

UNIVERSITÉ DU QUÉBEC À MONTRÉAL

DU SILENCE À LA PAROLE : ÉTUDE COMPARATIVE DE *LA CHAMBRE AU PAPIER
PEINT* (1892) DE CHARLOTTE PERKINS GILMAN ET DU *CERCLE DE CLARA* (1997)
DE MARTINE DESJARDINS

MÉMOIRE
PRÉSENTÉ
COMME EXIGENCE PARTIELLE
DE LA MAÎTRISE EN ÉTUDES LITTÉRAIRES

PAR
SYLVIE GIGNAC

JUIN 2008

UNIVERSITÉ DU QUÉBEC À MONTRÉAL
Service des bibliothèques

Avertissement

La diffusion de ce mémoire se fait dans le respect des droits de son auteur, qui a signé le formulaire *Autorisation de reproduire et de diffuser un travail de recherche de cycles supérieurs* (SDU-522 – Rév.01-2006). Cette autorisation stipule que «conformément à l'article 11 du Règlement no 8 des études de cycles supérieurs, [l'auteur] concède à l'Université du Québec à Montréal une licence non exclusive d'utilisation et de publication de la totalité ou d'une partie importante de [son] travail de recherche pour des fins pédagogiques et non commerciales. Plus précisément, [l'auteur] autorise l'Université du Québec à Montréal à reproduire, diffuser, prêter, distribuer ou vendre des copies de [son] travail de recherche à des fins non commerciales sur quelque support que ce soit, y compris l'Internet. Cette licence et cette autorisation n'entraînent pas une renonciation de [la] part [de l'auteur] à [ses] droits moraux ni à [ses] droits de propriété intellectuelle. Sauf entente contraire, [l'auteur] conserve la liberté de diffuser et de commercialiser ou non ce travail dont [il] possède un exemplaire.»

REMERCIEMENTS

Je tiens à exprimer ma reconnaissance à Martine Delvaux, ma directrice de mémoire pour ses judicieux conseils, à Carole Damphousse du département d'Études littéraires de l'UQAM pour son soutien soutenu et sans faille tout au long de ce projet ainsi qu'à Michel Maillé pour sa grande générosité et son indéfectible amitié.

TABLE DES MATIÈRES

RÉSUMÉ	v
INTRODUCTION	1
CHAPITRE I	
LA FEMME AU XIX ^e SIÈCLE : LA MISE SOUS SILENCE	5
1.1 La science au service de la société : de la « New Woman » à la « Nervous Woman »	8
1.2 Le mariage : foyer de la domination masculine	11
1.2.1 La sexualité	13
1.2.2 Les rôles sexuels.....	16
1.3 La folie au féminin	18
1.3.1 L’hystérie au XIX ^e siècle, ou la science au pouvoir	21
1.4 Du silence à la parole : l’écriture des femmes ou la reconquête du corps	33
1.4.1 Écrire au « je » au XIX ^e siècle : sortir du silence	35
1.4.2 Écrire au « je » au XX ^e siècle : la parole retrouvée .	37
CHAPITRE II	
LA FEMME SOUS SILENCE	43
2.1 Le contexte social	43
2.2 La publication de l’œuvre	45
2.3 Une jeunesse non traditionnelle	48
2.3.1 Le mariage avec Charles Walter Stetson	50
2.3.2 La cure du D ^r Mitchell	52
2.4 <i>La Chambre au papier peint</i> : une écriture subversive qui dénonce	54
2.4.1 Le mariage et la figure du mari-médecin	58
2.4.2 L’image du papier peint	61

