

De l'assujettissement à l'effacement : Le déni du sujet féminin et sa dénonciation dans quelques récits du tournant des XIXe et XXe siècles¹

Par Florence Godeau
Université Jean-Moulin – Lyon 3

Certains romans de Theodor Fontane (*Effi Briest*, paru en 1895), de Thomas Hardy (*Tess of the D'Urbervilles*, 1891, et *Jude the Obscure*, 1895), de l'américaine Kate Chopin (*The Awakening*², 1899), mais aussi certaines nouvelles de Henry James (« Pandora », 1884), d'Anton Tchekhov (« La Fiancée », 1903) ou de James Joyce (« Eveline », 1914), sont le lieu d'une réflexion sur la condition féminine, en des termes qui furent parfois jugés intolérables par leurs contemporains, au point d'entraîner des difficultés de publication et des polémiques violentes (comme ce fut le cas pour Hardy, Joyce et Chopin). De fait, ces récits non seulement reflètent une situation sociohistorique intermédiaire, entre conservatisme et modernité, mais aussi une instabilité propre à des personnages féminins aspirant à s'affranchir de leur statut ancillaire. Si étrange que cela puisse paraître, dans la littérature narrative du XIXe siècle, la femme, même placée au centre du récit, est le plus souvent « hors sujet » : rarement considérée comme un sujet psychologique autonome, éventuellement doté d'une vie intérieure étrangère à ses soumissions ordinaires (épouse, mère, ou maîtresse), elle apparaît le plus souvent comme un simple support fantasmatique ou comme un instrument assujéti aux conventions sociales, jusque dans leur possible transgression. Mme Bovary ou Anna Karénine, pour ne citer que les plus célèbres d'entre ces constructions littéraires, finissent d'ailleurs par se suicider, comme si leur existence ne se pouvait poursuivre en dehors de normes morales contrariées par leur désir de liberté, fût-il réduit à la seule expression du désir sexuel - interdit majeur, il est vrai, et métonymie symbolique de tout ce que la femme ne saurait *devenir* sans danger... Contrairement à ces figures essentiellement passives, les héroïnes que nous évoquerons aspirent à exprimer une réflexion qui leur est propre, envers et contre une société qui les maintient dans des rôles convenus ou les exclut pour inconduite. Ces personnages sont pour la plupart des jeunes filles ou de très jeunes femmes, saisies en pleine métamorphose, non sans analogie avec la période envisagée : le Tournant des XIXe et XXe siècles, tout à la fois aurore et crépuscule, représente en effet dans l'imaginaire européen une phase de transition, lors de laquelle les élans vitaux semblent encore bien souvent grevés par le poids du passé. Le mort saisit le vif, dans l'histoire collective aussi bien que dans l'existence fictive de personnages d'autant plus ordinaires qu'ils *ne sont que* des femmes.

Nous nous intéresserons tout d'abord aux représentations fallacieuses du féminin, puis aux diverses entraves imposées aux figures centrales, avant d'aborder la question de l'expression du

« moi », essentielle dans ces œuvres qui, à bien des égards, préfigurent les préoccupations des Modernistes.

La femme fantasmée, ou le déni de singularité

En équilibre entre deux siècles, les textes ici comparés véhiculent un certain nombre de préjugés d'époque, tout en mettant à distance ces représentations stéréotypées du féminin, de la femme fatale à la femme-enfant, en passant par l'ange du foyer, la « sorcière damnée de Babylone » (Tess, vue par Alec d'Urberville), la « virginale enfant de la Nature » (Tess encore, mais vue, cette fois, par Angel) ou la « fille de l'air » (Effi Briest), sans oublier quelques figures mythiques plus ou moins bienfaites, telles Aphrodite, Cybèle ou Mélusine. L'opposition, soulignée par les narrateurs, entre une créature imaginaire univoque entièrement conçue par les regards extérieurs³ et une individualité complexe à laquelle seuls ont accès le narrateur, le lecteur et, parfois, quelques personnages secondaires privilégiés⁴, représente et dénonce en un même mouvement une forme particulièrement insidieuse de *déni* du sujet, cautionnée par une double tradition: la perception de la femme comme objet esthétique, et la lecture morbide du féminin déclinée par la misogynie fin-de-siècle⁵.

