Provence : publications de l'Université de Provence, 2007) 33-41.

Il faut dire que dans la société française du XIX^e siècle, l'ironie se présente aussi bien comme une figure de ruse que comme « un mode de pensée » et « une attitude philosophique » (Hamon 129). En tant que muse et auteur, qualité duelle qui révèle à son temps une incongruité « ironique », Girardin sait utiliser l'ironie comme une stratégie de défense et de lutte devant une société qu'elle observe d'un œil sagace et pénétrant. Alliant un ton comique à une réflexion sérieuse, l'écrivaine critique le monde où elle a vécu par le rire au lieu des larmes, par l'intelligence plutôt que l'émotion. Son esprit ironique et ses démarches cognitives qui se font sentir partout dans son œuvre, dépassent le champ du roman sentimental qu'explorent assidûment sa mère et ses consœurs¹¹⁹. Son style d'écriture lance également un défi à un préjugé qui caractérise la littérature féminine par le simple terme de « sentimentalité ». Définitivement, l'écriture ironique de Delphine de Girardin complique nos idées sur la vision des femmes de son époque à l'égard du monde et à l'égard de leur propre existence : sous le masque du rire grinçant se cache une pensée et une attitude plus objectives et plus rationnelles qui sont dignes d'une réflexion sérieuse et profonde¹²⁰.

Monsieur le marquis de Pontanges (1835), le deuxième roman de Delphine de Girardin, constitue aussi l'un de ses plus longs ouvrages romanesques. Composé

¹¹⁹ Selon Margaret Cohen, sous la monarchie de Juillet, Delphine de Girardin est la seule femme auteur dont l'œuvre s'écarte du genre du roman sentimental (« Women and fiction in the nineteenth century », *The French Novel: from 1800 to the present*. Ed. Timothy Unwin. Cambridge: Cambridge UP, 1997) 54-72.

¹²⁰ Mon commentaire ici est inspiré surtout par la théorie de John Morreall sur l'humour, citée par Helen Chambers dans son livre *Humor and Irony in Nineteenth-Century German Women's Writing* (Rochester : Camden House, 2007) : « To be able to face incongruity in one's experience—especially one's failure—with amusement instead of anger or sadness, allows a person a more objective and rational perspective on what is happening » (6).

de deux parties principales, le roman qui situe son contexte historique sous la Monarchie de Juillet, met en scène l'histoire d'un type de « Don Juan » qui séduit la belle marquise de Pontages dont le mari est fou, épouse une autre femme par dépit, et après avoir subi une série d'illusions et de désillusions, devient malade mental et est enfermé dans une maison de santé. Comme tous les autres romans de Delphine, cette œuvre est constellée de l'ironie chère à l'écrivaine qui, en évoquant le thème de la « désillusion »¹²¹, se moque de l'aspect mesquin du monde des nobles et dénonce les faiblesses de la nature humaine comme la vanité, l'hypocrisie, l'ignorance... L'« esprit fin et délicat » que révèle le roman ravit Balzac qui y reconnaît « une immense portée dans le détail »¹²². Théophile Gautier, quant à lui, apprécie le talent de son amie qui sait mélanger ingénieusement la « sensibilité romanesque » et l'« observation ironique » dans son œuvre (VIII).

Les critiques d'aujourd'hui qui accordent souvent de l'importance à ses poèmes, à ses nouvelles et à ses fameuses chroniques les *Lettres parisiennes*¹²³, restent silencieux sur ce roman qui distingue pourtant le génie de l'auteure. Voulant remplir cette lacune, mes recherches sur ce texte en proposent une relecture à partir de l'image du fou et à la lumière des approches critiques modernes. La folie comme élément récurrent du texte qui constitue l'enjeu de mon interrogation, soulève une

¹²¹ Arlette Michel indique que le « désenchantement » et « les illusions perdues » sont les motifs communs des trois nouvelles de Delphine de Girardin : *Le Lorgnon*, *La Canne de M.de Balzac*, et *Il ne faut pas jouer avec l'amour* (I). Dans *Monsieur le Marquis de Pontanges*, ces thèmes reviennent.

¹²² Citation extraite de la lettre de Balzac, incorporée par Léon Séché dans *Delphine Gay, Mme de Girardin* (Paris : Mercure de France, 1910) 220.

¹²³ Voir surtout Arlette Michel, Jean Louis Vissère et Dorothy Kelly.

série de questions que je me chargerai de penser dans ce chapitre : comment l'image du fou sert-elle à l'évocation de l'ironie ? Quelle est la portée de la folie dans la réflexion sur le genre sexuel ? Quelle est la relation entre la folie et la rhétorique du texte? Quand une femme auteur aborde le sujet de la folie dans son œuvre, quel sens doit-on saisir pour réfléchir à toute sa portée ?

II. FOLIE ET IRONIE : RÉFLEXION SUR LES FOUS DANS *MONSIEUR LE MARQUIS DE PONTANGES*

La folie comme motif récurrent dans la littérature constitue un lieu commun qu'explorent de nombreux romanciers du XIX^e siècle : Hugo, Balzac, Flaubert, Stendhal et Zola, pour ne citer que les plus connus¹²⁴, ont tous évoqué la folie dans leurs œuvres. Lorsqu'au niveau politique, social et éthique, le destin du fou est marqué par l'exclusion¹²⁵, sa présence fréquente dans le champs littéraire semble prouver une remarque de Georges Bataille : « La folie ne peut être rejetée de l'intégralité humaine, qui ne pouvait être accomplie sans le fou »¹²⁶. Certes, la signification et le fonctionnement de la folie se diversifient dans chaque texte qui la représente. Pourtant, son usage répandu dans l'évocation de l'ironie a attiré le

¹²⁴ Voir aussi Alison Finch « Reality and its representation in the nineteenth-century novel », *The French novel: from 1800 to the present* (Cambridge: Cambridge UP, 1997) 51.

¹²⁵ C'est le propos essentiel du livre de Michel Foucault *Histoire de la folie à l'âge classique* (Paris : Gallimard, 1972).

¹²⁶ Georges Bataille, *Œuvres complètes* (Paris : Gallimard, 1973) Vol. 1, 548. Cette phrase est aussi citée par Shoshana Felman (10).

regard de nombreux critiques littéraires¹²⁷. L'ironie déployée dans *Monsieur le Marquis de Pontanges* s'avère inséparable de l'image du fou qui hante tout le texte et distingue l'esprit de son auteur. La portée de la folie dans le cadre ironique du roman doit être mesurée : quel est le rôle du fou? Comment l'élément de démence fonctionne-t-il ? Quelle est la rhétorique propre à la folie dans le texte ? Ma réflexion commence par l'analyse d'un personnage fou—Monsieur le marquis de Pontanges.

1. Monsieur le marquis de Pontanges : la folie initie une histoire

L'ironie pour difficile qu'elle soit à définir, présente au moins un trait stable : l'incongruité, c'est-à-dire, « notre perception d'un certain agencement comme étant incongru », allant contre toutes sortes de normes (Yaari 16). La nature de la folie détermine sans doute son lien proche avec l'ironie, car comme forme extrême qui s'oppose à la raison, elle incarne une déviance radicale à la norme. Dans le roman de Girardin, l'incongruité engendrant l'ironie qui se réfère à la folie, se concrétise par plusieurs démarches. De fait, le titre du roman reflète déjà un esprit ironique qui se développe tout au long du texte. « Monsieur le marquis », le titre civil et noble qui désigne le personnage, contraste avec l'état physique et mental de celui-ci—un « fou », un « imbécile », un « crétin », un « monstre »¹²⁸— une figure grotesque qui inspire la peur et le rire à la fois.

¹²⁷ Voir surtout le livre de Shoshana Felman : *La folie et la chose littéraire* (Paris : Seuil, 1978). Selon Felman, la fonction de la folie dans le texte pourrait être une fonction ironique (135).

¹²⁸ « Fou », « imbécile », « crétin » et « monstre » sont les noms que les autres personnages utilisent pour désigner le marquis.

Dans un chapitre intitulé « Le crétin », l'image du marquis de Pontanges est décrite en détail :

Le pauvre marquis était rentré dans sa cachette, il passait sa tête sous le tapis de la table, et roulait ça et là ses yeux stupides ; sur son visage, ordinairement sans physionomie, la curiosité et la frayeur se peignaient tour à tour; ses longs cheveux en désordre lui donnaient l'air d'un sauvage ; ses traits, naturellement réguliers, paraissaient hideux par leur manque d'ensemble, car c'est l'harmonie qui fait la beauté. L'habitude de vivre accroupi sous cette table avait fait tourner sa taille ; ses jambes s'étaient tordues, son dos s'était voûté ; en vérité, il s'était rendu justice en choisissant cette singulière demeure ; car, avec sa figure difforme, sa grosse tête ; son dos courbé, ses jambes torses, il ressemblait parfaitement au pied grotesque de la table ; à ces monstres de bronze qui soutiennent les guéridons, les encriers et les flambeaux ; à ces hideuses figures que les artistes nous forcent d'admirer en s'écriant : C'est un beau style. (105-06)

La description de la physionomie du marquis évoque la figure grotesque d'un fou dont la déficience mentale est révélée par son corps hideux. La démence et le corps tordu de ce personnage qui contredisent le titre honorable qu'il porte semblent offrir une image concrète de la situation de la classe dont il est issu : sous la monarchie de Juillet, le titre noble qui n'a qu'un sens vide renvoie à une incongruité ou un malaise ressentis par les aristocrates dans une société dominée par la bourgeoisie¹²⁹.

¹²⁹ Ce qui est confirmé par Mme d'Auray qui montre qu'à la révolution de Juillet, le marquis de Pontanges venait parfois dans le salon du château, mais qu'après cette révolution, il se cache toujours dans sa

La monstruosité corporelle du marquis paraît être aussi l'indication de la déformation spirituelle et morale d'autres personnages que le narratrice/auteure critique avec véhémence. En effet, la singularité du trait de cette figure élargit la portée du signifié du titre « Monsieur le marquis de Pontanges » qui joue un rôle métonymique et métaphorique. Il désigne le destin du héros dont l'histoire se conclut par la folie. Il suggère également la « folie » d'autres figures « normales » sous le regard lucide et perspicace d'une observatrice-ironiste. Qui est « Monsieur le marquis de Pontanges » ? Le titre du roman paraît impliquer cette question et faire un clin d'œil au lecteur.

Qui que soit « Monsieur le Marquis de Pontanges » qui intitule le roman, le porteur de ce titre civil se trouve hors du centre de l'histoire. Le texte débute par la scène de chasse de trois hommes qui ironiquement occasionne une rencontre fatale entre le héros et son « gibier » — une belle femme qu'on appelle « la femme au fou ». La disparité entre la beauté de cette femme et la déficience mentale de son maître demande une explication, initiant un récit, comme le dit Mme d'Auray : « Oh ! C'est une longue histoire [...]. C'est tout un roman... » (3) Cependant, l'histoire de cette union étrange ne sert que de préparation pour une autre histoire— celle hors du mariage, entre un séducteur et une femme amoureuse et vertueuse, celle qui destine à marginaliser et exclure le mari fou. L'état anormal du fou décide qu'il perde sa voix narrative et se situe en dehors de toute communication avec les autres personnages. L'espace que le fou occupe dans l'histoire—une cachette sous

la table dans sa bibliothèque (105) et un petit jardin entouré par « la haie haute et épaisse » (102) — l'enferme et le cache des yeux des autres. Évidemment, le refoulement et l'enfermement de la folie au niveau social se reflètent dans le texte, faisant du fou un signe qui produit le sens selon le contexte, au lieu d'un personnage qui participe au développement de l'histoire d'une façon active.

Auprès de son rival— un « jeune homme spirituel et passionné » (2) — le marquis imbécile au corps déformé paraît affreux, ridicule et pitoyable. À première vue, le contraste entre le mari et le séducteur est une discordance entre la monstruosité et le charme, une opposition entre la folie et la raison égoïste. Cependant, ce qui rend le texte intrigant est justement la limite brouillée entre les deux êtres, car dans certains contextes, le fou et le raisonnable apparaissent comme deux rôles réversibles et interchangeable. En témoigne une scène significative où le mari fou qui transgresse par hasard son espèce d'enfermement, arrive à temps pour interrompre la « chute » de sa femme dans les bras du séducteur :

[...] Laurence, déjà moins triste, commençait à comprendre que tout n'est pas remords dans la passion... Quand tout à coup elle sentit une main froide, humide, glacée, tomber lourdement sur son front.

—Lionel ! s'écria-t-elle épouvantée.

—Laurence ! répondit une voix qui n'était pas celle de M. de Marny.

—Ah ! c'est lui, dit-elle, et elle se cacha la tête dans ses mains.

Lionel leva les yeux et resta immobile d'étonnement ... en apercevant derrière Laurence une forme étrange qu'il eut peine à distinguer. On eût dit un fantôme de neige !

Mme de Pontanges était si tremblante qu'elle ne pouvait ni parler, ni remuer, ni même relever la tête ; la main glacée s'appesantit de nouveau sur son front, et tira vivement ses cheveux, comme pour appeler son attention. (158)

Dans cette scène dramatique et effrayante, la chaleur d'une passion « coupable » entre Lionel et Laurence est refroidie tout à coup par la main « froide », « humide » et « glacée » du fou. Cette main du « fantôme de neige » mise sur le front de la femme séduite semble représenter l'autorité du mari et rappeler à la « coupable » le respect du contrat de leur mariage et les raisons « froides » ordonnées par l'ordre de la société.

À cet instant fatal, même aux yeux du séducteur, le mari imbécile n'apparaît plus comme « un idiot à l'enfance éternelle » (159) ou un pauvre fou qui lui fait pitié : « C'était un mari dont il venait séduire la femme ; c'était un maître qui avait le droit de le chasser de sa maison » (159). À ce moment de l'adultère inconsommé, si le mari fou est associé à la raison et au droit garanti par la loi, le séducteur contrarié par le dépit et transporté par la colère, paraît être saisi par un coup de folie : « [Lionel] oublia qu'il avait affaire à un fou, et se précipita sur M. de Pontanges pour le frapper... » (160). Et un peu plus tard, éprouvant un désenchantement profond de l'amour, « il se mit à rire d'un rire convulsif et méchant » (162).

De fait, l'interchangeabilité entre le rôle du fou et celui du raisonnable qui se fait sentir tout au long du roman, s'exprime à l'extrême lorsque le héros-séducteur qui est devenu fou se voit enfermé dans une maison de santé à la place du

marquis de Pontages. L'ironie du texte motivée par le thème de la folie repose effectivement sur ce rapport dialectique et réversible entre la folie et la raison qui provoque une réflexion sérieuse après un rire léger.

2. Lionel de Marny : la folie du héros comme clôture de l'histoire

L'histoire de Lionel de Marny—« le type des élégants de Paris » (26) qui connaît de « brillants succès auprès des femmes » (32) —se termine par sa folie, une crise provoquée par un « jeu » du destin (ou plutôt la manipulation de M. Dulac¹³⁰) qui est tragique mais non sans portée comique. L'obstacle constant et infranchissable qui contrarie son amour pour Laurence le rend finalement insensé, victimisé par l'explosion d'« une grande passion » (324). À la nouvelle du remariage de son amoureuse, sa fureur violente est exprimée par sa conduite et son dire¹³¹, et se développe un peu plus tard en un délire : « Cet homme n'a plus sa tête, » dit M. Dulac, « il écume... Ses yeux sont rouges... ils ne voient plus » (325). La démence révélée par le changement de son corps est affirmée enfin par une voix narrative transmise par trois mots en majuscule qui concluent le chapitre XXXI : « IL EST FOU » (325). La folie du héros semble « sceller » l'ouverture d'une histoire de l'amour qui inspire souvent l'imagination du lecteur à propos de l'union

¹³⁰ Dans le roman, Monsieur Ferdinand Dulac joue un rôle central dans la chute du héros, comme je le verrai plus loin.

¹³¹ À la nouvelle du remariage de Laurence, « il s'élançait vers le portier, et le saisit à la gorge en s'écriant: —Tu m'en rendras raison ! [...] c'est ton sang qu'il me faut ! misérable... j'ai soif de vengeance ; mais je veux t'insulter, t'avilir, avant de te tuer ; je veux ta honte aussi, malheureux ! Et M. de Marny frappait le vieux portier à coups redoublés. [...] —Lionel !... dit M. Dulac avec douceur, s'attendant à voir M. de Marny éclater de fureur à sa vue. —C'est toi... dit Lionel, soudain calmé par cette voix ; c'est toi, Laurence; tu viens me dire qu'ils me trompent, n'est-ce pas ? Tu m'aimes toujours... Oh ! que j'ai souffert » (323-25) ! ...

suspendue entre les deux protagonistes. Le fou qui dit le non-sens se voit dès lors privé de la voix et condamné au silence— une forme concrète de la fin de sa « comédie humaine ».

Dans le chapitre final, on enferme Lionel dans une maison de santé et « comme sa démence était accompagnée de fureur, on lui mit la camisole de force » (325). La clôture de l'espace qui confine et immobilise le fou, exclut le héros du monde et de la diégèse, représentant concrètement la « clôture » de l'histoire de celui-ci. Dans la mesure textuelle, le refoulement et l'exclusion de la folie se transforment en punition radicale et destin tragi-ironique d'un type de Don Juan. L'effet dramatique se produit bel et bien dans l'aboutissement du chemin d'un être « raisonnable » qui se dirige vers la folie. À la fin, « [on] suivit pour M. de Marny le conseil qu'il avait donné pour M. de Pontanges » (325). La clôture « circulaire » de l'histoire¹³² évoque un coup d'ironie tout en éclairant le caractère polysémique du titre du texte : « Monsieur le marquis de Pontanges ». Que veut-il dire ? S'il désigne les deux hommes fous comme l'histoire le suggère, pourrait-il signifier d'autres personnages engagés dans ce drame que l'ironiste observe et ridiculise?