2.4.3 La figure du double	66
2.4.4 Les images de mort	69
CHAPITRE III	
LA PAROLE RECONQUISE	71
3.1 Le roman historique : le portrait de soi	72
3.1.1 Le pastiche	73
3.1.2 L'intertextualité et l'ironie	75
3.1.3 Le genre épistolaire	76
3.1.4 Le journal intime fictif	79
3.2 La figure du cercle	81
3.2.1 Le cercle comme image	82
3.3 Le mariage bourgeois au XIX ^e siècle	85
3.3.1 L'enfermement dans l'espace privé	86
3.3.2 L'enfermement dans le corps	89
3.3.3 Le corps : l'obsession de la société	93
3.4 L'écriture du corps ou l'obsession de la parole	97
3.4.1 La spectralité de Clara : la mort symbolique du corps	100
3.4.2 La mort d'Edmond	104
3.5 La sortie du cercle : la parole reconquise	106
CONCLUSION	109
BIBLIOGRAPHIE	113

RÉSUMÉ

Charlotte Perkins Gilman, une femme de lettres du XIX^e siècle, a bien failli perdre, complètement et à jamais, sa capacité d'écrire au terme de traitements inappropriés pour sa dépression. Elle rédige un récit autobiographique et dénonciateur qui illustre son combat contre la science et la société de son époque. À la fin du récit, la narratrice, quoique anéantie, refuse de se soumettre et continue désespérément d'aller de l'avant. C'est une fin qui suggère, même au XIX^e siècle, qu'elle (la femme, la Nature) avait raison, et que le médecin (l'homme, la Culture) avait tort.

Au XX^e siècle, Martine Desjardins reprend cette histoire sous forme de fiction. Notre étude comparative des deux œuvres repose sur l'hypothèse principale selon laquelle Desjardins s'est largement inspirée du récit de Gilman pour rédiger son roman. De fait, les deux œuvres, *La Chambre au papier peint* (1892) et *Le Cercle de Clara* (1997), l'une inspirée d'une histoire réelle et l'autre présentée comme imaginaire mais fort probablement inspirée de la première, racontent sensiblement la même histoire. Pourquoi une femme du XX^e siècle a-t-elle choisi de réécrire cette histoire en disant « je » à son tour ? En quoi le « je » d'une femme du XIX^e siècle peut-il trouver écho chez celui d'une femme moderne ? Et, comment, par l'écriture, la femme peut-elle exorciser ses souffrances et reconquérir son identité ?

Le premier chapitre de ce travail traite de la mise sous silence des femmes au XIX^e siècle. Le second dresse le portrait de Charlotte Perkins Gilman et présente son récit autobiographique, puis le troisième porte sur la parole que les femmes ont reconquise au XX^e siècle et met de l'avant les ressemblances et les différences entre les textes en mettant l'accent sur la modernité et le féminisme de l'œuvre de Desjardins. Desjardins a rédigé son roman en hommage aux femmes qui ont donné leur corps et leur âme à la société pour permettre à celles d'aujourd'hui de pouvoir publier. Le « je » individuel de Gilman est donc, aujourd'hui plus que jamais, collectif.

Mots clés : féminisme, écriture, XIX^e siècle, hystérie

INTRODUCTION

À la fin du XIX^e siècle, la société anglo-saxonne était en pleine effervescence. Les découvertes scientifiques se succédaient et les mœurs évoluaient. L'émancipation des femmes, observée à l'époque, s'inscrivait « dans la trame du statut nouveau de la bourgeoisie » (Lamonde, p. 91). D'autre part, la science avait une ambition totalisante, celle de contrôler la Nature, notamment les femmes. Ces dernières étaient associées à l'inné, au spontané alors que les hommes étaient les représentants de la Culture et du Savoir. Cette opposition a favorisé l'aboutissement de la vision patriarcale de la société du temps. Au nom de la société, les hommes ont voulu imposer leur supériorité en contraignant les femmes à se soumettre à leur diktat, c'est-à-dire en les gardant sous silence tout en contrôlant leur corps, puis leur âme. Ainsi dépourvues d'identité et d'humanité, les femmes sont devenues, au fil du temps, des objets pour la science. Sans corps et sans âme, elles deviennent des hystériques pour la science et la société d'alors. Allant de découverte en découverte, d'expérience en expérience, toute une série de traitements et de cures ont été testés sur les femmes dans le but de contrer le « mal », parfois avec des résultats plus ou moins heureux. Ainsi enfermées dans une société étouffante et hostile à leur évolution, elles ont voulu se dire, s'écrire et donner leur propre version du monde en se réappropriant leur corps par l'écriture. Or, revendiquer le droit d'écrire et surtout de publier relevait du « manifeste politique ». L'écriture était le privilège des hommes.