Au chapitre 6 de Tess d'Urberville, l'héroïne éponyme, que son « cousin » Alec vient de gaver de fraises et de couvrir de roses, prend brutalement conscience du spectacle singulier qu'elle offre à ses compagnons de voyage. Loin de s'enorgueillir d'attirer ainsi les regards, Tess en éprouve une gêne profonde, liée à la conscience de n'être perçue que comme une simple image sans profondeur. Le motif de la métamorphose de la femme par la parure, et l'objectivation qui s'ensuit, sont récurrents dans le roman: robe blanche et ruban rouge des Cerealia paysannes, toilettes arachnéennes des dimanches à Talbothays, sublimation naturelle des brumes et des crépuscules, bijoux offerts par Angel, déshabillé luxueux de la kept-woman, robe incarnate de la meurtrière: Hardy ne dépeint ces vains ornements que pour mieux faire sentir au lecteur l'écart entre la personne et son apparence, et le malheur de n'être jugée que pour ce que l'on donne à voir. Car l'héroïne, dénuée de toute coquetterie (tout comme Edna Pontellier dans le roman de Kate Chopin), demeure étrangère à la séduction qu'elle exerce, comme le montre exemplairement le chapitre 42, lorsqu'elle s'enlaidit, comme Peau d'Âne dans le conte éponyme, pour échapper aux prédateurs.

Autant et plus encore que la misogynie ordinaire, l'idéalisation est source de malentendus. La valorisation présumée du féminin par la sublimation s'accompagne en effet d'une *réduction* de la singularité du sujet à une essence prétendument universelle. Cette perception esthétisante, *a priori* flatteuse, enferme le personnage dans les rets de représentations trompeuses, et, par ce fait même, occulte tout accès à son individualité propre. C'est la raison pour laquelle, d'instinct, Tess se montre rétive non seulement aux images stéréotypées et péjoratives qu'Alec Stoke-d'Urberville lui

renvoie d'elle-même, mais aussi aux *fanciful names* dont Angel Clare se plaît à l'affubler (Artémis, Déméter...): « Call me Tess », implore-t-elle au chapitre 20. Dans *Effi Briest*, se produit un phénomène analogue: constamment comparée à des créatures merveilleuses (sylphide, elfe, ou Mélusine), Effi est néanmoins considérée comme une enfant à qui doit être inculqué un rôle social bien éloigné de ces images éthérées: épouse, mère, voire « parfaite hôtesse » (pour reprendre le sobriquet que Peter Walsh utilise pour désigner Clarissa Dalloway, dans le roman de Virginia Woolf). Par ailleurs, dans le contexte mortifère de Kessin, la transgression autorisée par Crampas est investie de significations psychologiques excédant très largement la thématique traditionnelle de la passion amoureuse à laquelle la femme sacrifierait conformément aux penchants exaltés naturels à son sexe. L'aventure érotique, volontairement sous-traitée par Fontane, n'est que le symptôme d'une aspiration à la liberté d'être. Comme Tess, Sue, Eveline, Edna ou Nadia, l'héroïne fontanienne est à la recherche non de l'amour, mais d'elle-même, telles ces jeunes femmes musardant au Louvre dépeintes, non sans mélancolie d'ailleurs, par Malte Laurids Brigge:

Aujourd'hui où tout change, elles veulent changer, elles aussi. Elles sont toutes prêtes à s'abandonner et à penser d'elles-mêmes à peu près ce que les hommes disent d'elles quand elles ne sont pas là. C'est ce qu'elles appellent leur progrès. Elles sont déjà presque convaincues que ce qu'on cherche est une jouissance, puis une autre, puis une autre encore plus forte; que c'est en cela que consiste la vie, quand on ne veut pas sottement la perdre. Elles ont déjà commencé à regarder autour d'elles et à chercher; elles dont la force a toujours consisté à être trouvées.⁶

Rien d'étonnant si la *libido sciendi* manifestée par les personnages féminins de notre *corpus* (à l'exception d'Eveline et de Cécile) semble prendre la place d'une *libido* proprement sexuelle que seuls évoquent explicitement les romans de Thomas Hardy et de Kate Chopin: dans *L'éveil*, Edna Pontellier aspire à concilier ses vues personnelles sur la féminité et la maternité, de plus en plus contraires à l'orthodoxie puritaine, et les règles de l'implication sociale auxquelles la contraint son statut de femme mariée. Si une ébauche d'histoire sentimentale est bien à l'origine de cette métamorphose, celle-ci ne s'en poursuit pas moins pour elle-même, jusqu'à conduire l'héroïne à s'installer, par ses propres moyens, dans une maisonnette indépendante de la demeure familiale, et cela, même si son mari se refuse à l'admettre et surtout à le faire admettre au sein de la société qu'ils fréquentent. Le suicide de l'héroïne souligne néanmoins, une fois encore, l'extrême difficulté d'une tentative trop audacieuse, trop risquée pour l'époque, et qui ne concerne pas seulement l'émancipation féminine, mais aussi celle des classes populaires, soumises à des difficultés tout aussi graves, comme en témoigne l'échec de Jude Fawley dans son désir de développement culturel et d'intégration sociale, à la fin du dernier roman de Thomas Hardy.