3. *Monsieur le Marquis de Pontanges* ou un théâtre de fous

¹³²À propos des types de clôture du roman, Marianna Torgovnick avance dans l'introduction de son livre *Closure in the Novel* : « We first need a set of terms to describe the relationship of ending to beginning and middle, to the shape of the fiction. We may begin with a geometric metaphor already widely used : the metaphor of *circularity*. When the ending of a novel clearly recalls the beginning in language, in situation, in the grouping of characters, or in several of these ways, circularity may be said to control the ending. One of the most common of closural patterns, circularity may be obvious or subtle, immediately perceived or perceivable only upon retrospective analysis » (13). Basée sur sa définition, la fin de *Monsieur le Marquis de Pontanges* pourrait être considérée comme une fin « circulaire » parce que le thème de la folie revient.

L'instance de la folie qui initie et conclut ce récit ne constitue pas le fil central de l'histoire qui se déroule autour de l'amour entre Lionel et Laurence. L'image du fou apparaît pourtant comme une ombre ou un interprète des mœurs et de la conduite de tous les personnages du roman. Il semble que la maladie de l'aliéné « infecte » le « corps » diégétique qui montre des symptômes de démence. Et la fréquence lexicale des termes « fou » et « folie »¹³³ paraît correspondre aux travers de ce monde mesquin et vaniteux aux yeux de l'ironiste. Les figures caricaturales représentées dans le texte font preuve de folie d'une façon ou d'une autre : la coquetterie excessive de Mme d'Auray qui a l'« audace » de séduire Lionel devant son mari et ses anciens amants (6, 9), l'orgueil ridicule d'un célèbre auteur, M. R, dont l'abus de l'intelligence n'apparaît que comme une sorte de sottise devant le public (61-67), la profonde dualité incarnée par M. Dulac en tant qu'homme perfide et ami dévoué (170)... Même l'héroïne ne peut échapper à la catégorie des « fous » à cause de sa naïveté exagérée et sa générosité dénaturée : selon la narratrice, « une éducation très chaste a retardé l'intelligence [de Laurence] » (136). En effet, cette galerie de portraits de « fous » rappelle le dire d'Érasme dans son *éloge de la folie* : « Le nombre des fous est infini. Infini ! [...] la vie humaine est un théâtre où s'agitent des fous. [...] [La] folie est le lot de tous les hommes, et sagesse celui de Dieu seul » (227-28). Dans le roman, la folie

¹³³ Tout au long de ce texte, nombre d'exemples peuvent prouver cette remarque, je n'en cite ici que quelques uns. À propos des efforts qu'il a faits pour rendre visite à Laurence, Lionel se croit comme un « fou » à plusieurs reprises : « J'en suis fou [...] » (26), « [...] je suis fou » (98). M. Bélin croit que Lionel est « fou » d'amour pour sa fille Clémentine : « Comme il est amoureux [...] il en est fou... » (172). Les jeunes filles dans le texte sont décrites comme des « petites folles » (44). Selon M. Dulac, Clémentine est « folle » de Lionel (215). Et devant le fait que les amours de Lionel et de Laurence soient toujours singulièrement interrompus, M. Dulac et le prince de Loïsberg « riaient comme des fous » (217).

qui se généralise paraît suggérer une sorte de relativité entre le fou et le raisonnable, deux types qui s'opposent mais s'approchent constamment dans le contexte fictif.

Si la première partie du roman se concentre sur l'histoire de l'adultère inconsommé entre Lionel et Laurence, la seconde partie met en scène une série d'événements singuliers qui interrompent l'amour de ce couple même après la mort du mari fou. La dernière partie témoigne d'une importante théâtralité, car les expériences malheureuses subies par les deux protagonistes sont en fait le spectacle d'une machination d'un autre personnage—Ferdinand Dulac, ami du prince de Loïsberg et auteur de *La philosophie des égoïstes*¹³⁴. C'est bien lui qui arrange des interruptions imprévues, tirant « les fils des marionnettes », manipulant à l'aise la représentation d'une pièce de l'amour malheureux. En contemplant sa propre œuvre tragi-comique, M. Dulac qui se présente comme témoin de la nature égoïste de l'homme, est également spectateur incorporé dans l'histoire, possédant un savoir ironique qui échappe aux héros.

Monsieur le Marquis de Pontanges se termine sur la voix de M. Dulac qui, tout en révélant son rôle réel dans cette histoire, explique aux gens curieux de savoir l'origine de l'ennui de Laurence : « Ah ! vous ne savez pas son histoire ; c'est un prodige que cette femme... SAGE ENTRE DEUX FOUS ; et bientôt, grâce à moi, HEUREUSE PAR DEUX MALHEURS » (327). La tension ironique consiste

¹³⁴ Quoi que Mme d'Auray se charge aussi d'un rôle dans ce complot, M. Dulac est présenté comme le personnage principal qui contrôle le « destin » des protagonistes : il cache à Lionel la nouvelle de la mort de Monsieur de Pontanges lorsque Mme d'Auray arrange le mariage entre Lionel et Clémentine. Et plus tard, il fait épouser au prince de Loïsberg Laurence avant d'informer celle-ci de la mort de la femme de Lionel. Entre temps, M. Dulac sert de conseiller à Clémentine et à Laurence pour mener à bien son projet destiné à rompre les relations amoureuses entre les deux protagonistes.

ici non seulement en son jeu de mot—un vif contraste entre « SAGE » et « FOUS » et puis celui entre « HEUREUSE » et « MALHEURS » —, mais en un autre niveau d'incongruité qui ne peut être perçue que par un lecteur attentif. L'ennui féminin qui reste inexpliqué contredit effectivement le dire de cet homme qui fait reposer son exploit sur la douleur des protagonistes. Également, l'effet ironique à la fin est produit sans doute aussi par un malentendu profond de M. Dulac à l'égard du bonheur de l'héroïne dont le désir de poursuivre l'amour ne peut jamais être satisfait dans le « théâtre » dirigé par cet « homme » ni dans une société dominée par l'autorité de l'« Homme ».

De toute évidence, la folie constitue une partie intégrante de la structure de l'ironie dans le roman de *Monsieur le Marquis de Pontanges*. La réversibilité et la relativité montrée dans les rapports entre la folie et la raison incarnent l'essence des techniques ironiques que la narratrice/auteure utilise pour critiquer le monde et pour exprimer sa propre angoisse envers la nature humaine.

III. MONSIEUR LE MARQUIS DE PONTANGES OU L'HISTOIRE DE LA

« FEMME AU FOU »

Dans *Monsieur le Marquis de Pontanges*, l'intrigue fondée sur le mariage et la passion est placée dans le cadre de l'ironie établi par la narratrice/auteure. Tandis que l'ironiste ridiculise de temps en temps les faiblesses de l'héroïne en tant que femme innocente, naïve et soumise dans son mariage malheureux, elle témoigne de toute sa pitié envers le sort tragique de celle-ci, tout en critiquant l'injustice du système patriarcal. Dans cette partie, mon analyse se concentrera sur l'image de la

« Femme au Fou » pour réfléchir sur les rapports entre la folie et la femme dans la perspective du genre sexuel : au niveau thématique et textuel, comment la démence et la déficience de l'homme pourraient-elles contribuer à l'oppression de l'héroïne? Quelle est l'importance de l'histoire de « la Femme au Fou » dans l'interprétation du texte et dans la compréhension de la condition de la femme à l'époque ?

Si c'est le titre civil du mari fou—Monsieur le Marquis de Pontanges—qui intitule le roman, l'histoire s'ouvre sur la voix de sa femme Laurence qui récite dans le bois « L'isolement », célèbre poème mélancolique d'Alphonse de Lamartine¹³⁵. À travers cette élégie, la voix féminine qui attire l'attention de trois chasseurs¹³⁶ exprime un mal de vivre et une rêverie presque suicidaire, révélant le monde intérieur de la jeune femme et touchant tout d'un coup d'une couleur tragique l'histoire à raconter. En fait, l'histoire du fou (des fous) sillonnée par le drame du mariage et de la passion commence par la représentation de la solitude et de la douleur d'une femme qui, tout en exigeant une explication, inaugure un récit.

L'héroïne est introduite dans la diégèse non seulement par sa voix qui transmet une profonde mélancolie mais aussi par son surnom étrange « la Femme au Fou » : « on l'appelle comme ça dans le pays» (3). Par ce surnom, l'identité de la jeune femme paraît être réduite simplement à sa relation matrimoniale avec un

¹³⁵ Laurence récite la dernière strophe de ce poème:
 Quand la feuille des bois tombe dans la prairie,
 Le vent du soir se lève et l'arrache aux vallons...
 Et moi je suis semblable à la feuille flétrie :
 Emportez-moi comme elle, orageux aquilons... (1)

¹³⁶ Les trois chasseurs sont Melchior Bonnasseau, le général Rapart et Lionel de Marny qui est le héros de l'histoire. La rencontre entre Laurence et ces hommes constitue un scénario pour le moins ironique puis que la femme est le gibier des hommes-chasseurs.

fou—une union conjugale qui paraît ridicule et incompréhensible pour les autres. L’histoire de la « Femme au Fou » est racontée un peu plus tard par Mme d’Auray dont la narration est interrompue sans cesse par le bavardage insignifiant de ses invités parlant de leur chasse et de leur dîner (3-5). Dans cette scène, la discussion au sujet de la femme est mélangée à la causerie sur les gibiers et sur la nourriture, produisant un effet d’ironie qui se moque de l’aspect vulgaire et misogyne de ces hommes-chasseurs. Selon le récit de Mme d’Auray, la vie de l’héroïne peut être résumée ainsi : Mlle Laurence de Champville, orpheline sans fortune, élevée par Mme de Pontanges, consent par reconnaissance à se marier avec le fils fou de celle-ci (3-5). Le récit de la maîtresse qui satisfait la curiosité de ses invités masculins constitue aussi l’histoire de la victimisation d’une femme dont le mariage est basé sur son sacrifice du bonheur pour satisfaire une illusion de la marquise âgée— la normalisation de son fils fou. Les avantages garantis par la fortune, la classe et le sexe masculin font de la démente et de la déficience du mari une forme d’oppression envers cette jeune femme sans ressources ni recours. De fait, en dehors de la « reconnaissance » ressentie par l’héroïne, ce qui force celle-ci à s’unir à l’aliéné est une culture mâle, oppressive et patriarcale qui rend possible un mariage inégal en terme de l’état physique et mental— condition peut-être nécessaire pour le bonheur de l’union conjugale. N’oublions pas que l’amour de la femme constitue aussi un remède que la mère essaie pour guérir la folie de son fils.

La narratrice du texte rappelle la nuit de noces de Laurence :

Elle [Laurence] ne comprenait pas qu’il y eût du bonheur dans l’amour.

C’est que la première nuit de ses noces avait été une nuit d’épouvante.

Pauvre jeune fille, à seize ans... seule, avec un fou !

On lui avait révélé l'amour comme un moyen de guérir la démence,
non pas comme un bonheur à donner.

Ce fut un médecin et non pas une mère, qui la conduisit tremblante au lit
nuptial.

Tremblante!

Non de cette crainte enivrante qui est déjà le bonheur ! non de cette pudeur
inquiète qui est un des pressentiments de l'amour.

Mais tremblante de peur ! tremblante d'un effroi véritable ; pâle d'horreur,
comme une victime que le supplice attend, et qui ne trouve de courage ni
dans l'exaltation de ses pensées ni dans les sentiments de son cœur.

Pauvre Laurence !

Jeune mariée... elle n'ignorait plus les secrets de la vie ;

Femme, elle ne savait rien de l'amour. (79-80)

Les expériences de la nouvelle mariée auprès du fou durant la nuit nuptiale sont représentées par un sentiment d'horreur éprouvé par celle-là. Ce qui s'est passé réellement dans cette nuit d'épouvante se voit subitement éliminé comme si cela était trop affreux ou scandaleux pour être exprimé dans le texte. Dans ce passage qui semble versifié, quoi que les « faits » sont supprimés, la forme « poétique » suffit à suggérer le drame.

La narratrice qui articule ce souvenir à la place de la protagoniste elle-même¹³⁷, dévoile sans doute une douleur secrète que celle-ci veut refouler en la cachant. Il faut remarquer que tout au long du texte, Laurence garde toujours le silence sur le mal de son mariage¹³⁸ qui est révélé plutôt à travers son corps blessé et maltraité par la folie de son mari¹³⁹. Par naïveté, par générosité ou par intériorisation des règles du patriarcat qui fait taire l'héroïne sur sa douleur auprès de son maître « monstrueux » ? De toute façon, le silence de « la Femme au Fou » sur son mal et sur son esclavage doit être probablement entendu comme une voix réprimée qui inspire davantage l'imagination et la réflexion du lecteur.

Par ailleurs, le lieu et l'espace représentés dans le texte pourraient montrer une autre dimension qui désigne la situation de la protagoniste féminine. Du château de Pontanges au palais à Paris—le changement de demeures de Laurence marque également la métamorphose qui caractérise sa vie. Si la nouvelle demeure moderne et richement décorée (254-65) signifie son indépendance, sa conscience de soi réveillée et l'amélioration de sa situation après la mort de son mari¹⁴⁰, le château

¹³⁷ Je fais cette remarque parce que ce passage est extrait du chapitre XVIII intitulé « Monologue » dans lequel l'héroïne fait son monologue en pensant à Lionel de Marny. La narratrice y intervient de temps en temps, faisant son commentaire.

¹³⁸ Sans exprimer aucune plainte, Laurence dit à Lionel de Marny qu'elle aime son mari comme un pauvre enfant qu'elle ne peut quitter (23-24).

¹³⁹ La tante donne des détails sur la situation de Laurence : « ce pauvre marquis avait rempli [la] robe [de Laurence] de confitures, et puis il s'amuse toujours à lui tirer les cheveux, de manière qu'elle est obligée de se faire coiffer trois ou quatre fois par jour » (8). Et une fois, le mari fou a blessé Laurence à la jambe avec une faux (102).

¹⁴⁰ Le palais de Mme de Pontanges contraste vivement avec le château de Pontanges, une demeure de style du Moyen Âge, mal tenue à l'intérieur, bien conservée à l'extérieur (101). C'est principalement la vieille tante qui contrôle l'arrangement du château (52).

de Pontanges qui signifie le malheur de son premier mariage s'avère révélateur pour comprendre son rôle de « La Femme au Fou ».

En effet, le thème de l'enfermement du fou se superpose avec le motif de l'enferment de la femme dans ce roman. Le château de Pontanges, grande résidence datant de l'âge médiéval (5), paraît comme symbole de l'autorité d'un ancien seigneur qui protège les croyances et les traditions ancestrales marquées par le patriarcat. À plusieurs reprises, le château est décrit comme une vieille construction bien conservée à l'extérieur mais mal tenue à l'intérieur (5, 48-49,101). Métaphoriquement, ce contraste semble impliquer une disparité entre la puissance intacte de la loi des pères et l'état réel du maître infirme qui réside dans le château. Selon le discours de la jeune femme, ce qui la confine à cette demeure incommode et triste n'est pas la force dominante de son mari mais l'impuissance pitoyable de celui-ci— un époux qu'elle aime comme « un pauvre enfant » et qui ne peut vivre sans elle (23)¹⁴¹. Les devoirs féminins définis et imposés par la loi se voient alourdis par l'infirmité et la dépendance de l'homme qui jouit de ses privilèges masculins dans la société. Le château de Pontanges enferme l'héroïne dans le sens où elle est privée de la liberté de transgresser son espace privé pour poursuivre son bonheur et dans le sens où elle est emprisonnée par l'autorité masculine incarnée par cette vieille construction.

¹⁴¹ Dans sa conversation avec Lionel, Laurence révèle la raison pour laquelle elle ne peut quitter la campagne: « [...] je ne quitterai jamais ce pays. [...] Amaury [...] est né dans ce pays ; il y est aimé, on le respecte malgré sa démence. [...] j'ai de l'empire sur lui, et puis je l'aime... je l'aime, ajouta-t-elle en pleurant, comme un pauvre enfant qui m'a été confié, et qui ne peut vivre sans moi. Il y a quelque temps j'étais malade, je ne pouvais le servir à table, le mener promener ; hé bien, il n'a pas voulu sortir, il n'a pas voulu manger pendant deux jours... Vous voyez bien que je ne pourrais pas le quitter » (23-24).

Si l'intérieur du château est décrit comme un espace froid, humide et triste (48-49, 101), les petits appartements de la maîtresse avec « un bon feu, des tapis et des fleurs » (52) se présentent comme un boudoir féminin, symbole de l'ego de la jeune femme qui résiste à la puissance masculine associée au reste du vieux château. Ces appartements arrangés par Laurence elle-même, tout en représentant le bon goût de celle-ci, paraissent comme un espace d'échappatoire pour la femme qui pourrait y caresser son rêve et y nourrir son imagination. D'après la narratrice, « chez elle les plaisirs de l'imagination l'emportaient sur les agréments de la vie réelle » (101). En fait, la fantaisie féminine se montre ici comme la seule force active dont l'héroïne pourrait jouir pour remplir le manque dans son mariage et pour se réapproprier son existence en tant qu'individu dans une société qui l'exclut.

L'histoire de « la Femme au Fou » incarne certes le sort de nombreuses femmes de l'époque, enchaînées par le contrat de mariage, souffrant d'une union conjugale dépourvue d'amour, consacrant leur bonheur aux devoirs féminins définis et imposés par le Code Civil. Dans une certaine mesure, la démence du mari fou qui asservit Laurence désigne métaphoriquement la folie d'une culture « mâle » qui constitue l'origine de la douleur des femmes.

IV. *MONSIEUR LE MARQUIS DE PONTANGES* OU UN TEXTE « FOU » :

« EXCÈS » TEXTUEL

Par le terme de texte « fou », je désigne un texte révélant une sorte de « folie » incarnée par un mode d'excès dans l'évocation de l'ironie et dans la

représentation dramatique de l'histoire¹⁴². Si comme Peter Brooks l'avance, la littérature du XIX^e siècle repose à certain niveau sur la structure esthétique du mélodrame (xi), *Monsieur le Marquis de Pontanges* ne peut s'immuniser contre cette influence mélodramatique. Le mode du mélodrame ou le mode de l'excès au sens défini par Brooks¹⁴³ doit caractériser dans une certaine mesure les prémisses et les techniques expressives du roman. Ce qui m'intéresse dans l'analyse suivante sont plus particulièrement les éléments narratifs et stylistiques contribuant à l'« excès » textuel qui correspond métaphoriquement à la « folie », un des motifs du roman.

Dans *Monsieur le Marquis de Pontanges*, la narratrice qui ne fait pas partie de l'histoire, en se désignant par « je » et « nous »—pronoms porteurs de la subjectivité, semble insister sur l'importance de sa présence et sur l'authenticité de l'histoire racontée. Tout au long du texte, elle joue le rôle du moraliste qui observe, ridiculise et critique le monde vis-à-vis duquel elle garde toujours sa distance. Ses longues explications et justifications de la morale de la société, qui risquent quelquefois de s'écarter du fil de son récit, incarnent l'« excès » révélant son désir de tout dire et sa volonté de dominer son narrataire/lecteur : elle nous oblige à

¹⁴² La signification du texte « fou » dans mon chapitre se distingue de celle du texte fou proposée par Monique Plaza qui avance dans son livre : « Entre le texte fou et nous, s'est instaurée, au bout de quelques mots, de quelques phrases, une opposition en forme de béton mental armé. Nous lisons un texte singulier, dont nous ressentons l'insoutenable pesanteur ou l'inquiétante nébulosité. L'écrit nous semble résister à toute possibilité de partage : par sa forme ou sa signification, il nous paraît étrange, étranger, inintelligible, inconceivable, autre aliéné» (59).

¹⁴³ Dans la préface de son livre, Peter Brooks indique : « This book is about excess, about a mode of heightened dramatization inextricably bound up with the modern novel's effort to signify » (x). Et Brooks définit le mode mélodramatique ainsi : « a certain theatrical substratum used and reworked in the novelistic representations » (ix).

épouser son regard pour comprendre le monde représenté. De plus, la narratrice paraît montrer une sorte d' « opiniâtreté » dans la pénétration de l'aspect sombre du destin et de la nature humaine à travers une série de contrastes intenses et dramatiques¹⁴⁴. Dans le chapitre XIV intitulé « Changement », Lionel au retour de la maison confortable arrangée et décorée par Clémentine¹⁴⁵, sa nouvelle épouse qu'il pensait quitter, éprouve une métamorphose dans son sentiment. La narratrice présente cette transformation d'un ton ironique :

La veille, à cette place, il ne rêve que Laurence ; Laurence et sa beauté ; Laurence et sa douleur, si belle, si noble, si touchante ; Laurence qu'il ne devait revoir jamais... C'est elle qu'il invoquait dans ses regrets... C'est elle qui régnait sur sa vie ; c'est à elle que s'adressent tous ses vœux. Et maintenant, c'est une autre image qu'il rapporte... c'est une autre voix qu'il entend...

O misère !

À la même heure, la veille, il méditait de se séparer de Clémentine, de casser son mariage...

Et ce soir... il gémit d'être là, seul chez lui, quand il est marié à une si jolie femme.

¹⁴⁴ La comparaison et le contraste constituent les deux figures principales que la narratrice/auteur utilise tout au long de son texte. Même les titres de chapitres révèlent ce style : chapitre VIII « Une bonne nuit » suivi par le chapitre IX « Une mauvaise nuit ». La situation réelle et la situation imaginée, le château de Pontanges et la maison de Lionel à Paris, le sentiment du héros et le sentiment de l'héroïne, Lionel et le Prince de Loïsberg, Laurence et Clémentine... Il paraît que la structure du roman se base sur des faits qui s'opposent et se contrastent.

¹⁴⁵ Avant que leur nouvelle maison soit tout à fait prête, Clémentine ne permet pas à son mari de s'y loger. Lionel doit se rendre à son propre appartement.

Et il dit avec impatience... Demain...

Et il maudit les tapissiers qui n'ont pas arrangé son appartement...

Et il se trouve que Clémentine a été coquette et le renvoyant de si bonne heure...

Et il se rappelle combien elle était jolie... combien elle avait l'air de l'aimer.

Et il trouvait son mensonge adorable...

Et il oubliait qu'il devait se battre le lendemain avec Ferdinand... parce que Ferdinand l'avait empêché d'abandonner cette même femme, dont il rêve avec tant d'amour.

Il se couche, et il s'endort en disant : Clémentine !...

O horreur !

C'est pourtant très naturel. (241-42)

La narratrice au profit de son omniscience compare le monde intérieur du héros « la veille » et « ce soir », montrant la fragilité des chimères de la passion qui se brisent en pièces facilement devant la séduction des intérêts matériels, « choses grossières » qui s'opposent au rêve romanesque. Si la série de points de suspension qui ponctuent ce passage suggère encore un sous-entendu ou une hésitation qu'éprouve Lionel à ce moment, les phrases courtes, simples et concises semblent articuler déjà une vérité directe et transparente qui est l'instabilité de l'amour de l'homme. La répétition « excessive » de « Laurence », de l'adverbe « si » et des phrases débutées par « c'est... » et « Et il... », tout en intensifiant le ton comique et

accélération le rythme du texte, évoque un regard d'ironie qui se moque du changement dramatique du sentiment humain—une sorte de folie dite « très naturelle ». De plus, si la forme poétique qui transmet ce passage sert à dramatiser la voix narrative et renforcer le ton ironique, l'usage du discours indirect libre à la fin de chaque « strophe »— « O misère ! » « O horreur ! » —, concrétise verbalement une désillusion totale de l'amour.

En plus du contraste diachronique tenant au changement d'un seul personnage, la narratrice compare aussi synchroniquement la situation du héros et celle de l'héroïne, dévoilant un désaccord ironique. Le chapitre XVII « La même journée » pousse à l'extrême l'usage dramatique du contraste, et je cite longuement pour mieux évoquer le sentiment d'excès qui se découle de ce passage :

Leurs cœurs étaient faits l'un pour l'autre !

PARIS, 15 MAI, ONZE HEURES DU MATIN

M. de Marny a plusieurs personnes à déjeuner chez lui : tous amateurs de chevaux... grands buveur, mangeurs, rieurs. [...] Lionel est donc avec ses amis, un pâté de foie gras, des huîtres, du vin de champagne... Il boit, il s'amuse ; il déjeune solidement [...].

PONTANGES, ONZE HEURES DU MATIN

Laurence se promène le long des fossés du château... Elle lève un regard mélancoliquement sur la fenêtre, hélas ! Fermée, de la chambre que M. de Marny habitait... Elle est triste... elle pense à lui.

PARIS, DEUX HEURES

Lionel est dans une calèche élégante avec sa femme, vêtue d'un habit de cheval [...]. Ils vont au bois de Boulogne voir une course. [...] Lionel va courir de voiture en voiture, minaudant avec grâce, faisant caracoler son cheval de manière à attirer l'attention sur lui, sur son cheval, qui est très beau, et sur sa femme aussi, dont il est fier, car elle est charmante.

PONTANGES, DEUX HEURES

Laurence est seule dans une barque, et se laisse aller au courant de l'eau, s'abandonnant à ses souvenirs. Que de fois dans cette barque, elle s'est assise près de lui !... [...] Et puis elle pense : Lionel était jaloux de mon cousin...

Je ne le recevrai plus ; je ne ferai point ce qui l'aurait affligé ; je n'aimerai jamais que lui.

PARIS, HUIT HEURES

Lionel est aux Variétés ; c'est une représentation extraordinaire : tout ce que l'on connaît est là. M.de Marny y est avec toute sa société. [...] Lionel s'amuse et rit comme un enfant.

PONTANGES, HUIT HEURES

Le temps est superbe... Laurence est à sa fenêtre pendant que sa tante joue au Piquet dans le salon. Elle contemple les étoiles en silence. Peut-être il les regarde en cet instant, pense-t-elle. Voilà les deux étoiles qu'il aimait... [...] ce soir, il me semble qu'il pense à moi ... c'est un pressentiment, et j'y crois... Que fait-il à cette heure ? Qu'il doit être malheureux près de cette femme qui ne le comprend pas! Il a tant

d'exaltation ! il a l'âme si triste ! lui !

[...] (247-51)

Les scènes qui se contrastent vivement apparaissent comme le montage d'une séquence de plans filmiques qui s'alternent, et comme une série de faits relatés par un journaliste qui insisterait sur l'objectivité et l'authenticité de son reportage¹⁴⁶. L'originalité de la forme textuelle s'accorde avec la franchise « excessive » de la narratrice qui déploie de façon pénétrante la perfidie de l'homme, la naïveté de la femme et la rupture d'un rêve de l'amour. L'ironie perçue par la narratrice et le lecteur, seuls témoins de ce triste écart entre les deux cœurs « amoureux », provoque une désillusion qui s'oppose à des chimères sentimentales. La narratrice articule par ailleurs : « Autrefois on ne disait pas ces misères-là dans les romans, les héros étaient censés ne vivre que d'amour : mais nous peignons le monde tel que nous le voyons, tant pis pour la vérité si elle n'est pas belle » (235). Le mode de l'excès fonctionne ici dans un effort narratif de prouver l'authenticité de cette histoire anti-sentimentale qui contribue davantage au désenchantement du narrataire/lecteur. Effectivement, dans une société où l'hypocrisie est souvent considérée comme une stratégie de protection au lieu d'une faiblesse méprisable, la façon si réaliste et si pénétrante de représenter la laideur de la vérité, ne montre-t-

¹⁴⁶ Cette remarque rejoint l'idée d'Arlette Michel qui en parlant des *Lettres parisiennes* que Delphine de Girardin écrit pour le journal de son mari, indique : « [...] les romans et nouvelles de Delphine de Girardin nous paraissent, en définitive, la meilleure production de cette bonne journaliste. La chronique contemporaine fixée en croquis rapides, le sens du sujet à traiter, l'idée vite saisie, une rapidité de coup d'œil, un sens fin de la caricature, tout cela, [...] constitue de l'excellente littérature de journaliste » (VII).

elle pas déjà l'audace et la franchise¹⁴⁷— une sorte de « folie » perçue aux yeux du monde mesquin, qui est pourtant une force chère à la narratrice/auteure ?

Qui plus est, la typographie du roman orné par des mots en lettres majuscules, minuscules ou italiques qui réalisent respectivement leur fonction expressive, paraît « dramatiser » visuellement le texte aux yeux du lecteur. Nous n'en citons ici que quelques exemples :

Un rêve avait fait tout cela.

Un songe ! Me devrais-je inquiéter d'un songe ?

OUI.

[chapitre] XXVI

PIÈCES JUSTIFICATIVES

[...] (121)

En vérité, M. Dulac avait en cet instant l'air plus agité que le marié.

C'est qu'il avait lu sur la lettre oubliée le timbre du village de ...

PONTANGES. (180-81)

Ainsi est faite la vie.

RIEN

Ou tous les plaisirs à la fois. (181)

À cela M. Dulac répond :

¹⁴⁷ Sainte-Beuve avance : « Elle sait le monde à fond, elle a le sentiment et l'observation de tous les travers de la société ; elle a l'art des portraits ; elle a le vers satirique, piquant et gai ; elle peut et elle ose tout dire : ce n'est pas assez encore, mais c'est beaucoup » (401). Théophile Gautier indique aussi que dans ses romans et ses nouvelles, « le monde est peint par quelqu'un qui l'a vu et qui en est, chose assez rare parmi les auteurs de profession, que leurs études en tiennent ordinairement à l'écart » (VIII). Tous ces propos vont également dans le sens la remarque que j'ai faite ici.

—Ah ! vous ne savez pas son histoire ; c'est un prodige que cette femme...

SAGE ENTRE DEUX FOUS ;

Et bientôt, grâce à moi,

HEUREUSE PAR DEUX MALHEURS. (327)

Les mots écrits sous une forme « éclatante » qui accentue le contenu exprimé ou suggère l'intensification du ton de la lecture, semblent déployer également les dons de Delphine de Girardin en tant qu'auteur dramatique. La particularité et la liberté de cette forme textuelle qui renforcent l'effet ironique et comique, correspondent aussi au contenu de cette histoire d'amour, de trahison, de folie, d'illusion et de désillusion... l'histoire qui concrétise un motif ancien de l'Occident, « *Le theatrum mundi* » : le monde est un théâtre¹⁴⁸.

La « folie » textuelle dissimule de fait un désir « excessif » et infini d'expression de la romancière qui réfléchit sur l'état du monde et sur la passion humaine dans son œuvre. Le mode de l'« excès » caractérisé par l'ironie et la dramatisation sous la plume de Girardin, aide à libérer la voix réprimée de l'écrivaine dans son monde romanesque, et montre une sorte de nouveauté propre à la modernité¹⁴⁹ poursuivie par nombre de ses consœurs et de ses confrères.

¹⁴⁸ Jean-Claude Vuillemin postule dans son article « *Theatrum mundi*: désenchantement et appropriation » (*Poétique*, 158) 2009 : « Que le monde soit un théâtre, métaphoriquement ou littéralement, ou que le théâtre soit un monde, on demeure en tout cas persuadé avec le Philosophe porte-parole de Fontenelle dans ses *Entretiens sur La pluralité des mondes* que L'Univers est 'un grand spectacle qui ressemble à celui de l'Opéra' » (178).

¹⁴⁹ Dans la préface de son œuvre dramatique *L'École des journalistes*, Delphine de Girardin mentionne la modernité. Dorothy Kelly commente dans son article : « she talks of the themes of her works as products of modernity : classes are mixed together ; ranks are inverted ; *it is a century of sublime reason combined with incurable madness* » (193, je souligne). Par ailleurs, tout en indiquant les faiblesses du roman de Girardin,

V. EN GUISE DE CONCLUSION : RÉFLEXION SUR LE « MANQUE » DANS LE ROMAN DE DELPHINE DE GIRARDIN

Si le lecteur moderne apprécie les techniques de l'ironie que Delphine de Girardin emploie dans son œuvre, les critiques de son époque qui les reçoivent toujours avec réserve et hésitation, attaquent l'écrivaine pour son style léger et sa surcharge spirituelle. Dès la publication de son premier roman *Le Lorignon*, ses confrères voient en elle un auteur secondaire à ne pas prendre au sérieux¹⁵⁰. Son maître Balzac critique ses romans pour les « mièvreries » des sujets choisis, et lui conseille de faire « un grand, un beau livre »¹⁵¹. George Heilly, dans son introduction aux romans de Girardin, utilise deux termes pour en décrire la qualité— « insuffisante » et « incomplète ». Sa remarque rejoint plus ou moins celle de Sainte-Beuve qui en considérant l'activité littéraire de l'écrivaine y perçoit un « manque » de « quelque chose d'essentiel à la société, à la poésie et au journalisme » (405-06). Évidemment, quoique Girardin soit accomplie dans l'art de l'ironie ou la stratégie de se défendre devant le monde, elle n'a pas pu échapper à la situation défavorable qui est aussi celle de ses consœurs. Son œuvre comme celle des autres femmes auteurs est simplement réduite à un objet « problématique » sous

Georges Heilly affirme aussi la modernité dont font preuve les œuvres de fiction de cette écrivaine, lorsqu'il écrit : « [son talent] a donné quand même à ce genre d'œuvres sorties de sa plume *une vogue et une célébrité qui durent encore aujourd'hui* » (63, je souligne).

¹⁵⁰ Voir Claudine Giacchetti. *Delphine de Girardin. La muse de juillet* (Paris, Budapest, Torine : l'Harmattan, 2004) 113-114.

¹⁵¹ Extrait de la lettre de Balzac, incorporé par Léon Séché dans son livre *Delphine Gay, Mme de Girardin* (Paris : Mercure de France, 1910) 220.

le crayon rouge et « le couteau d'ivoire » des critiques qui représentent l'autorité de l'institution littéraire. Les mots comme « insuffisante », « incomplète » et « manque » utilisés pour décrire la production de l'écrivaine semblent suggérer également un lien implicite entre son œuvre et son corps féminin qui, considéré comme corps « infirme », porte une idéologie patriarcale approuvant le modèle masculin comme la seule norme.

Le commentaire de Léon Séché sur Girardin s'avère d'autant plus révélateur : « Elle était trop femme, elle avait trop d'esprit pour faire une œuvre virile » (221). Pour Séché comme pour nombre de critiques, c'est l'« œuvre virile » qui joue le rôle du critère unique par rapport auquel on juge toute production « littéraire ». Formée dans le système phallogocentrique, cette norme qui se marque par la « virilité » et la « masculinité » destine à marginaliser la littérature féminine. Devant ce modèle, toute la « déviance » tant au niveau thématique qu'au niveau esthétique, est critiquée comme faiblesse ou manque qui menace la pureté et l'intégrité du canon littéraire. Les critiques qui intériorisent ce principe négligent souvent le fait que ce qui s'écarte des règles pourrait impliquer quelquefois une « différence » excitante et intrigante qui incarne la résistance et la transgression que la femme auteur communique consciemment ou inconsciemment avec sa plume¹⁵².

¹⁵² Certes, le roman de Girardin comporte ses propres faiblesses. Selon Dorothy Kelly, par exemple : « the quality of her writing is uneven : in its best moments it is striking in its images, beautiful in its lyric quality, brilliant in its irony ; at its worst it is overly melodramatic, mediocre in its adherence to the Romantic code, uninteresting in its plots » (195). Mais toute œuvre littéraire a des manques et des faiblesses. L'enjeu est comme l'indique Christine Planté— « le statut qu'on accorde à ces-relatives-faiblesses » (313).