Dans l'ensemble de notre *corpus*, cet effort d'arrachement à l'aliénation imposée par l'ordre moral est systématiquement entravé, y compris par les héroïnes elles-mêmes: l'intériorisation de la loi morale et la prégnance des processus morbides de culpabilisation déterminent des stratégies inconscientes d'auto-flagellation et des processus de repli interdisant l'épanouissement initialement escompté. On sait que le motif du somnambulisme, très présent chez Thomas Hardy, l'est

également chez Joyce, tout comme il le sera chez Schnitzler: peut-être parce que l'errance entre sommeil et veille, à laquelle ressemble également la lente nage vers le large et la mort sur laquelle se clôt le roman de Kate Chopin⁷, suggère un suspens du jugement et de la volonté. Dans le contexte étouffant où évoluent ces héroïnes, les états léthargiques sont le symptôme d'une paralysie mortifère et d'une autocensure rendant impossible le passage vers une vie nouvelle et la conquête d'une liberté exigeant aussi l'acceptation du risque et la confrontation avec l'Inconnu. L'hésitation entre veille et sommeil reflète celle des personnages, balançant entre leurs désirs profonds et les facilités lénifiantes d'une vie sous tutelle, protégée des tourments du vouloir et des fatigues de la responsabilité personnelle.

L'intériorisation de la loi morale, ou le déni de soi

Vivre pour un autre, se témoigner par un autre, disparaître dans une gloire ou une vertu dont on est le principe, montrer les bienfaits et cacher le bienfaiteur, apprendre pour qu'un autre sache, penser pour qu'un autre parle, chercher la lumière pour qu'un autre brille, il n'y a pas de plus belle destinée pour la femme (...) Toute épouse, vraiment épouse, a pour carrière la carrière de son mari.⁸

Ainsi s'exprimait, en 1849, Ernest Legouve, immortel auteur d'une somme de 450 pages à la gloire des bonnes mœurs. Telle est aussi la vulgate que les figures d'autorité, dans les textes qui nous occupent, tâchent d'inculquer aux personnages féminins. Pères et mères encouragent la soumission et la censure du désir, que formulait déjà le conte de Psyché⁹: en manière d'introduction au mariage, Frau Briest murmure à sa fille qu'en certaines occasions, mieux vaut préférer l'ombre à la lumière¹⁰. Les maris répètent à l'envi ces principes, comme le montrent assez les attitudes et les discours d'Innstetten, dans *Effi Briest*, ou de Mr Pontellier, dans *L'éveil*. Certaines figures d'autorité sont dévaluées de manière plus radicale encore: hébétude éthylique de John Durbeyfield, portrait-charge du père d'Eveline, ivrogne et violent, ou de la mère de Nadia, réduite à l'insignifiance geignarde, engluée dans son marasme infantile, et dont le « modèle » favori n'est autre qu'Anna Karénine, à laquelle elle pense lorsqu'elle ne peut dormir...

Ceci expliquant cela, dans quatre des récits que nous avons évoqués, *Tess d'Urberville*, « Eveline », « La Fiancée » et « Pandora », le désir d'échapper à une destinée similaire à celle de la mère est la première motivation des jeunes héroïnes, fût-ce selon des stratégies différentes, et avec des résultats contrastés: si Pandora Day accomplit son projet, c'est parce qu'il est singulièrement favorisé par sa nationalité (elle est américaine) et par les revenus dont elle jouit, alors que le succès de Nadia semble plus incertain, comme le laisse entendre la modalisation finale:

Une vie nouvelle, large et spacieuse, s'étendait devant elle; encore confuse, pleine de mystère, cette vie l'attirait et l'entraînait. Elle monta dans sa chambre pour faire ses valises; et le lendemain matin, après avoir pris congé des siens, gaie et pleine d'entrain, elle quitta la ville – pour toujours, à ce qu'elle croyait.¹¹

Néanmoins, Nadia prend son envol, contrairement aux trois soeurs de la pièce éponyme, ou à l'Eveline de Joyce, qui, *in extremis*, renonce à prendre le large avec le matelot dont elle est

amoureuse, se condamnant ainsi à la vie misérable qui fut celle de sa mère et dont le spectre la hantait.

Comme l'écrit Carole Matheron, « le sort fait à la femme, maillon le plus faible [...] de l'édifice social, révèle la vérité d'une période historique, le hiatus entre un discours prônant le progrès et la réalité des pratiques d'exclusion sociale. »¹² Soit le personnage féminin se soumet à cet assujettissement, soit il tente de s'en défaire. Dans les textes qui nous occupent, les plus audacieuses sont, sans conteste, Nadia et Edna: la première rompt ses fiançailles et décide d'entreprendre des études, à Saint Pétersbourg, la seconde revendique un beau jour avec le plus grand sang-froid sa liberté d'aller et de venir, sans fournir à son mari quelque justification que ce soit, tout comme il le fait tous les jours. Cette scène essentielle prend place presque au centre de l'oeuvre (chapitre 17, sur un total de 39). Le bref dialogue ci-après dépeint une situation de contrainte d'autant moins tolérable que l'époux adjoint à son autoritarisme fonctionnel une incapacité caricaturale à jouir des plaisirs de la vie et une absence évidente d'indulgence vis-à-vis de tous ceux qu'il considère comme des créatures subalternes, à commencer par sa femme:

- Fatiguée, Edna? Qui avez-vous eu? Beaucoup de visites? demanda-t-il. Il goûta son potage et commença à l'assaisonner avec du poivre, du sel, du vinaigre, de la moutarde – tous les condiments disponibles.
- Il y en a eu beaucoup », répondit Edna, qui dégustait son potage avec une satisfaction évidente. « J'ai trouvé leurs cartes à mon retour. J'étais sortie.
- Sortie! » s'exclama son mari, avec une note de sincère consternation dans la voix, tout en reposant le vinaigre et en fixant sa femme derrière ses lunettes. « Pourquoi, qu'est-ce qui a bien pu vous faire sortir un mardi? Qu'aviez-vous à faire?
- Rien. J'avais envie de sortir, et je suis sortie.
- Et bien, j'espère que vous avez laissé une excuse valable », dit son mari, quelque peu apaisé, tout en ajoutant un peu de poivre de Cayenne à son potage.
- Non, je n'ai pas donné d'excuse. J'ai demandé à Joe de dire que j'étais sortie, et c'est tout.
- Quoi, ma chère, j'aurais cru depuis le temps que vous saviez que cela ne se fait pas; on doit respecter *les convenances* si l'on veut avancer et tenir son rang. Si vous aviez besoin de sortir cet après-midi, vous auriez dû donner une explication raisonnable pour votre absence.¹³

Plus jeune (elle n'a que seize ans, Edna Pontellier, vingt-huit), plus timide et moins combative, l'héroïne fontanienne se résout quant à elle à une sorte de *sécession*, lorsqu'elle prend conscience, à travers les propos de Crampas, de la manipulation dont elle a fait l'objet. Durant la brève période de sa liaison, et au-delà, elle recourt à ses talents de comédienne pour contourner l'autorité d'Innstetten. Le choix d'un logement, à Berlin, est néanmoins le seul acte qu'Effi parvient à mener à bien pour affirmer sa liberté contre les diktats imposés par sa mère ou par son mari: « j'aimerais un appartement qui corresponde à *mon* goût à *moi*, et une nouvelle installation qui me plaise à *moi* », lisons-nous au chapitre 22 (EB, 729). Cette formulation (fidèle, en l'occurrence, à la version originale: « Aber ich möchte eine Wohnung haben, die nach *meinem* Geschmack ist, und eine neue Einrichtung, die *mir* gefällt. » EB, 196) met l'accent sur le sujet de l'énonciation, par le biais des italiques et l'emploi du pronom tonique, fût-il en position d'objet indirect.

La Pandora jamesienne, à bien des égards, pourrait être ici l'exception confirmant la règle¹⁴.

Son charme exotique, aux yeux de son soupirant prussien, le comte Vogelstein, s'exprime en effet à travers un certain nombre de postures jugées extraordinaires par ce jeune diplomate accoutumé à la réserve pudique des jeunes filles européennes. Pandora, dans la lignée de Daisy Miller, prend des initiatives et s'exprime librement, s'opposant ainsi nettement aux autres héroïnes de notre *corpus*, pour lesquelles dire « je » et affirmer sa volonté demeure difficile, voire impossible: Eveline, l'héroïne sans doute la plus vulnérable parmi toutes celles qui nous occupent aujourd'hui, ne prononce pas une seule parole dans le récit: Joyce dépeint la pétrification d'un sujet qui n'a jamais dit « je ». De manière analogue, dans *Tess*, est évoquée la *self-suppression* caractéristique de la syntaxe du personnage (ce détail n'est évidemment perceptible que dans le texte original): «Honestly Tess, do you love any other man?» – «How can you ask!», *she said with continued self-suppression.*»¹⁵ L'évitement de la personne 1, dans le discours de Tess, n'est-il pas emblématique d'un désir d'effacement du moi, antagoniste et symétrique à la fois de cet orgueil (*pride*) si souvent mentionné comme une caractéristique fondamentale du personnage?