Dans *Monsieur le Marquis de Pontanges* qui a fait l'objet de l'analyse de ce chapitre, autour du motif de la folie, la réflexion de l'auteur touche effectivement la morale sociale, la contradiction de la passion et la situation de la femme et de l'homme. Littéralement ou figurativement, la folie se présente comme l'une des singularités textuelles—une voie d'accès par laquelle on peut lire ce roman. La cohérence et la connotation que la folie propose dans cette lecture nous permet également d'aborder l'œuvre de Delphine de Girardin d'une perspective fraîche et de comprendre davantage le canon esthétique et philosophique qui distingue l'écrivaine dans son époque.

Dans les trois romans que j'ai déjà analysés, l'infirmité masculine constitue un motif central qui est approprié par les auteures pour évoquer la sentimentalité ou l'ironie qui met en question la « norme » construite par la société et la culture. Si le stigmate de la déficience fait des héros infirmes des parias de la société, on ne peut s'empêcher de se demander quel est le statut d'une femme au corps défectueux et comment l'infirmité conditionne ses relations sociales et amoureuses. Mon analyse de ce corpus sera conclue par *Laide*, un roman féministe de Juliette Lamber qui met en scène une femme laide et extraordinaire.

Chapitre V

L'image de la femme rebelle dans *Laiide* de Juliette Lamber

I. JULIETTE LAMBER : UNE FÉMINISTE ET UNE ŒUVRE « ENGAGÉE »

Juliette Lamber (1836-1936), écrivaine, polémiste, salonnière et féministe déclarée, est une figure influente dans l'histoire de la III^e République. « On ne pourra pas écrire l'histoire de la France, depuis 1870, sans écrire la sienne » (30-31), avance Paul Acker dans *Portraits de femmes*. Antoine Albalat, dans ses *Souvenirs de la vie littéraire*, fait l'éloge de cette « femme extraordinaire » qui « donnait au travail de propagande patriotique et littéraire française toutes les forces de son intelligence et de son cœur » (205). Comme fondatrice puis directrice de la *Nouvelle Revue* pendant vingt ans, comme amie intime d'écrivains illustres de son époque tels Sand, Flaubert, Hugo et Daudet (Stephens V), et comme introductrice fervente de jeunes talents (y compris Bourget, Loti, Maupassant et Barrès) qui connaissent leurs succès initiaux grâce à son aide généreuse, Juliette Lamber lutte aussi passionnément pour sa patrie, faisant entendre sa voix dans les cercles politiques en France comme à l'étranger. Selon le Général Nivelle, « [au] point de vue littéraire comme au point de vue national, le rôle de cette femme est unique » (X-XI). Les titres d'honneur comme ceux de « Grande Française » et « vieille doyenne des lettres françaises » qu'on lui décerne ne peuvent être plus révélateurs pour attester le statut important de cette femme à l'époque où elle a vécu.

Qui plus est, durant sa longue carrière politique et littéraire, Lamber prône énergiquement et continuellement l'émancipation des femmes. L'intelligence, le

courage et la ténacité dont elle témoigne dans son action font d'elle l'une des participantes majeures du mouvement féministe en France. Elle est l'une de celles qui prennent la plume comme arme pour défendre les droits des femmes (Moses 162). Sa première œuvre polémique *Idées antiproudhoniennes sur l'amour, la femme et le mariage*, publiée en 1858, attaque vigoureusement les théories misogynes de Proudhon, réclamant l'égalité entre l'homme et la femme. Dans cet ouvrage, elle déclare :

Toute société fondée sur la reconnaissance de l'autonomie de l'être humain [est] dans l'obligation morale [de] laisser les fonctions sociales également accessibles à toutes les activités intellectuelles et morales, sous la seule condition du mérite et sans considération du sexe. (17)

À l'époque où l'idéologie de l'infériorité féminine pèse sur la conscience sociale et culturelle, cette déclaration audacieuse qui montre l'intelligence et la pertinence de la vision de la jeune femme auteur, sert effectivement de réponse aux préjugés de Proudhon sur la valeur intellectuelle des femmes. Ce premier livre de Lamber trace l'idéal qu'elle poursuivra tout au long de sa vie et a reçu un grand succès auprès du public. Il a également indiqué la direction glorieuse qu'elle ne cesse de suivre dans sa carrière littéraire et politique¹⁵³.

Si comme le remarque Saad Morcos, l'œuvre littéraire, le salon et la *Nouvelle Revue* constituent les trois centres d'intérêts de Juliette Lamber (X-XI), depuis longtemps, les biographes et les critiques qui insistent sur ses succès en tant

¹⁵³ En ce qui concerne cet ouvrage, voir aussi Adrienne Blanc-Péridier : *Une Princesse de la Troisième République* (Paris : Éditions « Éducation Intégrale », 1936) 83-84 ; Saad Morcos : *Juliette Adam* (Beyrouth : Dar Al-Maaref, 1962) 20-25 ; Winifred Stephens : *Madame Adam (Juliette Lamber), la Grande Française. From Louis Philippe until 1917* (New York : E.P. Dutton & Company, 1917) 51-69.

que salonnière, sur son action politique et sur son influence comme directrice d'une revue célèbre, négligent souvent son rôle de femme auteur dont l'œuvre garde cependant une valeur importante. De fait, Lamber commence par être écrivaine et acquiert son renom grâce à ses réussites initiales en littérature (voir aussi Morcos 14)¹⁵⁴. Après cette première œuvre polémique, sa carrière littéraire continue avec des ouvrages différents : nouvelles, romans, études historiques et politiques, récits de voyage et théâtre (voir surtout Blanc-Péridier 84). Parmi ces écrits dans des genres variés, ce sont ses œuvres romanesques qui lui ont gagné le plus de succès aux yeux des critiques¹⁵⁵. Thématiquement, ses romans sont considérés comme « œuvre engagée » (Morcos 31) à travers laquelle l'auteure définit ses propres positions littéraires et idéologiques. Il semble que tout en insérant ses idées et ses arguments dans le contexte fictif de son choix, la romancière fait de l'espace du discours imaginaire sa tribune politique pour convaincre son lecteur-audience et pour gagner sa cause—celle de réclamer les droits des femmes, celle de défendre sa patrie, en plus de celle de célébrer la beauté de la vie terrestre¹⁵⁶.

¹⁵⁴ En témoigne surtout son œuvre polémique *Idées antiproudhoniennes sur l'amour, la femme et le mariage*, comme nous l'avons noté ci-dessus.

¹⁵⁵ Dans son ouvrage *Les contemporains : études et portraits littéraires*, Jules Lemaître, un des critiques littéraires les plus connus de l'époque, a consacré un chapitre à l'étude des romans de Juliette Lamber—« Le néo-hellénisme : à propos des romans de Juliette Lamber »— dans lequel le critique avance : « Croyance passionnée à la bonté des choses ; ivresse d'être et de sentir ; libre vie qui, pour être heureuse, n'en est pas moins noble ; obéissance aux penchants naturels rendus inoffensive par le goût de la mesure, par l'adoration studieuse de la beauté ; réconciliation de la matière et de l'esprit ; développement harmonieux de l'homme complet, l'exercice de ses facultés supérieures suffisant à tempérer et à purifier les instincts de la chair : voilà le fond de ses romans » (133).

¹⁵⁶ Selon Lemaître : « Le paganisme de Mme Juliette Lamber est, au fond, une protestation passionnée contre ce qu'il y a dans la croyance chrétienne d'hostile au corps et à la vie terrestre, d'antinaturel et de surnaturel, et, pour préciser encore, contre le dogme du péché original et ses conséquences » (156).

C'est l'ambition de défendre les droits des femmes qui a motivé Lamber à débiter sa carrière d'écrivaine, et ses ouvrages ne s'éloignent jamais de ces aspirations féministes. Dans son œuvre romanesque, les personnages féminins « les plus importants et les plus fouillés » sont des femmes supérieures à l'égard de qui « les protagonistes masculins sont d'une docilité ou d'une complaisance étonnante [...], volontairement privés du rôle normal dévolu à leur sexe » (Morcos 45-46). En transfigurant la réalité sociale dans son discours littéraire, la romancière semble suggérer un nouveau type de rapports entre les deux sexes et essayer de découvrir une nouvelle voie où les femmes pourraient s'engager sans être opprimées par l'autorité patriarcale. Dans un livre éloquemment intitulé *Les Chefs*, M. Gheusi fait ainsi le portrait de Juliette Lamber : « La probité de l'écrivain... Une bonté supérieure... L'un des esprits les mieux ornés de notre littérature féministe, depuis le dix-septième siècle jusqu'au vingtième »¹⁵⁷. En effet, les romans de Juliette Lamber qui cristallisent bel et bien son « esprit rebelle et romantique »¹⁵⁸ lui servent d'arme pour résister au système injuste contrariant son idéal féministe.

L'œuvre romanesque de Lamber est également connue pour l'incarnation du néo-hellénisme¹⁵⁹. Ses trois romans *Laide* (1877), *Grecque* (1879) et *Païenne* (1883) constituent la partie la plus importante et l'expression la plus achevée du

¹⁵⁷ Cité par Adrienne Blanc-Péridier (13).

¹⁵⁸ Selon Winifred Stephens, « Juliette revolted with all the fervour of her rebellious and romantic soul » (69).

¹⁵⁹ Selon Lemaître : « Ce rêve grec, personne ne l'a embrassé avec plus de faveur, nourri avec plus de prédilection, exprimé avec plus d'enthousiasme ; personne n'a mieux ramené et rattaché à ce rêve antique ses sentiments et ses pensées même les plus modernes ; personne n'a mieux donné à cette piété d'artiste l'apparence d'un culte moral et d'une foi directrice de la vie : personne ne s'est mêlé avec plus de joie à la procession des Panathénées, que Mme Juliette Lamber » (132-33).

culte des divinités anciennes et du rêve grec de l'écrivaine¹⁶⁰. La valeur littéraire de cette trilogie est reconnue par des critiques influents de l'époque, y compris Jules Lemaître qui voit en elle un rare effort d' « imagination sympathique » (164) et une incontestable originalité (132-33). Ainsi que le montre Lemaître, le néo-hellénisme de Lamber ne peut être séparé de l'ardeur de sa foi païenne qui est reflétée dans son œuvre par « une apo théose de la terre et de la vie terrestre » (133) et par « l'hymne triomphant des sentiments humains les plus nobles et les plus joyeux » (137). Certes, ce rêve grec qui incarne « une conception excessivement optimiste du monde et de la vie » (Lemaître 161) correspond à la personnalité de l'écrivaine qui, selon Bourget, est « [une femme] vaillante dont le nom est le contraire de pessimisme et de découragement »¹⁶¹. Par ailleurs, dans une société matérialiste où les aspirations d'une femme d'élite se trouve contrariées par la domination de l'idéologie bourgeoise, cette fascination pour la Grèce ancienne doit représenter aussi une révolte vis-à-vis de la réalité banale et décevante qui étouffe l'inspiration créative de l'artiste. En discutant de la portée de l'hellénisme au XIX^e de France, Henri Peyre indique que : « Chez beaucoup de ces fervents de la Grèce, le rêve hellénique est en effet l'expression poétique d'un besoin de libération, d'une révolte contre d'odieuses contraintes » (7). En ce sens, l'auteur qui transcrit ce rêve dans le texte veut sans doute en appeler à un monde idéal où pourrait se réfugier et se détendre son imagination ardente. Le roman s'avère un genre efficace pour que

¹⁶⁰ Winifred Stephens indique que ces trois textes sont les meilleurs romans de Juliette Lamber (209).

¹⁶¹ Cité par le Général Nivelles (XI-XII).

Juliette évoque la Grèce ancienne, prédise le monde du futur, et se libère de la société de l'époque dont les travers inquiètent son âme savante¹⁶².

Laide, le premier roman de sa trilogie grecque, publié en 1877, est un ouvrage que Juliette Lamber dédie à George Sand, son amie et maître qui eut une influence définitive et profonde sur ses idées et ses activités créatives¹⁶³. Ce roman raconte l'histoire d'une femme laide et intellectuelle qui, délaissée par son père (un célèbre sculpteur) puis par son mari (un jeune peintre) à cause de sa disgrâce, montre qu'elle a le courage de mener une vie indépendante et retrouve sa beauté après une maladie « purifiante ». Dans le texte, l'évocation de l'art grec, le contexte fictif choisi (tel le salon des artistes) ainsi que la conclusion de l'histoire attirent le regard des critiques qui voient en eux « l'amour de la beauté » de la romancière. Néanmoins, par hasard ou par intention, ces chercheurs prêtent rarement leur attention à l'image de la femme rebelle que représente l'héroïne¹⁶⁴. La laideur, l'intelligence et la puissance, ces qualités de la protagoniste qui contredisent à l'extrême la féminité traditionnelle, incarnent en fait l'esprit féministe de l'auteure, esprit que l'on doit saisir pour mieux comprendre la valeur politique et littéraire de

¹⁶² « 'The Homeric past,' she [Juliette] added, 'presents us with a poetic conception of things which encourages the belief that the future has something better in store than your immutable law and its brutality' » (Stephens, 69).

¹⁶³ En ce qui concerne l'amitié entre l'auteure et George Sand, voir surtout le mémoire de Juliette Adam *Mes Sentiments et Nos Idées avant 1870* (Paris : Éditeur d'Alphonse Lemerre, 1905).

¹⁶⁴ Selon Lemaître par exemple : « l'œuvre de Mme Juliette Lamber n'est que l'hymne triomphant des sentiments humains les plus nobles et les plus joyeux : l'amour de l'homme et de la femme (Païenne), l'amour de la patrie (Grecque), *l'amour de la beauté (Laide)*, et partout l'amour de la nature, et partout le culte des dieux grecs [...] » (137, je souligne). Quoi que dans son analyse des œuvres littéraires de Juliette Lamber, Morcos découvre que les héroïnes dans les romans de Lamber sont des femmes supérieures et puissantes, il n'a développé cet argument ni en profondeur ni d'une perspective féministe (45-46).

cet ouvrage. À l'opposé des lectures des critiques qui accentuent le facteur de la « beauté » dans *Laide*, je propose d'accéder à ce roman par l'élément de la laideur féminine pour examiner une série de questions ainsi soulevées : Comment peut-on comprendre cette composante « déviante » dans la liberté féminine ? De quelle manière la laideur fonctionne-t-elle dans les rapports entre les deux sexes ? Comment doit-on comprendre la métamorphose de l'héroïne qui retrouve sa beauté à la fin ? Les remarques qui suivent se chargent de répondre à ces questions. Avant d'analyser la situation de l'héroïne laide dans ses relations amoureuses, je discute d'abord de la portée symbolique et sociale de la laideur féminine dans ce texte.

II. FEMME LAIDE OU « ANGE REBELLE » : TRANSGRESSION SYMBOLIQUE ET SOCIALE

Tout au long de l'histoire occidentale, une tradition enracinée dans le système patriarcal est de définir la femme simplement par son corps qui, selon le discours misogyne, est dévalué au regard de l'âme et de l'intellectualité, et incarne le désir, le plaisir et la fantaisie de l'homme¹⁶⁵. Dans l'introduction de *Ideals of Feminine beauty*, Karen A. Callaghan avance que les normes de la beauté jouent un rôle intégral dans la construction de la féminité dans ce système (vii-xv). Les règles de la beauté déterminent les aspects les plus fondamentaux de « l'identité—le soi, le corps et l'intersubjectivité » (ix)¹⁶⁶. Si la puissance féminine renvoie souvent à la

¹⁶⁵ Voir surtout l'article de Elisabeth V. Spelman « Woman as Body : Ancient and Contemporary Views », *Feminist Studies* 8. 1 (1982): 109-31.

¹⁶⁶ C'est moi qui traduit « identity-the self, the body, and intersubjectivity ». Le texte de Callaghan est aussi cité par Patrizia Bettella : *The Ugly Woman : Transgressive Aesthetic Models in Italian Poetry from the*

beauté physique tant au niveau symbolique qu'au niveau social (voir Worley 368), les femmes dont le corps ne se conforme pas à ces standards sont considérées comme des êtres déviants dont l'existence constitue un affront au canon prévalent de la féminité. Au XIX^e siècle en France, dès lors que la beauté féminine fait partie des termes de l'échange dans le mariage et dès lors que de plus en plus de couples éprouvent le besoin de baser leur alliance sur l'amour romantique (Perrot 125)¹⁶⁷, la beauté de la femme joue un rôle plus important qu'auparavant : « les apparences, valorisées par l'individualisation du corps, sont une arme de la séduction féminine » (125). En Europe, comme Linda Kraus Worley l'observe, au fur et à mesure que le siècle progresse, la sexualité féminine est devenue le centre d'intérêt des discours sur les différences entre les deux sexes (368). Darwin fonde sa théorie de l'évolution humaine sur le principe de la sélection sexuelle qui est déterminée par la beauté féminine¹⁶⁸.

Les romans du XIX^e siècle reflètent cette réalité sociale et culturelle en mettant souvent une belle héroïne au centre de l'histoire de l'amour ou du mariage. Étant donné ces paramètres, il est particulièrement intéressant d'analyser *Laide* de Juliette Lamber dont l'intrigue se déroule donc autour de la vie d'une femme laide.

Middle Ages to the Baroque (Toronto, Buffalo, London : U of Toronto P, 2005) 3.

¹⁶⁷ Dans son article Linda Kraus Worley indique aussi que : « The forces in the nineteenth century that encouraged marriages based on romantic love can only have added to the emphasis on appearance, for woman's physical beauty plays a proportionately larger role in the demands of romantic love than under the system of arranged marriages » (368).

¹⁶⁸ « Darwin even grounded his theory of human evolution on the principle of sexual selection based on female beauty » (Worley 368).