La cause principale de *self-suppression*, souvent assortie de *low self esteem*, et qui peut s'avérer prémonitoire d'un suicide effectif ou purement symbolique (celui d'Eveline renonçant à partir, par exemple), n'est autre qu'un sentiment de culpabilité intériorisé plus ou moins consciemment par les héroïnes, qui ne s'accordent aucune circonstance atténuante, quand bien même elles sauraient leur «écart» (ou simplement leur désir de liberté) tout à la fois explicable et vénial. Effi, par exemple, construit une culpabilité postiche, paradoxalement fondée sur son absence de sentiment de culpabilité. Seul le choc des retrouvailles sinistres avec Annie contrarie cette involution morbide, en autorisant une explosion de révolte exhibant la disproportion monstrueuse entre la «faute» commise et le châtement infligé. Mais ceci a lieu sans témoin: l'évanouissement de l'héroïne, au terme de ce monologue prononcé, souligne la vaine réflexivité à laquelle elle se voit condamnée. Par ailleurs, ses palinodies ne sont jamais évaluées explicitement: le narrateur ne dit pas si la jeune femme a raison ou non de pardonner, *in extremis*, à son mari, il ne dit pas non plus qu'elle n'a pas à se sentir coupable. Le lecteur demeure libre d'interpréter avec toute la pondération nécessaire les derniers mots de la «pauvre Effi».

S'interroger sur le sujet féminin tel que le représentent ces fictions caractéristiques d'une époque de transition implique également une interprétation des désignations sociales attachées aux personnages. On notera la différence qualitative entre le nom du père et celui du mari, explicitement soulignée dans deux au moins de ces textes (*Tess d'Urberville*, *Effi Briest*). Le vœu ultime d'Effi est de reprendre son nom de jeune fille, tant il est vrai que cette « Baronin Innstetten » à laquelle on l'a contrainte à s'identifier lui est restée parfaitement étrangère, comme le souligne le tout début du chapitre 7: «Où était-elle? Ah oui, à Kessin, dans la maison du sous-préfet Innstetten, et sa femme, la baronne Innstetten, c'était elle»¹⁶: le détour par la troisième personne exhibe l'incompatibilité

foncière entre le «moi» d'Effi et son statut officiel, qui jouera le rôle d'une instance de censure vouée à la mutilation de l'individu et de sa sensibilité personnelle. Chez Thomas Hardy, la question récurrente de la désignation sociale explique l'ironie du narrateur, au chapitre 54, à l'encontre d'Angel Clare: la difficulté à retrouver la trace de l'épouse naguère abandonnée s'accroît en effet de la multiplicité des noms qu'elle est susceptible de porter. Outre cela, toujours chez Thomas Hardy, le nom de famille, qui devrait être gage de stabilité, est au contraire soumis, tout comme les toponymes, à de troublants dédoublements paronymiques (Durbeyfield/D'Urberville). Selon Annie Ramel, dans une perspective lacanienne, «le processus tragique dans *Tess of the D'Urbervilles* est déclenché par une défaillance de la fonction paternelle.»¹⁷ L'ordre symbolique, dérégulé, ne peut plus se lire que sur un mode parodique. Cette analyse trouve dans notre *corpus* un prolongement significatif, puisque dans chacun des récits étudiés, la question du nom est posée, à un moment ou à un autre, qu'il s'agisse d'être *condamnée* tandis que «les non dupes errent», d'être *disqualifiée* sous le nom de «madame Untel», ou d'être *affublée* d'une appellation sociale générique imposant un statut éternellement transitoire, telle «La fiancée», sobriquet par lequel l'héroïne tchekhovienne se voit désignée et moquée, lors de son retour au pays natal.

La femme, infâme

Le sort le plus désespérant parmi tous ceux qu'évoquent ces récits est sans conteste celui de Sue, dans *Jude l'Obscur*. La sixième et dernière partie du roman donne à voir un absolu désastre, à travers le regard effaré de Jude, constatant la faillite d'une intelligence, la ruine de toutes les promesses de liberté qu'incarnait la jeune femme au tout début de l'œuvre, à commencer par sa volonté farouche de se défaire de tous les oripeaux du puritanisme, et d'inventer des rapports différents et libres, en dehors de tout contrat et de toute institution:

Vous me faites haïr le christianisme, le mysticisme, le sacerdotalisme, quel que soit le nom de ce qui a causé cet écroulement en vous. Qu'une femme poète, intuitive, un être dont l'âme brillait comme un diamant, que tous les sages du monde auraient admirée, s'ils l'avaient connue, se dégrade ainsi! Je suis content de n'avoir rien à faire avec votre divinité, si elle doit être ainsi la cause de votre perte!¹⁸

On pourrait bien sûr se demander si ces textes suggèrent une lecture excessivement pessimiste du contexte socio-historique, ou s'ils présentent un constat parfaitement lucide de l'archaïsme des lois morales et sociales qui prévalaient encore en Europe à la fin du XIXe siècle. Force est de constater que, si différents que puissent être par ailleurs leurs choix esthétiques et idéologiques, les auteurs que nous avons évoqués ici condamnent unanimement des attitudes répressives abusivement justifiées sous le couvert des convenances sociales et de la foi religieuse. Sensible au silence assourdissant de Dieu, le personnage féminin résiste comme il le peut sous le joug d'une loi qui lui demeure incompréhensible: non qu'elle soit dépourvue de l'intelligence ou du sens moral nécessaires, comme l'en accuse la société, mais parce que cette «loi» n'a tout simplement aucun

sens. Les héroïnes de ces récits sont un peu comme l'enfant du conte d'Andersen, « Les Habits neufs de l'Empereur »: ils font scandale parce que, encore dépendants des croyances qu'on leur a imposées et ne disposant qu'imparfaitement du savoir et de la distance critique nécessaires, ils disent à haute et intelligible voix que l'Empereur est tout nu.

Si les choix narratifs des romanciers autorisent une plongée dans la conscience du personnage, le hiatus entre la parole pour soi et la parole pour autrui est par ce fait même exhibé. On songe aux passages dans lesquels Effi, seule avec elle-même, constate qu'elle n'éprouve de culpabilité qu'en raison du mensonge auxquels elle est réduite. La loi du silence métaphorise la condition de l'épouse au XIX^e siècle, mais elle est à double entente et à double tranchant: puisqu'on lui intime silence et obéissance, l'épouse peut choisir le silence et en faire une arme personnelle et un refuge imprenable, admirablement défendu contre toute intrusion extérieure. Mensonge et silence ne sont que le revers et l'avvers de l'assujettissement à une Parole totalitaire, qui prétend dire le vrai sans objection possible, alors qu'en cette fin de siècle vacillent toutes les certitudes passées. Personne ne peut plus croire qui que ce soit, ni quoi que ce soit, à commencer par soi, car « le moi n'est plus maître en sa propre maison », comme le dira Sigmund Freud.

Reste que le vieux code puritain et le vieux discours misogynne se survivent en quelque sorte à eux-mêmes. Presque aussi sévèrement que dans la Grèce antique, la femme, au XIX^e siècle, demeure une éternelle mineure, ou une poupée, à l'image de Coppélia ou de l'inoubliable Nora d'Henrik Ibsen (*Et dukkehjem*, 1879). On ne peut qu'observer la systématisme des représentations de cette situation ancillaire dans l'ensemble de la littérature européenne, même si le milieu social et l'histoire des personnages diffèrent. L'assujettissement imposé au personnage féminin, le handicap éducatif, dont il souffre plus encore dès qu'il en prend conscience, suscitent des stratégies défensives: les héroïnes ne savent, ne peuvent, n'osent pas *dire*. Cette jouissance-là, aussi bien que les autres, lui est *interdite*. Pour advenir, le sujet doit se donner un langage: or les personnages féminins du Tournant du siècle sont loin de détenir une parole efficiente, et leur défiance envers leurs propres facultés demeure parfois insurmontable: nul hasard, d'ailleurs, si certains de ces personnages entreprennent des activités artistiques (Effi et Edna se mettent à peindre et à dessiner), qui semblent le *truchement* de leur personnalité intime.

En société, chez celui qui veut penser jusqu'au bout, le trouble de la pensée est le signe qui indique la névrose. On fixe quelque chose qu'on n'arrive pas à fixer. On pense sans cesse à un thème qu'on n'arrive pas à envisager. On se retrouve dans un état vis-à-vis duquel les mots n'arrivent pas à se pourvoir de sens. L'identité personnelle se construit comme une marée de combats contre ce blanc. C'est un saut contre cette limite. C'est un bond sans cesse renouvelé au fond de soi-même contre ce qui fait faux bond. L'identité personnelle n'est qu'un nom avantageux pour dire ce faisceau de luttes contre la catastrophe, contre la débâcle, contre l'implosion du plaisir, contre l'explosion de l'agressivité, contre le bon « heur ».19

Cet état de lutte permanente, décrit par Pascal Quignard, pour dire ce pour quoi on n'a pas de langage, est précisément celui dans lequel se trouvent Tess, Effi, Nadia ou Eveline. À la « douce et silencieuse » Tess fait écho la silhouette mutique d'Eveline, le visage collé contre la vitre de sa

maison-prison, ou contre la grille qui la sépare d'une délivrance possible, un moment caressée. Tess est d'entrée de jeu caractérisée par sa timidité: «she murmured» est l'indication la plus fréquemment associée à son mode d'expression. Sa parole est évasive, hésitante. La répudiation en fait une créature fantomatique poursuivant vaille que vaille son errance. L'effacement du sujet, signe d'une souffrance intime dépourvue de mots pour la dire, est ici figuré, en miroir, par le paysage de Flintcomb Ash, «an expanse of skin» sans yeux ni bouche, couverte d'un linceul de cendres: «L'espace désolé du champ, d'une pâleur brune, était comme un visage privé de traits ; le ciel, d'une autre teinte, avait la même apparence: blanc et vide il semblait une physionomie sans linéaments.»²⁰