Dans quelle mesure l'image de la femme laide est-elle transgressive ? C'est la question à laquelle je réfléchis.

L'épithète au féminin « Laide » intitulant le roman, désigne un « défaut » corporel de l'héroïne dont la singularité s'écarte de l'idée traditionnelle qu'on a d'une femme protagoniste. Placé en haut du texte, le titre montre la disgrâce du personnage d'une manière si directe et si révélatrice que l'on a l'impression que l'auteure veut choquer son lecteur en heurtant son sens esthétique, résistant ainsi à la domination de l'image de la « belle » favorisée normalement par l'ouvrage de fiction. Si c'est la laideur féminine qui constitue le motif central de toute l'histoire, cet élément particulier catalyse une série de paradoxes qui mettent en question des règles convenues sur la beauté et concrétisent le rôle transgressif ou déstabilisateur de la laideur à l'égard de la norme esthétique.

Sous le titre « Laide », le texte commence de fait par la description détaillée de la résidence de deux artistes, Martial et Romain, respectivement sculpteur et peintre de grand renom, qui ne poursuivent et créent que la beauté. Les hôtels où demeurent ces deux figures paternelles¹⁶⁹ sont décorés par leurs propres œuvres artistiques qui dépeignent de belles formes humaines inspirées par les mythes grecques ou l'histoire chrétienne. Ces ouvrages de peinture et de sculpture où règnent des images masculines semblent incarner le canon de la beauté corporelle et la domination de l'homme qui contrôle le monde par sa force, son intelligence et

¹⁶⁹ Martial est le père de l'héroïne Hélène ; Romain est le père de Guy et plus tard le beau-père d'Hélène.

son talent. Au milieu du frontispice de l'hôtel de Romain, par exemple, figurent Castor et Pollux, symboles de l'amour fraternel et de la force issue de l'union :

[Les] Gemini, adossés à la muraille, debout l'un à côté de l'autre, regardent La Seine rouler ses eaux. Castor, de sa main gauche, oblige au repos un cheval indomptable, tandis que Pollux menace de son bras droit un athlète renversé, qu'il a vaincu au pugilat. Le visage des fils de Jupiter est calme. Assurés de leur force habile, les Dioscures sont paisibles aussitôt après l'action violente. Ces vainqueurs n'ont pas douté de la victoire. (4)

La menace, la violence et l'allure des vainqueurs qu'évoque cette œuvre paraissent célébrer la victoire de héros qui réclament la supériorité et le respect par leur puissance masculine. Dans la maison grecque de Martial, les quatre groupes de marbres, chefs-d'œuvre du sculpteur, représentent des histoires d'artistes tels que Dédale et son neveu Talus, Phidias et Praxitèle, Polyclète et Scopas, Jean Goujon et Michel-Ange. Tous montrent leur passion ardente pour l'art, leur réflexion philosophique sur le rôle de l'artiste, et leur poursuite acharnée de la beauté¹⁷⁰.

Effectivement, les deux pères-artistes donnent leur vision du monde et de l'art à

¹⁷⁰ Je cite ici le passage consacré à la description des quatre groupes de sculptures de Martial : « Dans le premier de ces groupes Dédale, frappant son neveu Talus, prouve par le crime que la jalousie et l'orgueil peuvent troubler jusqu'à la folie l'âme d'un initiateur et d'un artiste. Un autre groupe montre Philidas et Praxitèle, l'ami de Périclès et l'amant de Phryné, l'un calomnié, sombre, se demandant s'il n'a pas offensé les dieux en les faisant à l'image des hommes, l'autre heureux, rieur, et impuni d'avoir donné à Vénus Uranie le visage d'une courtisane. Le troisième groupe représente aussi deux sculpteurs antiques, en face d'une maquette, et se tournant le dos : Polyclète, illuminé et vain, cherche à concevoir l'harmonie absolue et à fondre, dans sa statue de la Règle, toutes les perfections humaines. Son visage exprime la vanité et la sottise. Scopas, l'œil observateur, le visage inspiré par un génie plein de mesure, rêve de donner au marbre de Paros la beauté naturelle qui le fit surnommer l'artiste de la Vérité. [Dans le quatrième groupe,] Jean Goujon y était debout, vêtu d'un costume recouvert de riches guipures. Il pétrissait de ses doigts fins une longue naïade, tandis que Michel Ange, en veste flottante, ses manches de frise aux plis rudes relevées jusqu'au coude, les veines de son cou gonflées, frappait de toutes ses forces sur un bloc de marbre, et, comme il le disait lui-même, avide des étonnements de sa propre inspiration, ne sculptait pas, mais scrutait » (8-9).

travers des œuvres incarnant une idéologie patriarcale qui ne privilégie que le canon de la beauté ainsi que la force et le talent de l'homme.

Qui plus est, chez Martial, père de l'héroïne, la distribution intérieure de l'habitation reflète le système hiérarchique des deux sexes : « Au centre une large pièce, l'atelier. Sur l'un des côtés, la salle des festins, de l'autre, les chambres des esclaves. Au premier étage, le gynécée¹⁷¹. À droite et à gauche d'un spacieux salon, les appartements des femmes » (5). Évidemment, dans la maison du sculpteur, l'espace associé à la femme se trouve en marge ou au moins hors de l'espace professionnel qu'est l'atelier du maître. Décrite comme une pièce « très belle et très — admirée », la salle de bains est l'espace où dominent les signes au féminin. L'eau courante qui « murmure », les images de nymphes qui dansent, et de grandes glaces où « la femme du sculpteur, admirablement belle, se regardait autrefois sortir du bain » (7), tous ces symboles évoquent la féminité, la sensualité et la beauté qui pourraient nourrir la fantaisie masculine. Pourtant, l'illusion de l'homme inspirée par la description de cet espace intime se voit tout à coup rompue par l'intervention de la réalité du temps : « Aujourd'hui les panneaux cachent leurs miroirs et s'enferment dans l'ombre en deuil d'une beauté qui ne revivra plus, car madame Martial est morte, ne laissant qu'une fille, Hélène, qui est laide » (7). La belle morte dont l'image évoque souvent la passivité, la souffrance et la victimisation, destin lié à une femme faible, contraste avec la laide vivante qui porte une « différence »

¹⁷¹ L'usage du terme « gynécée » reflète également la fascination de Lamber pour la Grèce ancienne, car selon le *Grand Dictionnaire Universel du XIX^e siècle* de Pierre Larousse, « gynécée » désigne l'appartement des femmes dans les maisons grecques et romaines. Dans le contexte du texte, « gynécée » doit être au sens figuratif qui indique l'endroit où vit et travaille habituellement un groupe de femmes.

fatale résistant au regard de l'homme. Introduit pour la première fois dans le texte, l'élément de la laideur déstabilise d'emblée le monde artistique du père qui ne respecte que la norme de la beauté.

La description de l'habitation de l'artiste est suivie immédiatement par le récit de l'histoire qui s'ouvre sur une scène inhabituelle dans laquelle le sculpteur talentueux se trouve étrangement incapable d'agir devant une maquette ébauchée.

[Martial] se sent pour la première fois de sa vie aux prises avec les difficultés de la forme, pour la première fois l'obéissante boue grise résiste aux mains de l'artiste et refuse de se faire l'image de sa pensée. D'un geste habituel, que l'impatience rend plus fréquent, Martial, une boule glaise d'une main, son ébauchoir de l'autre, secoue les boucles de ses longs cheveux et les renvoie de son front au sommet de sa tête. Ce mouvement de crinière est d'un lion auquel sa proie échappe. (9-10)

En fait, les difficultés qu'il éprouve dans la création de la statue de sa femme ont pour origine la présence de sa fille disgraciée, car selon l'artiste : « la vivante laide se dresse entre moi et le souvenir de ma belle morte » (21). La laideur de la fille semble lancer un défi aux rêves du sculpteur qui ne conquiert que les images du beau. L'« obéissante boue grise » qui résiste à ses mains habiles, « sa proie » qui échappe à son contrôle...ces signes paraissent impliquer une révolte silencieuse : l'image féminine résiste à la création de l'homme et à la norme de la beauté conditionnée par le regard masculin. À propos de la fantaisie masculine sur la femme, Elisabeth Grosz avance : « The way (he fantasizes) that woman differs from him makes her containable within his imagination (reduces to his size) but

also produces her as a mystery for him to master and decipher within safe or unthreatening borders [...] » (191)¹⁷². Le récit de *Laide* est initié de fait par une scène concrétisant l'impuissance et la confusion d'un artiste devant la transgression des limites de son imagination sur la féminité.

Le sculpteur qui n'admire que le beau et qui est fidèle à sa mission d'artiste¹⁷³, confesse plus tard à Romain sa douleur profonde :

Puis-je donc, fait comme je suis, obtenir de moi-même le démenti, la contradiction, le mensonge ? Puis-je admettre, puis-je tolérer, puis-je aimer le laid ? Non, non, c'est pour moi la répulsion, l'injure, c'est pour moi l'ennemi !

[...] je lutte depuis quinze ans contre mon aversion pour la laideur de ma fille. (22-23)

La souffrance de ce père, la contradiction entre son bel idéal et la réalité « laide » qui l'entoure, sa lutte de quinze ans entre ses responsabilités d'artiste et son devoir paternel... Tous ces paradoxes et tensions autour de la laideur féminine—une composante déviante et dérangeante dans ce contexte—demandent une solution et stimulent l'action de l'histoire. Chasser la laide du « temple » de l'art qu'elle profane semble être le seul choix pour le sculpteur qui veut purifier son monde artistique et défendre l'ordre dans la maison paternelle.

¹⁷² Elizabeth Grosz, *Volatile Bodies*. Bloomington & Indianapolis : Indiana UP, 1994.

¹⁷³ Martial déclare : « je ne suis rien autre chose qu'un artiste ; ma pensée dans ses mouvements, mes sensations dans leurs désirs, mes opinions dans leurs expériences, toutes mes idées, toutes mes émotions, toutes mes études n'ont qu'un mobile : l'art. Mon talent, ma force, mes intuitions, mes ardeurs, ce qui s'entre-choque en ma cervelle, reçoit le mot d'ordre de ma passion unique, et ne va qu'à la conquête des images du beau » (22).

De toute évidence, au début de l'histoire, ce sont les deux pères-artistes¹⁷⁴ qui déterminent le destin de la jeune fille et lui annonce leur « condamnation » incluant le délaissement et l'humiliation. L'exclusion comme punition infligée à l'héroïne lui amène une grande douleur qui atteste la victimisation féminine devant l'injustice de l'autorité patriarcale¹⁷⁵. Cependant, la peine causée par cette oppression libère finalement la voix d'Hélène du silence et la motive pour assumer son rôle de protagoniste qui actualise son histoire¹⁷⁶. En face de son père qui l'abandonne, la laide trouve finalement le courage de nommer son propre malheur et de critiquer les laideurs du caractère paternel¹⁷⁷. La victimisation féminine se voit

¹⁷⁴ Martial confesse à son ami ses malheurs ainsi que son intention de se séparer de sa fille laide (20-29). Quoi que contre sa volonté, Romain se charge de conseiller à Hélène de quitter la maison de son père (31-33).

¹⁷⁵ La narratrice décrit en détail la douleur intérieure d'Hélène chassée par son père : « Il y a une volupté barbare à souffrir de souffrir, quand on accepte son désespoir et qu'on regarde en soi l'œuvre de dévastation s'accomplir. Les tempes battent un sourd battement qui bourdonne dans les oreilles, gronde, se répercute dans les échos du cerveau et couvre tous les murmures de la pensée, toutes les protestations de l'instinct. Les éléments intérieurs déchaînés font parfois un bruit de torrent dans la poitrine, et les larmes peuvent couler abondantes bien des heures sans s'épuiser. Les yeux, lorsqu'ils sont brûlés par les pleurs, ne perçoivent plus dans la douce lumière du jour que de longs rayons cuisants. La voix des autres inquiète, comme si elle allait apporter une consolation qu'on redoute, qui ne peut être qu'une banalité ou une offense. Si la douleur soufferte est légitime, elle détruit en son cours tumultueux, sous les flots du sentiment, les digues d'une raison impuissante. Alors, le cœur, l'esprit, les sens noyés tombent en une sorte d'évanouissement mortel et cela dure des heures, des jours, des semaines, sans que l'être insensible ait conscience du temps vécu » (41-42).

¹⁷⁶ Au début du texte, c'est à travers la voix des pères-artistes qu'on apprend le passé de l'héroïne. Romain explique la cause de la laideur d'Hélène : « la pauvre petite, après la convalescence de sa fièvre typhoïde, fut, de l'avis des grands médecins, déclarée laide à perpétuité [...] » (24).

¹⁷⁷ Hélène adresse la parole à Marcel et Romain : « Moi aussi je songe à mes griefs, et je m'indigne à la fin contre les laideurs du caractère de mon père. J'ai supporté dix-sept ans le silence, et cette pire des solitudes : la présence muette d'un être adoré ! Mon père, absent devant moi, n'a-t-il pas toujours préféré les distractions stériles, égoïstes, de sa propre pensée, aux échanges bienveillants d'un entretien avec sa fille ? Il m'a sans cesse laissée seule vis-à-vis de lui, et m'a, face à face, perpétuellement abandonnée ! Adieu donc, la maison grecque, où j'ai accepté l'abaissement, où j'ai eu le respect du beau ! Adieu, ma résignation » (33) ! Dans le billet qu'elle laisse à son père, Hélène écrit à la fin : « Lorsque je serai assez résolue pour me gausser de ma laideur, pour me moquer du monde et pour rire au nez de votre cruauté, j'inaugurerai mon vieil hôtel et ma nouvelle existence. Vous serez alors tenu d'assister au baptême d'une excentrique dont vous venez de brusquer la naissance » (40).

transformée ici en prise de conscience de l'héroïne qui se résout à mener une vie digne et indépendante. L'expulsion dans ce cas-là sert aussi à libérer la laide de la claustration sous le toit paternel¹⁷⁸, ouvrant un nouvel espace où elle pourra cultiver son nouveau rôle, celui de l'« ange rebelle ».

En ce qui concerne le rôle du lieu dans la littérature, Leonard Lutwack indique que les romans du XIX^e siècle sont souvent caractérisés par l'accentuation de l'influence de l'environnement qui forme et modifie le personnage (69). Dans *Laide*, sont accentués pourtant la puissance et le zèle dont témoigne l'héroïne pour changer son environnement et contrôler son espace. Chassée de la maison paternel, elle s'installe dans un vieil hôtel légué par ses grands-parents : « pour n'avoir pas un seul instant le loisir de se retourner vers le passé, [elle] remeubla cet hôtel et en changea toutes les dispositions intérieures au gré de ses désirs les plus capricieux » (43). Par une combinaison harmonieuse de luxe, d'exotisme et d'art, l'hôtel d'Hélène se distingue de la maison grecque du père et est marqué par son style contemporain qui embrasse une variété d'arts, plus indulgents envers la déviance de l'idéal de la beauté¹⁷⁹. Son jardin où sont « invitées » uniquement « des statues de femmes : déesses, nymphes, et Grâces » (48), évoque un monde féminin et paradisiaque dans lequel la laide peut rêver de la beauté sans être gênée par le jugement du regard masculin. À l'intérieur de l'hôtel, ses statues de chevaliers «

¹⁷⁸ Selon Romain, Hélène mène une vie de claustration dans la maison paternelle : « Quels soins touchants elle met à ne paraître en ta présence que le soir, dans la demi-clarté de l'atelier, avec des robes sombres. Elle vit, là-haut, de la vraie vie du gynécée, toujours seule avec sa nourrice » (25).

¹⁷⁹ Guy commente le style de l'hôtel : « ta maison me plaît mieux que celle de nos deux illustres pères. Tu as bien fait de quitter leur style pour vivre à la contemporaine » (65).

couverts de leurs armures ten[ant] dans leurs gantelets des lampadaires » (49) et ses grandes fresques figurant des scènes de l'histoire de France, semblent désigner la volonté de participation de la maîtresse à des choses publiques qui relèvent exclusivement des responsabilités des hommes. La science de l'ameublement et de la décoration de la laide révèle son expression de soi : elle prend son parti d'« être originale [et] étrange » (108), cherchant à libérer son esprit et résistant aux contraintes imposées aux rôles féminins.

En fait, l'importance de la figure de la laide est renforcée dans le roman non seulement par la puissance de son action sur son environnement mais aussi par sa position de paria exclue de la représentation de la beauté. Le texte présente une scène significative où l'héroïne reste seule dans sa galerie examinant tour à tour les portraits de belles femmes interprétés par de jeunes artistes.

[Elle] s'efforça de recréer l'inspiration des jeunes artistes, qui avaient essayé de peindre, de fixer l'un après l'autre leur idéal de la femme belle. Il y avait là bien des mystères, bien des confidences, bien des vantardises, bien des contradictions. Celui-là, pauvre, étalait sur sa maîtresse un somptueux costume de reine ; celui-ci, amoureux d'une courtisane, l'habillait de vêtements simples. Cet audacieux dotait d'un grand air une femme qu'on savait commune ; tandis que son voisin dissimulait sous une physionomie cruelle les traits d'une amante trop facile. L'amour palpitait dans toutes ces chairs, et ces belles personnes, frémissantes à fleur de toile, vivaient sous les yeux de cette laide. (54-55)

À travers la focalisation interne, la narratrice décrit la pensée de la laide qui interprète la représentation des belles. À cet instant, il semble que Laide est dans une position supérieure, dominant de ses yeux et de sa pensée ces images charmantes mais irréelles. Sa situation, celle d'être exclue de l'univers des belles femmes, lui donne une vision clairvoyante qui permet de pénétrer le mystère de la fantaisie masculine pleine de duplicités et de paradoxes¹⁸⁰.

Tout au long du roman, la réception contradictoire et paradoxale de la laideur féminine constitue un motif essentiel autour duquel se noue l'intrigue de l'histoire. Si sous le toit paternel, la laide doit être dissimulée et expulsée pour maintenir la pureté de la beauté antique poursuivie par le père-artiste, l'hôtel remeublé d'Hélène présente un espace ouvert à l'art de la différence où le laid et le beau coexistent et se contrastent. Dans la fête organisée par l'héroïne où se réunissent les artistes amoureux du beau, la laideur de la maîtresse, au lieu d'être dissimulée, se voit accentuée à l'extrême :

Jamais peut-être elle n'avait été plus laide qu'au milieu de ces fleurs, de ces statues, de cet appareil. Osseuse et blême, elle rappelait ce mot d'un gamin de Paris à la princesse B... 'Ah ! l'avare, qui n'a pas été assez généreuse pour se faire enterrer !' Ses yeux trop grands avec des cils blonds qui paraissaient blancs sur des paupières aux teintes noirâtres, sa bouche trop petite au milieu d'un ovale terne et démesurément allongé, son nez diaphane, tout son visage couleur de cire vieillie, était désagréable à voir

¹⁸⁰ Hélène sait aussi « faire de l'homme le plus sérieux la plus amusante des caricatures » (112). Ce talent montre aussi la puissance et la lucidité d'un regard qui peut pénétrer le caractère masculin.

sans qu'on pût lui trouver un trait contourné ou disgracieux. La maladie seule avait enlaidi une figure que la nature avait faite primitivement belle. (68)

La narratrice qui épouse le regard de la société décrit et commente la physionomie de l'héroïne dont la laideur « dérange » une fête destinée à célébrer la beauté. À cette occasion, l'union singulière entre la femme laide et les artistes incarne un paradoxe apparent, et témoigne pourtant de l'harmonie à un niveau plus profond qui renvoie à l'esprit, à l'intelligence et à la passion pour l'art. Le texte décrit en détail cette scène de la fête—l'instauration de la nouvelle existence de l'héroïne qui prend son parti de conquérir le monde par son originalité :

[Cette] riche habitation, l'air hospitalier qu'on y respirait en entrant, la toilette singulière et splendide de la fille du grand Martial charmèrent les invités, hommes de goût. La bonne grâce moqueuse d'Hélène, sa façon un peu rude de couper court aux compliments, sa promptitude à chercher, à seconder, à mettre en lumière l'intelligence de ses hôtes, ses idées élevées sur l'art, tout cela fut compris, apprécié, proclamé en un moment par cette foule d'élite et eut son succès immédiat. On reconnut, on accepta dans Hélène une maîtresse de maison. On se sentit chez soi chez elle. (69)

Dans ce monde d'artistes où l'on valorise l'esprit et le bon goût, le défaut corporel de l'héroïne semble être facilement négligé devant l'excellence de ses qualités intellectuelles, ne pouvant qu'ajouter du charme à son style original. Comme « maîtresse de la maison », le rôle féminin que les hommes reconnaissent en elle, Hélène réussit effectivement à approprier son espace privé à un

espace public—un milieu où se retrouvent des créateurs talentueux qui partagent la même passion pour l'art¹⁸¹. Certainement, l'harmonie dans cette scène consiste non seulement en la rencontre des esprits des participants, mais aussi en l'accord des rapports entre les deux sexes. L'indépendance et l'originalité de cette femme sont accueillies par la compréhension et l'appréciation des artistes¹⁸². L'attitude favorable des hommes à l'égard de l'épanouissement intellectuel de la laide évoque un monde utopique où la femme, n'étant plus simplement définie par son corps, jouit de l'égalité avec l'homme dans les milieux artistiques comme dans la société en général.

Tant dans la mesure symbolique que dans la mesure sociale, la laideur féminine doit être considérée comme un élément déstabilisateur qui transgresse la norme de la beauté et provoque une série de paradoxes prêtant au texte un motif narratif. Chassée de la maison paternelle en tant qu'un type de paria, la laide se redresse comme une figure forte et libre au milieu des artistes qui apprécient son intelligence et son talent. Si l'héroïne se présente comme une femme rebelle dont la singularité corporelle lui permet de franchir les limites des rôles traditionnels

¹⁸¹ Un dialogue entre les invités de la fête est révélateur : « Messieurs, dit un écrivain célèbre, la chose est d'importance, et je vous vois bien peu enthousiastes pour un cas aussi rare. — Quoi donc ? Qu'y a-t-il ? demandèrent ceux qui l'écoutaient. — Nous faisons, tous et chacun, aujourd'hui, plus d'une grande œuvre, car le génie est souvent impuissant à réaliser ce que nous réalisons. Messieurs, nous créons un milieu. Les éléments de nos esprits ont une rencontre particulière, agréable, en ce logis. Ne le sentez-vous pas à la gaîté que vous ressentez tous, gens de plume, gens de pinceau, gens d'art ? Amis, nous fondons un salon » (69-70) !

¹⁸² Romain offre son aide généreuse à Hélène au cours de la préparation de la fête. Après la fête, Romain et Martial tous deux expriment leur félicitation à Hélène pour son succès. Dans la lettre adressée à sa fille, Martial couronne Hélène par le titre de l' « ange rebelle ». Certes, étant donné qu'au XIX^e siècle, l'image de l'ange qui incarne l'idéologie sur les femmes, implique la docilité féminine (par exemple, si l'on pense à l' « ange à la maison », rôle traditionnel imposé aux femmes), ce titre paraît ambigu et problématique dans ce contexte. Pourtant, dans sa lettre, Marcel exprime sincèrement sa volonté de soutenir sa fille dans sa nouvelle existence : « Hélène, l'œuvre entreprise par toi pour faire de toi une femme originale est habilement commencé. Si tu a besoin de ton père pour l'achever, il s'offre à toi » (115).

féminins et de réclamer son indépendance par son esprit et son originalité, que devient sa situation dans le contexte d'une relation « amoureuse »—une histoire entre la laide et le beau?

III. LA LAIDE ET LE BEAU : UNE RELATION D' « AMOURAMICAL »¹⁸³

L'histoire d'une femme laide ne se détache pas des caractères de « l'intrigue au féminin »¹⁸⁴, qui a pour sujets centraux l'amour et le mariage. La relation singulière ou « amouramical » entre Hélène et son ami d'enfance Guy, constitue un fil important dans l'histoire qui trace l'univers sentimental d'une laide, univers marqué par la répression, le paradoxe et la douleur. La laideur féminine qui repousse la relation amoureuse semble motiver la naissance d'un autre type de rapports entre l'homme et la femme dans lesquels l'égalité de sexes est toujours problématique.

Dans *Laide*, la laideur de l'héroïne contraste vivement avec la beauté masculine¹⁸⁵ de Guy, jeune peintre, séducteur irrésistible des femmes (14), qui cherche sans cesse des aventures amoureuses. Si la laide chassée de la maison paternelle témoigne de la fermeté de caractère qui s'oppose à son rôle féminin, le

¹⁸³ Hélène utilise le terme « l'amouramical » pour définir la relation entre Guy et elle : « ‘ Puisqu'on aime d'amour filial son père, d'amour fraternel son frère, d'amour patriotique son pays, pourquoi n'aimerait-on pas d'amour ses amis' disait la fille de Martial » (160).

¹⁸⁴ Selon Linda Kraus Worley, dans les romans du XIX^e siècle, « Marriage, for example, is at the center of the so called 'female plot' » (370). Je traduis « female plot » comme « l'intrigue au féminin ».

¹⁸⁵ La narratrice décrit en détail la physionomie de Guy : « C'était un très-beau garçon, grand, bien fait, avec des cheveux châtain-clair d'une finesse si souple que le moindre mouvement de sa tête y appelait pour ainsi dire une lumière dorée et miroitante. Ses yeux bleus, hardis, bordés de cils longs et soyeux, se voilaient lorsqu'il souriait, et il clignait les paupières alors avec une grâce irrésistible » (73).

beau démontre une « impuissance » qui va à l'encontre du statut que la société assure à son sexe. Selon son portrait, « ses regards malicieux et rieurs » adoucissent parfois sa physionomie « jusqu'à la rendre féminine » (73). Dans sa nouvelle liaison, auprès d'une marquise fière, hautaine et autoritaire, son rôle de « cavalier-servant »¹⁸⁶ implique sa docilité et complaisance vis-à-vis de la domination féminine. Par ailleurs, dans la vie de cet homme « libertin et mélancolique » (67), Hélène sert de la confidente à laquelle Guy livre ses aventures amoureuses, ses joies et ses malheurs. Le fait qu'il se confesse à une femme pour trouver la consolation démontre surtout ses faiblesses en tant qu'homme : le monde intérieur masculin se présente sans contrainte aux yeux de la laide qui jouit de l'empire dans leur relation amicale.

En tant que peintre et libertin amoureux de la beauté féminine, le regard de Guy représente celui que la société porte sur la laide, incarnant le mépris pour ses défauts comme femme. Guy appelle Hélène « son cher camarade, son meilleur ami » (167) et lui conseille constamment d'« être pour tous : un garçon » (44). Il semble qu'il protège sa norme de la beauté féminine à travers la négation de l'identité sexuelle de la femme laide. Le regard de Guy qui tend à masculiniser Hélène la prive du droit d'aimer et d'être aimée, l'ayant condamnée à l'isolement dans les relations sexuelles. Comme amis, l'attachement amoureux doit être repoussé dans les rapports entre Guy et Hélène. L'impossibilité de l'amour pour les deux personnages consiste aussi en le fait que l'héroïne qui intériorise le tabou de la

¹⁸⁶ La marquise italienne propose ce rôle à Guy dans leur liaison. Selon le texte, dans le mariage italien du temps passé, la femme peut avoir légalement un amant hors du mariage (125).

passion pour une femme laide se protège par le refoulement de son sentiment amoureux à l'égard de son ami.

Le mariage blanc que Guy propose et qu'Hélène accepte paraît être une autre preuve de leur relation anti-amoureuse : tel un contrat de trahison légitime, ce mariage étrange permet au galant de profiter de l'« infériorité » physique de sa femme pour éviter toutes ses responsabilités conjugales. Leur union singulière, marquée par l'abandon du mari, aggrave davantage la marginalisation de la laide : « Coupable du crime de laideur dans un milieu où le beau est la loi morale » (176), la laide est dès lors devenue une figure expulsée même dans son propre mariage. Lors de la nuit nuptiale alors que la nouvelle mariée aurait dû révéler son corps pur à son époux bien aimé, la laide envahie par la douleur de la solitude dévoile pour la première fois son cœur plein d'amour. Au moment où l'héroïne déplore son sort et confesse sa passion pour son mari devant la nourrice, elle paraît transformer son énergie sexuelle en une dynamique discursive affirmant son existence.

Oh, la laide, la laide ! Oh, malheureuse, tu ne te verras donc jamais regardée d'un œil de convoitise ! Une femme, dont le cœur est inondé de tendresse, dont l'imagination déborde de poésie, qui est inférieure à un fruit, à une fleur, à un animal ; qui ne peut être ni désirée, ni respectée, ni dévorée ! Le sort odieux me destine à ne dire que des mensonges, à ne sourire qu'au mal qu'on me fait, à ne me déclarer heureuse que dans la torture, à ne vouloir que l'impossible ! Suis-je donc coupable de ma laideur pour en être ainsi punie ? [...] [Dans] ma poitrine, ce qui me brûle les lèvres, ce que tu entendras, nourrice : j'aime avec passion Guy Romain, dont je suis la

femme, et qui me refuserait pour maîtresse ! [...] enfin pouvoir être aimée d'amour par Guy, voilà mes irréalisables désirs, voilà les joies de la marquise. (173-75)

Dans cette scène, les effusions d'un cœur refoulé sont devenues des forces irrésistibles qui délivrent finalement la parole et la passion de Laide de l'emprisonnement de la « raison ». Une série de phrases exclamatives qui accentuent le ton de la locutrice expriment ses douleurs extrêmes, provoquant non seulement la pitié mais la réflexion sur l'injustice que le monde impose au sort d'une femme laide. En déclarant sa passion et son désir pour un homme, la protagoniste transgresse à ce moment les contraintes de la passivité féminine, réclamant son individualité et concrétisant sa réalisation de soi dans la mesure de l'émotion.

Si dans sa chambre nuptiale, la nouvelle épouse délaissée s'abandonne à l'expression de son désir d'amour, c'est dans les bois, l'espace proche de la nature où elle est accueillie comme un être égal, qu'elle se sent aimée et délivrée de la solitude. Sa promenade dans les bois constitue un passage critique de l'histoire où le désir sexuel de l'héroïne se réveille et la libération de soi atteint une sublimation sensuelle exacerbée.

Une sensation extraordinaire l'agite. Ces arbres qui frissonnent avec
Leurs grands corps habillés de feuilles, leurs bras étendus, n'est-ce
donc pas quelqu'un ? se demande la Parisienne, moitié craintive, moitié
attirée. Elle hésite un moment, s'arrête. Un trouble physique, à la fois
poignant et délicieux, l'envahit. L'émotion tour à tour l'étreint et éclate

dans son cœur. Les parfums des sèves qu'elle aspire pour la première fois l'enivrent et brûlent le sang de ses veines. [...] Tout à coup, Hélène, qui se débat au milieu des ronces, enlacée par l'une d'elles, croit être saisie par un bras invisible. Elle tombe mollement sur la mousse au milieu d'une touffe de grandes fleurs de digitale. Les feuilles qui caressent ses cheveux et son visage, les senteurs des plantes roissées, la nuit, une secrète terreur lui font prendre les images qui hantent sa fièvre, pour des apparitions. Ses yeux agrandis dans l'ombre voient d'abord passer des vapeurs légères, puis des formes confuses, puis des êtres mystérieux, qui prennent corps, la soulèvent, l'entraînent dans leurs rondes et l'initient aux plaisirs des danses divines. (194-97)

Par son mélange d'imagination et de réalité, dans son symbolisme, cette scène fantastique et sensuelle évoque un échange intime entre la nature et l'être humain. La description qui humanise l'environnement naturel et accentue l'odorat, la vue et le toucher du personnage, suggère le réveil de son désir sexuel qui est depuis longtemps réprimé et refoulé. En tant que femme laide, son rêve de « plaisirs impurs » (201) implique l'affirmation et la libération de son être résistant à l'oppression des préjugés du monde qui la prive du droit d'aimer, du droit au plaisir. Dans ce contexte, son intention de se suicider par la noyade¹⁸⁷ semble être une envie vive de se livrer aux bras de la nature pour une liberté éternelle—une

¹⁸⁷ « Une sorte de vertige saisit Hélène. Elle glisse du gazon et marche sur les roseaux. 'La paix élyséenne !' murmure la jeune femme, dont les pieds brûlants effleurent l'eau froide. Elle jette un adieu inconscient à la vie, fait un pas encore, s'enfonce, et croit mourir » (202).

forme extrême de la révolte contre l'injustice de la société qui ne cesse de l'expulser à cause de sa laideur corporelle.

La relation « amouramicale » entre la laide et le beau incarne le refus de l'identité sexuelle de l'héroïne ainsi que la répression et le refoulement de son envie d'amour. L'insensibilité et l'égoïsme de l'homme qui contribuent aux douleurs de l'isolement de la laide mènent aussi celle-ci à l'expression de sa passion amoureuse et au rêve de ses plaisirs sensuels. Si au niveau thématique, la protagoniste se révolte contre les contraintes imposées à son sort, au niveau textuel, la narratrice/auteure réalise sa transgression en faisant entendre la voix féminine qui révèle son désir amoureux et son désir sexuel, réclamant la subjectivité de la femme dans le contrôle de son destin et de son expérience.

IV. LA BEAUTÉ RETROUVÉE OU UNE CONCLUSION INVRAISEMBLABLE

Selon la notion de « la prothèse narrative » développée par Mitchel et Snyder, le récit de l'histoire d'un héros infirme se charge souvent de corriger la déviance corporelle de celui-là, considérée comme inappropriée au contexte social. La clôture de ce type de récits se présente généralement par la « réparation » des défauts du corps d'une manière ou d'une autre. La dernière démarche pourrait être l'anéantissement de la « différence » à travers une « guérison », l'extermination de la déviance comme purification du corps social ou la réévaluation d'un mode de vie alternative (Mitchel & Snyder 53-54).

La conclusion de *Laide* reflète effectivement les rapports « prothétiques » entre le récit et l'élément de la laideur féminine. Dans ce roman composé de douze chapitres, les trois derniers sont consacrés à la métamorphose de la physionomie de l'héroïne et à une série de changements provoqués dans sa vie. Après le suicide manqué dans les bois, une maladie rend miraculeusement à Hélène la beauté et l'amour de son mari qui revient repentant. Le suicide échoué semble représenter symboliquement la mort d'une laide et la renaissance d'une belle. Dès le onzième chapitre, la laideur du personnage comme déviance a complètement disparu du monde diégétique. La norme de la beauté féminine paraît être protégée au niveau textuel. La transition artificielle et la conclusion invraisemblable du roman, très critiquées, sont souvent considérées comme des faiblesses de l'œuvre en tant qu'ils constituent l'inharmonie du déroulement de l'action et son détachement de la vie réelle¹⁸⁸. « Mais l'invraisemblance est un droit des conteurs, lorsqu'ils ne mettent en scène que des 'héros' imaginaires » (I) : dans la préface de son roman *Païenne*, Juliette Lamber semble défendre une approche qui se distingue par la transgression de l'effet de réalité et l'accentuation du « droit » de l'imagination de l'écrivain. Si par la fin « réparatrice » pour le corps défectueux de l'héroïne, *Laide* suit la tradition qui vise à purifier le corps social et à consolider la norme de la beauté, cette métamorphose invraisemblable a-t-elle un autre sens à communiquer sous la plume d'une auteure féministe ?