La coercition, le risque de la sanction, le déni de leur singularité peuvent ainsi conduire nos héroïnes à l'option bartlebyenne du *préférer ne pas*, ou à l'une de ses variations: le *ne rien proférer*. Cependant, le choix du silence est un *pharmakon* équivoque, car il participe aussi de l'*infamiliarité* imputée au sexe féminin. Joan Durbeyfield, en parlant de sa fille, la qualifie de «queer», et présente cette bizarrerie comme une explication possible de la réserve de Tess. À l'inverse, libération du désir et libération du langage vont de pair: dans *Effi Briest*, le lecteur est témoin d'une irrépressible éclosion de la femme, en lieu et place de l'enfant-épouse, lors de l'idylle avec Crampas, de même que «l'éveil» d'Edna se traduit dès les premières pages du roman par une libération joyeuse et libre de sa parole, en compagnie de Robert Lebrun: «They chatted incessantly» (A, 46). Comme le confirme le parcours de la jeune Pandora jamesienne, seul un libre accès à la à l'expression de la personnalité permet une émancipation véritable. L'humour, dans ce récit, réside souvent dans l'écart entre la parole de Pandora, aussi vive que séduisante, et le discours convenu et compassé du jeune ambassadeur. Car Vogelstein, s'il sait bavarder sur une foule de sujets, conformément aux usages de son métier, s'avère infiniment maladroit dès lors qu'une expression un tant soit peu personnelle est attendue de lui, comme le montre la scène de l'excursion, à la fin du récit: le jeune homme se distingue par sa maladresse et son manque de finesse psychologique, en regard d'une Pandora aussi attentive qu'elle est impitoyable...

Conclusion

Le *corpus* que nous avons rassemblé présente de manière originale, en regard des stéréotypes fin-de-siècle, une réflexion sur la formation (au sens de l'allemand *Bildung*) de la *psychè* féminine, contre l'éducation mutilante à laquelle la femme se voit généralement réduite au XIXe siècle. La plupart des héroïnes subissent la coercition d'instances de censure dont elles peinent à se défaire. Les «non-dits» désignent ce que dans un premier temps elles ignorent, à savoir leur propre désir. Sur ce terrain, le texte bien souvent fait silence, hormis dans ces zones frontalières où le souci réaliste laisse place aux balbutiements des consciences et des corps, bousculant la rigidité des

convenances sociales. *In fine*, les ellipses laissent entrevoir des profondeurs qu'exploreront plus avant les écrivains modernistes, forts d'un nouvel héritage, celui de la psychanalyse. Cet éveil problématique d'une conscience individuelle préfigure, sans conteste, les interrogations qui surgiront au lendemain de la Première Guerre Mondiale, période décisive dans l'histoire de l'émancipation des femmes. L'évolution qui se prépare ici sera donc poursuivie par des auteurs tels que Robert Musil (à travers le personnage d'Agathe), Arthur Schnitzler (Albertine dans « Traumnovelle »), et, bien sûr, Virginia Woolf, notamment dans *Une chambre à soi*, *Mrs Dalloway*, *Vers le phare* et *Orlando*, utopie d'une liberté transhistorique, transgénérique, et polymorphe²¹.