¹⁸⁸ Morcos avance que l'invraisemblance dans les œuvres romanesques de Juliette Lamber explique « le détachement et souvent l'ennui du lecteur » (33). Il indique aussi que : « [...] Juliette Lamber semble n'avoir attaché aucune importance à ces transitions qui rendent naturel et harmonieux le déroulement de l'action » (33).

De fait, la lecture du roman de Lamber doit toujours remonter aux sources d'une carrière où elle défend les droits des femmes et lutte pour leur émancipation. Le « droit de l'in vraisemblance » qu'exerce la romancière consiste à évoquer un monde idéal où la femme jouit de la puissance, des ressources et de la liberté de réaliser son indépendance et son actualisation de soi tant dans la mesure de l'intellectualité que dans la mesure de l'amour. Dans la conclusion de *Laide*, tandis que la transformation de l'apparence de l'héroïne reflète la soumission de la narratrice/auteure à la norme de la féminité ordonnée par la culture patriarcale, elle incarne également un motif de libération qui permet à Hélène de regagner son contrôle sur la vie. Une fois la beauté retrouvée, Hélène déclare à son beau-père : « depuis ma transfiguration, je n'ai plus pour lui [Guy] la moindre faiblesse. À mon tour je veux être libre de faire des conquêtes » (245). Quand une femme réclame sa liberté de faire des conquêtes, son ambition ne se limite pas simplement à la satisfaction de la vanité ou du désir sexuel, mais signale une dynamique de révolte à l'égard de l'oppression masculine. En tant que laide, elle était victime du système de la beauté féminine, comme femme belle, sa transformation éclatante ainsi que la série de paradoxes qui définissent sa vie servent également de critique ironique de l'injustice de ce mécanisme¹⁸⁹.

¹⁸⁹ Lorsqu'Hélène lit la lettre de son mari, la narratrice montre le monde intérieur de celle-ci : « Laide, elle s'en fût allée tenter de séduire à force d'esprit, à force d'art, à force de dévouement cet amoureux rassasié de l'insuffisante beauté. Mais Hélène, belle, indignée des passions de Guy, irritée contre des faiblesses, dont elle avait été la confidente et qu'elle avait feint d'autoriser, rêva de punir, non d'absoudre. Sa vengeance rétrospective se souciait fort peu d'être logique, et n'avait qu'un désir, celui d'exercer au plus vite. Laide, elle s'était reprochée comme un crime d'être bonne ; belle, elle s'encourageait à être méchante » (265-66).

Si l'inauguration de son « bel hôtel » (269) représente la libération de l'esprit d'une femme laide qui conquiert le monde des artistes par son originalité, l'inauguration de la « belle personne » (269) signifie une autre libération pour l'héroïne qui se délivre des contraintes de son corps laid incarnant l'insulte et la victimisation. Alors que dans sa première émancipation, elle réussit à tenir debout au milieu des hommes (109-110), lors de la seconde les hommes se mettent volontairement à ses pieds.¹⁹⁰ Le sentiment que la belle héroïne éprouve pour Guy sort dès lors de l'ombre de la répression et de la tolérance, témoignant d'« une certitude de force, une reprise de possession de soi, une supériorité, quelque chose comme une revendication, comme une victoire » (268). Il semble que le renforcement de l'héroïne se fait aux dépens de l'invraisemblance de la fin à travers laquelle la narratrice-auteure décrit son rêve féministe qui est incarné par l'image d'une femme indépendante, heureuse et sure de soi. La beauté retrouvée, le retour du mari, l'union heureuse d'un jeune couple... ces intrigues qui évoquent un monde utopique ou invraisemblable correspondent aussi à l'idéal helléniste de l'écrivaine qui est basé sur « une conception excessivement optimiste du monde et de la vie » (Lemaître 161-62).

Certes, la conclusion de *Laide* qui « guérit » de la laideur féminine révèle l'ambiguïté de l'attitude de l'auteure vis-à-vis de la norme de la beauté. Pourtant, ce « rétablissement » qui tend à affirmer la puissance de la protagoniste et à lui rendre

¹⁹⁰ Devant sa fille belle, Martial demande humblement à Hélène : « Je ne suis rien de rien, que l'esclave d'Hélène. M'acceptes-tu comme tel ? » (243) En présence de sa femme charmante, « [Guy] s'agenouilla, puis d'une voix tremblante :— Hélène, dit le fils de Romain, je t'offre l'amour de ton mari, le seul qu'on puisse, vis-à-vis de soi et vis-à-vis des autres en même temps, jurer éternel » (309) !

la liberté auprès des hommes, représente l'esprit féministe que la romancière veut communiquer à ses lecteurs. L'in vraisemblance de la fin ainsi que l'exagération de l'imagination semblent servir à l'écrivaine comme d'une manière de résister aux contraintes de la réalité sociale, et d'envisager un monde idéal où la libération de la femme est totale et son bonheur est complet.

V. CONCLUSION

La représentation de la femme laide dépasse les limites des images conventionnelles des héroïnes dans les romans du XIX^e siècle. La figure de l'« ange rebelle » incarne la transgression des rôles traditionnels des femmes tant au niveau social qu'au niveau symbolique. Lorsqu'une romancière incorpore l'image d'une laide dans son œuvre et montre la souffrance, la puissance et le désir d'amour de celle-ci, elle révèle de fait sa propre résistance au canon de la beauté et aux contraintes que la société impose à son sexe. Quoique la conclusion « prothétique » du roman problématise l'attitude de l'auteure à l'égard de la laideur féminine, la métamorphose physique du personnage qui l'affirme et renforce la libération est en harmonie avec l'esprit féministe que l'auteure veut communiquer tout au long du texte.

Dans *Laide*, quand l'héroïne expulsée du toit paternel, prend enfin conscience que « la résignation décidément [lui] coûtait plus que la révolte » (109), elle commence à penser à son nouveau rôle parmi les hommes : « Avec Romain, avec Martial, avec nos amis, il faut parler, dût-on assourdir, avoir une physionomie, fût-elle grimaçante, agir même quand les membres ont des contorsions, vivre, car

l'inertie, l'insensibilité apparente exaspèrent les artistes ! Donc, je vivrai ! Pourvu que cela ne fasse pas mourir » (115-16) ! À travers la voix d'Hélène, Juliette Lamber semble réfléchir à son statut de femme auteur et à la situation de toutes ses consœurs, lançant un appel à l'action et à la rupture du silence pour les droits et la liberté que la société refuse constamment aux femmes. De fait, l'écrivaine n'a jamais cessé sa lutte « anti-proudhonnière » tout au long de sa vie, et par son œuvre « engagée », elle cherche et trace des voies où les femmes pourraient s'engager pour leur propre émancipation.

CONCLUSION

Le XIX^e siècle initie une nouvelle perception de l'infirmité dans l'histoire du corps. Exigé et garanti par l'idéologie bourgeoise, le concept de l'« homme moyen » qui s'est enraciné dans tous les domaines de la société et de la culture occidentale apporte des changements dans le traitement du corps déviant. Si le redressement, l'éducation et l'exposition sont les trois manières majeures dont on se préoccupe de l'infirmité au cours de cette période, il faut noter que toutes ces pratiques sont destinées à renforcer la normalité corporelle qui constitue la base de la norme sociale. Toujours marginalisé, jamais réellement intégré en tant que tel, le corps « différent » est devenu de plus en plus intolérable dans une société qui privilégie avant tout la valeur de la classe moyenne ainsi que celle de son corrélaire, l'« homme moyen ». Les romans de cette période qui traduisent généralement cette idéologie mettent souvent un personnage valide au centre de l'histoire pour que le lecteur puisse facilement s'identifier avec lui ou elle (voir Davis 11). Étant donné ces paramètres, il est particulièrement important d'étudier les textes écrits par des femmes dans lesquels l'équation entre le héros/l'héroïne et le corps « normal » se voit rompue, et la notion de l'« homme moyen » mise en question. Mon étude consacrée à l'analyse de la « déviance » corporelle et textuelle dans ce corpus montre la portée politique de cette composante « singulière » et enrichit la réflexion sur les stratégies d'écriture des femmes, stratégies qui impliquent souvent la transgression de leur situation.

Tout au long de l'histoire occidentale, le lien entre la féminité et l'infirmité est constamment justifié par toutes sortes de discours patriarcaux. Dans la société française du XIX^e siècle, cette idéologie misogyne se développe et se voit affirmée par des scientifiques, historiens et philosophes. Dans *l'Amour*, Jules Michelet indique que la physiologie féminine rend toutes les femmes malades et constamment invalides (4,8). Pierre-Joseph Broudhon, antiféministe déclaré, approuve l'idée de Michelet et postule : « La femme veut des exceptions ; elle a raison : elle est infirme, et les exceptions sont pour les infirmes » (155). Derrière ces discours misogynes basés sur le fonctionnement et la configuration du corps se dissimule de fait l'étouffement des conventions sociales qui refusent à la femme le statut d'individu et de sujet. Les femmes et les infirmes partagent le même sort dans le sens où les deux catégories se voient victimisées par la notion du corps « normal » et la hiérarchie des valeurs qui sont socialement construites en faveur de la domination patriarcale. Si comme le « feminist standpoint theory » l'avance, c'est l'expérience matérielle qui modèle l'épistémologie (voir Sandra Harding 1-9), les expériences des femmes comme êtres « déviants » vis-à-vis des hommes devraient leur offrir une vision spécifique sur les conditions des infirmes comme groupe opprimé dans la société. La situation marginale des femmes pourrait être transformée en une source d'inspiration et de perspicacité critique sur les biais masculins qui incarnent l'injustice et les préjugés conventionnels.

La représentation du corps « différent » dans ce corpus témoigne de variété et de constance. Les rapports « prothétiques » entre le récit et l'infirmité se concrétisent soit dans le déguisement d'un manque comme secret (*Anatole* et

Olivier ou le secret), soit dans l'exclusion du personnage handicapé de l'espace diégétique (*Monsieur le Marquis de Pontanges*), soit dans l'élimination finale d'un défaut corporel (*Laide*). Si ce procédé de « guérison » révèle le fonctionnement du concept du corps normal dans le discours imaginaire, ces textes résistent également à l'influence de cette notion par une série d'approches thématiques et esthétiques : la création d'un « environnement fictif » favorisant l'existence d'un héros sourd-muet, le renforcement de la force sentimentale d'un protagoniste impotent, l'illustration des rapports relatifs entre le fou et le raisonnable, et l'évocation de la puissance d'une femme laide... Par ailleurs, la « déviance » corporelle du personnage transforme aussi la relation traditionnelle entre les sexes. Dans ces histoires d'amour qui ont pour contraintes la déficience du corps du protagoniste (masculin ou féminin), les héroïnes font preuve d'une force dynamique dans leur poursuite de la passion ou dans leur fantaisie amoureuse, ce qui transgresse le rôle féminin régi par l'idéologie patriarcale. Effectivement, ces écrivaines montrent discrètement leur esprit rebelle par la mise en scène de l'image de l'infirmes qui incarne la souffrance, le désir et la révolte des « faibles ». La représentation normative et déstabilisatrice de la « déviance » corporelle, alliée à une réflexion sur les rapports sexuels, doit être considérée comme une stratégie d'émancipation des romancières, car elle reflète leur critique perspicace et leur envie de changement vis-à-vis d'un système hiérarchique qui occasionne l'oppression et l'injustice.

Au niveau narratif, l'infirmité physique et l'infirmité mentale qu'aborde ce corpus font preuve de leurs fonctions distinctes. Le personnage qui porte le stigmate de la déficience sensorielle ou corporelle intériorise généralement les préjugés de la

société et témoigne de l'impuissance dans son activité narrative. Il a souvent besoin de l'intervention d'un autre personnage qui l'introduit à la diégèse ou l'associe au déroulement de l'histoire¹⁹¹. Quant à la figure de l'infirmes cognitif, la singularité de sa déficience détermine qu'elle se trouve hors de toute communication avec les autres personnages et perd sa voix narrative dans le monde diégétique qui ne privilégie que la raison. Ce type d'image dont l'existence est plutôt symbolique que littérale, a sa fonction métonymique ou métaphorique, incarnant le mal de la société ou la nature inquiétante de l'humanité.

Si le stigmatisme de l'infirmité a tendance à étouffer la dynamique narrative du personnage qui le porte, la nature déviante et déstabilisante de celui-là à l'égard de la « norme » construite par la société et la culture fait qu'il devient une composante de l'enjeu qui peut être appropriée dans différents contextes fictifs pour nourrir des motifs tels que la sentimentalité, l'ironie et le féminisme. Dans ce corpus, à la différence des trois autres romans dans lesquels des efforts textuels sont investis pour cacher la déficience du personnage masculin, cherchant à éviter le scandale, le roman féministe *Laide* met en scène une héroïne infirmes dont la laideur est accentuée, choquant la convention traditionnelle d'une façon radicale. Le défaut corporel dans ce texte au lieu de causer la destruction individuelle, motive l'indépendance ainsi que l'acte narratif du personnage. C'est la protagoniste laide qui a l'audace de faire face à sa « différence », jouissant d'une voix forte pour exprimer ses souffrances et critiquer l'injustice patriarcale avec véhémence. *Laide*

¹⁹¹ Dans *Laide*, quoi que la dynamique narrative de l'héroïne soit forte, elle est introduite dans l'histoire par la voix de deux figures paternelles, Martial et Romain.

qui conclut l'analyse de ce corpus, montre des progrès définitifs dans la manière dont l'écrivaine représente la « déviance » pour transgresser les contraintes sociales imposées au corps infirme et au sexe féminin.

Cette étude sur la représentation de l'infirmité dans la littérature féminine du XIX^e siècle ne s'est pas voulue totalisante, et elle n'aurait pu l'être. Tandis que le corpus couvre des catégories romanesques telles celles du roman sentimental, ironique et féministe, en sont absents parmi d'autres les écrits pour l'enfance et la jeunesse—le domaine privilégié de l'activité littéraire féminine de l'époque¹⁹²— où figurent d'innombrables images de l'infirme¹⁹³ dont la fonction pédagogique et moralisatrice pourrait compliquer notre réflexion sur l'élément de la « déviance » dans l'élaboration du genre littéraire. Par ailleurs, autour du motif de l'infirmité, chaque texte du corpus évoque de riches composantes esthétiques, philosophiques, culturelles et sociales dont je n'ai pu saisir que quelques-uns étant pertinents au concept du corps « normal », à la sexualité, et à la textualité. Néanmoins, mes analyses ont pu tracer de nouvelles pistes que les études sur la littérature féminine peuvent suivre à la lumière des « Disability Studies ». Elles combinent et équilibrent la dimension politique et la dimension littéraire de l'infirmité tout en la considérant dans la perspective du genre sexuel, ce qui enrichit et problématise

¹⁹² Voir surtout l'étude de Bénédicte Monicat *Devoirs d'écriture : Modèles d'histoires pour filles et littérature féminine au XIX^e siècle* (Lyon : Presses Universitaires de Lyon, 2006)245-48.

¹⁹³ Je ne cite ici que quelques exemples: *Le Petit Bossu et la famille du sabotier* de Sophie Ulliac Trémadeure (1833) ; « L'Aveugle » (1843) et « Louis ou un bien fait n'est jamais perdu » de Césarie Farrenc (1843) ; *Le sourd-muet* de Joséphine-Marie de Gaulle (1852) ; *Les deux aveugles* (1855) et *Gérard l'aveugle* (1865) de Mathilde Bourdon ; *Rosa* d'Élise de Pressensé (1858) ; « La fille du paralytique » (1853), « Frédéric ou le petit bossu » (1853), « Le sourd-muet » (1862), « L'aveugle née » (1862) de Joséphine Mme Lebassu d'Elf ; *François le Bossu* de Sophie de Ségur (1864) ; « Les ailes de courage » dans *Contes d'une grand-mère* de George Sand (1875).

définitivement les approches critiques existantes dans ce domaine. De plus, mes analyses présagent des projets de recherches qui ne manqueront pas de développer, de compliquer et de nuancer plus avant les propos ici apportés, élargissant l'horizon de la critique féministe et celui des «Disability Studies ». Par exemple, les résultats de ce projet pourraient être réévalués et réexaminés dans l'analyse de la représentation de l'infirmité dans les œuvres des hommes pour multiplier les points de vue sur la féminité, la masculinité et l'infirmité. Également, il serait possible d'envisager un projet consacré aux fonctions littéraires de l'infirmité dans les textes de genres différents pour accentuer la valeur esthétique et thématique du corps déviant dans les discours imaginaires.

À propos de la nature transgressive des ouvrages de fiction écrits par les femmes, Nina Baym déclare : « Women's fiction, or fiction written by and for women, is marked by strong emotional, political and cultural agendas for change » (214). Sur la compréhension de la littérature féminine, Nancy Miller affirme : « to read women's literature is to see and hear repeatedly a chafing against the 'unsatisfactory reality' contained in the maxim » (44). Dans les discours imaginaires des écrivaines, l'élément de la « déviance » corporelle n'est pas un phénomène « naturel », mais un procédé idéologiquement motivé à travers lequel les auteures pensent les conditions des infirmes et des femmes envisageant un monde meilleur. Il est temps de saisir cette stratégie de l'écriture et de réfléchir sur toute la portée qu'elle apporte aux études sur l'infirmité et aux études sur les femmes.

BIBLIOGRAPHIE

- Acker, Paul. *Portraits de femmes*. Paris : Les Bibliophiles Fantaisistes Dorbon-Ainé, 1912.
- Albalat, Antoine. *Souvenirs de la vie littéraire*. Paris: Les Éditions G. Crès & Cie, 1924.
- Adam, Juliette. *Mes Sentiments et Nos Idées Avant 1870*. Paris : Éditeur d'Alphonse Lemerre, 1905.
- Andrieu, Bernard et Gilles Boëtsch, éd. *Dictionnaire du Corps*. Paris : CNRS Éditions, 2008.
- Aprile, Sylvie. « Réflexions sur le temps politique : l'exemple de l'exil. » *Revue d'Histoire du XIX^e Siècle*. 25 (2002) :127-135.
- Ariès, Philippe. *Essais sur l'histoire de la mort en Occident : du Moyen âge à nos jours*. Paris :Éditions du Seuil, 1975.
- Aristote. *De la génération des animaux*. Trans. Pierre Louis. Paris : Les Belles Lettres, 2002. VII-VIII.
- . *Histoire des animaux*. Trans. Pierre Louis. Paris : Les Belles Lettres, 2002.
- Balzac, Honoré de. *La Peau de Chagrin*. Paris: Gallimard, 1979.
- Batille, Georges. *Œuvres complètes*. vol. 1.3 & 10. Paris : Gallimard, 1973.
- Barthes, Roland. *S/Z*. Paris : Éditions du Seuil, 1970.
- . "La mort de l'auteur." *Le bruissement de la langue*. Paris : Éditions du Seuil, 1984.
- . « Analyse textuelle d'un conte d'Edgard Poe. » *Sémiotique narrative et textuelle*. Ed. Claude Chabrol. Paris : Larousse, 1973. 29-54.

--. *Fragments d'un discours amoureux*. Paris :Éditions du Seuil, 1977.

Baym, Nina. *Novels, Readers, and Reviewers: Responses to Fiction in Antebellum America*. Ithaca, N.Y.: Cornell UP, 1984.1-15.

Beauvoir, Simone de. *Le Deuxième sexe*. Paris: Gallimard, 1949.

Bertrand-Jennings, Chantal. *Un autre mal du siècle*. Toulouse : Presse Universitaires du Mirail, 2005.

--. *D'un siècle l'autre : Romans de Claire de Duras*. Jaignes : La Chasse au Snark, 2001.

Bérubé. Michael. « Disability and Narrative ». *PMLA*. 120 (2005): 568-576.

Bettella, Patrizia. *The Ugly Woman: Transgressive Aesthetic Models in Italian Poetry from the Middle Ages to the Baroque*. Toronto, Buffalo, London: U of Toronto P, 2005.

Blanc-Péridier, Adrienne. *Une Princesse de la Troisième République*. Paris : Éditions "Éducation Intégrale", 1936.

Blay, Michel. Préface. *Dictionnaire du Corps*. Bernard Andrieu et Gilles Boëtsch, édés. Paris : CNRS Éditions, 2008.

Bonnafont, J. P. *Traité théorique et pratique des maladies de l'oreille et des organes de l'audition*. Paris : J. B. Baillière et fils, 1860.

Bourdon, Mathild. *Gérard l'aveugle*. Lille & Paris: Librairie de L. Lefort, 1865.

--. *Les deux aveugles*. Lille : Librairie de L. Lefort, 1855.

Brooks, Peter. *The Melodramatic Imagination: Balzac, Henry James, Melodrama, and the Mode of Excess*. New Haven and London: Yale UP, 1976.

Broudhon, Pierre-Joseph. *Amour et Mariage*. Paris: P. Lacroix, 1876.

- Callaghan, Karen A., ed. *Ideals of Feminine Beauty: Philosophical, Social and Cultural Dimensions*. Westport : Greenwood Presse, 1994.
- Chambers, Helen. *Humor and Irony in Nineteenth-Century German Women's Writing*. Rochester: Camden House, 2007.
- Citton, Yves. *Impuissances: Défaillances masculines et pouvoir politique de Montaigne à Stendhal*. Paris, Aubier Critiques, 1994.
- Cixous, Hélène. « Le Rire de la méduse. » *L'Arc*. 61 (1975): 39-54.
- Cohen, Margaret. "Women and fiction in the nineteenth century." *The French Novel: from 1800 to the present*. Ed. Timothy Unwin. Cambridge: Cambridge UP, 1997. 54-72.
- . *The sentimental education of the novel*. New Jersey: Princeton UP, 1999.
- Corbin, Alian, Jean-Jacques Courtine et Goreges Vigarello, eds. *Histoire du Corps*. Paris : Éditions du Seuil, 2005.
- Constans, Ellen. « Roman sentimental, roman d'amour : Amour...toujours... ». *Le Roman Sentimental . Tome 2*. Limoges : PULIM, 1991. 21-30.
- Contanseau, Léon. *Précis de la littérature française, depuis son origine jusqu'à nos jours*. London : Longman, Green, Longman, et Robert, 1860.
- Davis, Lennard J. *Enforcing Normalcy: Disability, Deafness, and the Body*. London. New York:Verso, 1995.
- Denby, David J. *Sentimental narrative and the social order in France, 1760-1820*. Cambridge: Cambridge UP, 1994.
- Diethelm, Marie-Bénédicte. Introduction. *Édouard. Olivier ou le Secret*. Par Claire de Duras. Paris : Gallimard, 2007.

Duras, Claire de. *Ourika. Édouard. Olivier ou le Secret*. Paris : Gallimard, 2007.

--. *Olivier ou le secret*. Paris : Librairie José Corti, 1971.

Érasme, Désiré. *L'éloge de la folie*. Trans. C.B. de Panalbe. Paris : Chez Robert, 1826.

Farrenc, Césarie. « L'Aveugle ». *Marie, ou la petite fille bienfaisante*. Limoges: Barbou Frères, 1843.

--. « Louis ou un bien fait n'est jamais perdu ». *Marie, ou la petite fille bienfaisante*. Limoges : Barbou Frères, 1843.

Felman, Shoshana. *La folie et la chose littéraire*. Paris : Seuil, 1978.

Finch, Alison. *Women's Writing in Nineteenth-Century France*. Cambridge: Cambridge UP, 2000.

Fromilhague, Catherine. « 'Titre principal' ou 'titre secondaire': La reformulation dans les titres.» *À plus d'un titre*. Ed. Claude Lachet. Lyon: C.E.D.I.C., 2000.129-142.

Foucault, Michel. *L'histoire de la folie à l'âge classique*. Paris : Édition de Seuil, 1972.

Fumaroli, Marc. Préface. *Ourika. Édouard. Olivier ou le Secret*. Par Claire de Duras. Paris : Gallimard, 2007.

Gaule, Joséphine-Marie de. *Le sourd-muet*. Lille : L. Lefort, 1852.

Gay, Sophie. *Anatole*. Paris : chez Ambroise Tardieu, 1822.

Giacchetti, Claudine. Delphine de Girardin. *La muse de juillet*. Paris, Budapest, Torine : L'Harmattan, 2004.

Gilbert, Sandra M et Susan Guber. *The mad woman in the attic: the woman writer*

and the nineteenth-century literary imagination. New Haven: Yale UP, 1979.

Goffman, Erving. *Stigma: Notes on the management of spoiled identity*.

Englewood Cliffs, N.J.: Prentice-Hall, 1963.

Grosz, Elizabeth. *Volatile Bodies*. Bloomington & Indianapolis : Indiana UP, 1994.

Hamon, Philippe. *L'ironie littéraire. Essai sur les formes de l'écriture oblique*.

Paris: Hachette, 1996.

Harding, Sandra. Introduction. *The feminist standpoint theory reader: intellectual*

& Political controversies. By Harding. Ed. New York and London:

Routledge, 2003.

Heilly, Georges de. *Madame E. de Girardin*. Paris: Librairie Bachelin-

Deflorenne, 1910.

Hugo, Victor. Préface. *Cromwell*. By Hugo. Paris: Librairie Charpentier et

Fasquelle, 1927. 1-47.

Israël, Lucien. *L'hystérique, le sexe et le médecin*. Paris: Masson, 1976.

Johnstone, David. *An Introduction to Disability Studies*. London: David Fulton

Publisher, 2001.

Kelly, Dorothy. "Delphine Gay de Girardin (1804-1855)." *French Women*

Writers. Ed. Eva Martin Sartori and Dorothy Wynne Zimmerman.

Lincoln and London: U. of Nebraska P.: 1994. 188-97.

Kempf, Roger. *Sur le corps romanesque*. Paris : Éditions du Seuil, 1968.

Laforge, Pierre. « Sociocritique de l'ironie balzacienne en 1830 : *La Peau de*

chagrin. » *Ironies entre dualité et duplicité*. Eds. Joëlle Gardes Tamine,

Christine Marcandier et Vincent Vivès. Aix-en-Provence : Publications de l'Université de Provence, 2007. 33-41.

--. *L'Éros romantique : représentation de l'amour en 1830*. Paris: Presse Universitaire de France, 1998.

Lamber (Adam), Juliette. *Laide*. Paris : Calmann Lévy, 1878.

--. Préface. *Païenne*. By Lamber. Paris: Librairie Plon, 1914.

Lanson, George et Pierre Tuffrau. *Manuel illustré d'histoire de la littérature française*. Paris : Hachette, 1953.

Larnac, Jean. *Histoire de la littérature féminine en France*. Paris: Édition Kra, 1929.

Larousse, Pierre. *Grand Dictionnaire Universel du XIXe siècle*. Paris : administration du Grand Dictionnaire Universel, 1874.

Lavater, Johann Caspar. *L'art de connaître les hommes par la physionomie*. Paris : Depélafol, 1820.

Lebassu d'Elf, Joséphine Mme. « Le sourd-muet ». *Colombe, ou la Terre promise*. Limoges : Barbou Frères, 1862.

--. « L'aveugle née ». *Colombe, ou la Terre promise*. Limoges : Barbou Frères, 1862.

--. « La fille du paralytique ». *La fille du paralytique*. Limoges : Barbou frères, 1853.

--. « Frédéric ou le petit bossu ». *La fille du paralytique*. Limoges : Barbou frères, 1853.

Lemaître, Jules. *Les Contemporains : études et portraits littéraires*. Vol. 1. Paris : Société Française d'Imprimerie & De Librairie, 1897.

- Louichon, Brigitte. *Romancières sentimentales*. Paris: Presse Universitaire de Vincennes, 2009.
- Lutwack, Leonard. *The Role of Place in Literature*. Syracuse: Syracuse UP, 1984.
- Mcilvenny, Paul. "The Disabled Male Body: 'Writes/Draws Back': Graphic Fictions of Masculinity and the Body in the Autobiographical Comic *The Spiral Cage*." *Revealing male bodies*. Ed. Nancy Tuana, William Cowling, Maurice Hamington, Greg Johnson and Terrance MacMullan. Bloomington: Indiana UP, 2002.100-25.
- Michel. Arlette. Présentation. *Nouvelles*. Par Mme Emile de Girardin. Paris-Genève : Ressources, 1979. I-XXI.
- Michelet, Jules. *L'Amour*. Paris: Librairie de L. Hachette et Cie, 1859.
- Miller, Nancy K. *Subject to change. Reading feminist writing*. New York: Columbia UP, 1988.
- Mitchell, David et Sharon Snyder. *Narrative prosthesis: disability and the dependencies of discourse*. Ann Arbor: UP of Michigan, 2000.
- Monicat, Bénédicte. *Devoirs d'écriture: Modèles d'histoires pour filles et littérature Féminine au XIX^e siècle*. Lyon : Presses Universitaires de Lyon, 2006.
- Montserrat, Dominic. Introduction. *Changing bodies, changing meanings*. By Monserrat. Éd. London and New York: Routledge, 1998.1-9.
- Montaigne, Michel de. *Les Essais*. Paris: Arléa, 2002.
- Morcos, Saad. *Juliette Adam*. Beyrouth : Dar Al-Maaref, 1962.
- Moses, Claire Goldberg. *French Feminism in the 19th century*. Albany: State University of New York Press, 1984.

- Nivelle, Général. Préface. *Madame Adam (Juliette Lamber)*. Par Anatole Elliott.
Paris : Librairie Plon, 1922.
- Perrot, Michelle. *Les femmes ou les silences de l'Histoire*. Paris : Flammarion, 1998.
- Peyre, Henri. *Bibliographie Critique de l'Hellénisme en France de 1843 à 1870*. New Haven: Yale UP, 1932.
- Pinzka, Lauren. "Olivier, Armance, and the Unspeakable." *Altered Writing*. Ed. Servanne Woodward. London, Canada: The University of Western Ontario, Mestengo Press, 1997. 85-107.
- Peyre, Henri. *Bibliographie Critique de l'Hellénisme en France de 1843 à 1870*. New Haven : Yale UP, 1932.
- Planté, Christine. *La Petite Sœur de Balzac : Essai sur la femme auteur*. Paris : Éditions du Seuil, 1989.
- Plaza, Monique. *Écriture et Folie*. Paris: Presse universitaire de France, 1986.
- Pressensé, Élise de. *Rosa*. Paris: C. Meyrueis, 1858.
- Propp, Vladimir. *Morphologie du conte*. Paris : Poétique/Seuil, 1965 et 1970.
- Rey, A. et J. Rey-Debove, dir. *Le Petit Robert*. Paris : Dictionnaire Le Robert, 1987.
- Riberette, Pierre. « Le modèle d' 'Olivier' ». *Bulletin de la Société Chateaubriand* 28 (1985) : 93-100.
- Sand, George. « Les ailes de courage ». *Contes d'une grande-mère*. 1875. Paris : Flammarion, 2004.
- Sainte-Beuve, C.-A. *Causeries du lundi*. Vol.3. Paris : Garnier Frères, 1851.
- . Notice. *Laure d'Estell*. Par Sophie Gay. Paris : Michel Lévy Frères, Libraires Éditeurs, 1864. I-XXI.

- Séché, Léon. *Delphine Gay, Mme de Girardin*. Paris : Mercure de France, 1910.
- Séгур, Sophie de. *François le Bossu*. Paris: L. Hachette, 1864.
- Spelman, Elizabeth V. "Woman as Body: Ancient and Contemporary Views."
Feminist Studies 8. 1(1982): 109-31.
- Stephens, Winifred. *Madame Adam (JULIETTE LAMBER), La Grande Française. From Louis Philippe until 1917*. New York: E.P. Dutton & Company, 1917.
- Stiker, Henri-Jacques. *Corps infirmes et société*. Paris : Aubier Montaigne, 1982.
- Thérenty, Marie-Ève. « La case ironique: Delphine de Girardin et Théophile Gautier feuilletonistes (1836-1848). » *Ironies entre dualité et duplicité*. Eds. Joëlle Gardes Tamine, Christine Marcandier et Vincent Vivès. Aix-en-Provence : Publications de l'Université de Provence, 2007.79-90.
- Thomson, Rosemarie Garland. *Extraordinary Bodies*. New York: Columbia UP, 1997.
- Trombert-Grivel, Adeline. « L'imitatrice. Suicides de femmes entre déviance, provocation et revendication. » *Interrogation*. 8 (2009) : 140-158.
- Trousson, Raymond. *Romans de femmes du XVIII^e siècle*. Paris : Éditions Robert Laffont, 1996.
- Tuana, Nancy. *The Less Noble Sex: Scientific, Religious, and Philosophical Conceptions of Woman's Nature*. Bloomington: Indiana UP, 1993.
- Tytler, Graeme. *Physiognomy in the European Novel: faces and fortunes*. New Jersey: Princeton UP, 1982.
- Ulliac Trémadeure, Sophie. *Le Petit Bossu et la famille du sabotier*. Paris : Colas, 1833.

Virieux, Denise. Introduction. *Olivier ou le Secret*. Par Claire de Duras. Paris :

Librairie José Corti, 1971.

Vissière, Jean Louis. Préface. *Chroniques parisiennes : 1836-1848*. Par Delphine de

Girardin. Paris : Éditions des femmes, 1986. 7-43.

Vuillemin, Jean Claude. « Theatrum mundi: désenchantement et appropriation »,

Poétique 158 (2009): 171-96.

--. « L'œil de Galilée pour les yeux de Chimène : l'épistémologie du regard et la Querelle du Cid ». *Poétique* 142 (2005):153-68.

Yaari, Monique. *Ironie paradoxale et ironie poétique*. Birmingham, Alabama :

Summa Publications, 1988.

Waller, Margaret. *The Male Malady: Fictions of Impotence in the French Romantic*

Novel. New Brunswick, New Jersey: Rutgers UP, 1993.

Worley, Linda Kraus. "The Body, Beauty, and Woman: The Ugly Heroine in Stories

by Therese Huber and Gabriel Reuter." *The German Quarterly* 64.3

(1991): 368-78.

Vita: Ying Wang

Department of French and Francophone Studies
The Pennsylvania State University

(516)-348-4319 (personal)
(814)-865-1492 (department)

412 Burrowes Building
University Park, PA 16802

(814)-863-1103 (fax)
yzw115@psu.edu

Education

- 2005-Present Ph.D. Candidate in French and Women's Studies, August 2011,
Specialization in literature
The Pennsylvania State University, University Park
- 2003-2005 M.A., French literature
Bowling Green State University, Bowling Green (OH)
- 1999-2002 M.A., French, Specialization in literary translation
Dalian University of Foreign Languages, P.R. China
- 1993-1997 B.A., French
Dalian University of Foreign Languages, P.R. China

Teaching Experience

The Pennsylvania State University, Department of French and Francophone Studies
Teaching Assistant (2005-2010)

The Pennsylvania State University, Summer Intensive Language Institute
Instructor of Chinese (2006, 2007, 2009)

Bowling Green State University, Department of Romance Languages
Teaching Assistant (Fall 2003- Fall 2004)

Bowling Green State University, Department of German, Russian and East Asian
Languages
Teaching Assistant (Spring 2005)

Publications

Book Translated

Daix, Pierre. « 超现实主义者的生活 1917-1932 » (*La vie quotidienne des surréalistes : 1917-1932*). Trans. Ying Wang. Jinan: Shandong Pictorial Publishing House, 2005.

Article in Refereed Journal

“La Puissance fantastique de la femme vampire dans ‘La Morte amoureuse’.”
Nineteenth-Century French Studies 38. 3&4 (2010): 172-82.