-
1. Éditions citées: Theodor Fontane, *Effi Briest*, dans *Romans*, Paris, R. Laffont, « Bouquins », 1981 (désormais abrégé comme suit: EB, suivi du numéro de la page citée); *Effi Briest*, Frankfurt am Main, Fischer Taschenbuch Verlag, 2008 (désormais abrégé comme suit: EB, suivi du numéro de la page citée); Thomas Hardy, *Tess d'Urberville*, Paris, Livre de Poche, trad. M. Rolland, 1995 (désormais abrégé comme suit: TU, suivi du numéro de la page citée); version originale: *Tess of the D'Urbervilles*, Oxford World's Classics, 2005 (désormais abrégé comme suit: TU, suivi du numéro de la page citée); Thomas Hardy, *Jude l'obscur*, Paris, Livre de poche (désormais abrégé comme suit: JO, suivi du numéro de la page citée); version originale: (désormais abrégé comme suit: JO, suivi du numéro de la page citée); Kate Chopin, *The Awakening and Selected Stories*, New York, Penguin Books, 2003 (désormais abrégé comme suit: A, suivi du numéro de la page citée); pour ce roman, les traductions seront les nôtres; Anton Tchekhov, *La fiancée et autres nouvelles*, trad. G. Canac, Paris, GF-Flammarion, 1993 (désormais abrégé comme suit: F, suivi du numéro de la page citée).
 2. Ce titre, auquel l'unique traduction française, par Cyrille Amavon (Paris, Club Bibliophile de France, 1952), substitue platement le prénom de l'héroïne, semble préfigurer celui d'un recueil de Schnitzler publié en 1928, *Die Erwachenden*, parfois improprement traduit « Ceux qui s'éveillent », compte tenu de l'ambiguïté générique du déterminant pluriel. Le recueil comprend « Fräulein Else » (« Melle Else »), « Die Frau des Richters » (« La femme du juge »), et « Traumnovelle » (« La nouvelle rêvée »).
 3. Le plus souvent masculins, mais pas seulement, puisque les femmes elles-mêmes peuvent se prêter à cette construction, voire l'encourager.
 4. Par exemple, dans *Tess d'Urberville*, les amies de Talbothays, principalement Marianne ; dans *Effi Briest*, Roswitha ; dans « La fiancée », Sacha ; mais, dans « Eveline », personne...
 5. Voir sur ce point les représentations multiples analysées par Mireille Dottin-Orsini, *Cette femme qu'ils disent fatale. Textes et images de la misogynie fin-de-siècle*, Paris, Grasset, 1993.
 6. R. M. Rilke, *Les cahiers de Malte Laurids Brigge*, Paris, Gallimard, « Folio », trad. C. David, p. 139.
 7. A, 176.
 8. Ernest Legouve, *Histoire morale des femmes*, Paris, Gustave Sandré, 1849, p. 392.
 9. Sur le mythe de Psyché de Platon au XVII^e siècle, le travail de Véronique Gély fait désormais autorité: *L'invention d'un mythe, Psyché*, Paris, Champion, 2006.
 10. «oft ist es gut, dass es statt Licht und Schimmer ein Dunkel gibt.» EB, 32.
 11. Nous soulignons (F, 171).
 12. Carole Matheron, *Le sacrifice de la beauté*, Presses de la Sorbonne Nouvelle, 2000, p. 104.
 13. Notre traduction; «Tired out, Edna? Whom did you have? Many callers?» he asked. He tasted his soup and began to season it with pepper, salt, vinegar, mustard-everything within reach.
«There were a good many,» replied Edna, who was eating her soup with evident satisfaction. «I found their cards when I got home; I was out.»
«Out!» exclaimed her husband, with something like genuine consternation in his voice as he laid down the vinegar cruet and looked at her through his glasses. «Why, what could have taken you out on Tuesday? What did you have to do?»
«Nothing. I simply felt like going out, and I went out.»
«Well, I hope you left some suitable excuse,» said her husband, somewhat appeased, as he added a dash of cayenne pepper to the soup.
«No, I left no excuse. I told Joe to say I was out, that was all.»
«Why, my dear, I should think, you'd understand by this time that people don't do such things; we've got to observe les

convenances if we ever expect to get on and keep up with the procession. If you felt that you had to leave home this afternoon, you should have left some suitable explanation for your absence.» (A, 100-101)

14. Henry James, «Pandora», dans *The Novels and Tales of Henry James*, vol. 18, Temecula (Californie), Reprint services corporation, 1997, p. 97-168; trad. de P. Blanchard, in Henry James, *Singulières jeunes filles. Nouvelles. Pandora. Les vraies raisons de Georgina. Lady Barberina*. Paris, Seuil 1991, p. 7-63.

15. TU, 204 (Nous soulignons; «Dites-le moi honnêtement, Tess, aimez-vous un autre homme? – Comment pouvez-vous le demander?» dit-elle, se contenant toujours. » TU, 192).

16. EB, 606; EB, 54.

17 Annie Ramel, « Le destin tragique de Tess », *Cahiers victoriens et édouardiens*, n°35, 1992, p. 201-216, ici p. 205.

18. T. Hardy, *Jude l'Obscur*, Paris, A. Michel, Le Livre de Poche, trad. W. Laparra, 1950, p. 410 («You make me hate Christianity, or mysticism, or Sacerdotalism, or whatever it may be called, if it's that which has caused this deterioration in you. That a woman-poet, a woman-seer, a woman whose soul shone like a diamond – whom all the wise of the world have been proud of, if they could have known you—should degrade herself like this! I am glad I had nothing to do with Divinity—damn glad—if it's to ruin you in this way!», dans *The Works of Thomas Hardy in Prose and Verse*, vol. III, London, Johnson Reprint Corporation, 1985, p. 423).

19. Pascal Quignard, *Le nom sur le bout de la langue*, Paris, Gallimard, Folio, 1995, p. 77-78.

20. TU, 311 («Every leaf of the vegetable having already been consumed ; the whole field was in colour a desolate drab ; it was a complexion without features, as if a face from chin to brow should be only an expanse of skin.» TU, 305).

21. Dans *To the Lighthouse*, Mrs Ramsay, qui incarne l'épouse et la mère «traditionnelles», est dotée d'une intériorité infiniment plus complexe que ne le laisse imaginer cette apparence lisse et convenue. Quant à Lily Briscoe, son itinéraire reflète la difficile conquête de la liberté et de la reconnaissance artistique des femmes, symboliquement figurée par le geste introuvable, constamment empêché par le doute, qui parachèvera la composition du tableau que la jeune femme a entrepris de peindre.