C'est ce que Charlotte Perkins Gilman a constaté quand elle a voulu publier son récit autobiographique : *La Chambre au papier peint*. Elle y décrit notamment la lutte qu'elle a menée pour écrire et publier, et les obstacles qu'elle a dû traverser pour y arriver. Ce récit autobiographique écrit en 1889 et publié en 1892 raconte sa dépression nerveuse. C'est à la suite d'une cure prescrite par un éminent médecin neurologue qui, soi-disant, connaît mieux les femmes qu'elles ne se connaissent elles-mêmes que Gilman frôle la folie et se voit contrainte à ne plus pouvoir exercer son métier d'écrivaine. *La Chambre au papier peint* est

également l'histoire d'une femme sous silence, d'une femme mariée de milieu bourgeois, telle que Gilman l'a vécue, dans la société de son temps. Dans son récit, subversif pour l'époque, l'auteure parle de l'enfermement dans le mariage et des relations entre les femmes et leur mari ou leurs médecins. Mais elle raconte surtout son combat contre la science et la société (symbolisées par le médecin et le mari), et la lutte qui s'est jouée entre la Nature et la Culture. À la fin du récit, après avoir franchi de nombreux obstacles, la narratrice, quoique anéantie, refuse de se soumettre et continue désespérément d'aller de l'avant. C'est une fin qui suggère, même au XIX^e siècle, qu'elle (la femme, la Nature) avait raison, qu'elle a, malgré tout, remporté la victoire, et que le médecin (l'homme, la Culture) avait tort. *La Chambre au papier peint* avait été rédigé à l'intention de son médecin, pour lui expliquer, par l'exemple, qu'il était dans l'erreur avec ses traitements. À la même époque, Freud lui-même avait commencé à en prendre conscience dans le cas Emma. À force d'observation et d'analyse, il avait notamment constaté que ses traitements avaient « causé du tort, [qu']elle [Emma, la femme] n'était pas du tout anormale » (Freud cité dans Assoun, p. 58). Freud commençait à admettre que la femme dite hystérique pouvait avoir raison.

En 1997, probablement après avoir lu Freud, Charcot et Gilman, Martine Desjardins ouvre le dialogue avec Charlotte Perkins Gilman en publiant un roman *Le Cercle de Clara*, sans jamais avouer, toutefois, la référence à l'œuvre de Gilman. L'hypothèse à la source de ce travail est que Desjardins s'est largement inspirée du récit de Charlotte Perkins Gilman pour rédiger son roman. *Le Cercle de Clara* est un roman historique qui raconte la dépression nerveuse d'une femme de milieu bourgeois à l'été 1895. L'auteure montre comment, à l'époque, les rôles sexuels tenaient les femmes enfermées dans un cercle vicieux de passivité, comment l'effervescence de la période « fin de siècle » dans le domaine scientifique a donné lieu à la naissance de nouveaux traitements pour la dépression (considérée alors comme une forme de « folie »), et comment les femmes subissaient l'enfermement dans le mariage et dans leur corps. Tout au long du roman, le personnage de Clara témoigne, par des extraits de son journal intime, de l'étendue de son désarroi. Elle exprime aussi son mépris face à l'attitude et aux méthodes dont use son mari, le scientifique Edmond Weiss, pour la sortir de son état dépressif. La société et la science sont ici complices. C'est par le journal intime de Clara que le lecteur est confronté au sort des femmes de l'époque. C'est aussi par lui que

Martine Desjardins livre, dans une fiction au « je », la pensée de son héroïne et montre, dans un jugement *a posteriori* et parfois avec beaucoup d'ironie, la grande méconnaissance que la science avait des femmes, tant du point de vue psychologique que biologique. Elle oppose ainsi une parole ancienne et une parole moderne. *Le Cercle de Clara* est une satire du XIX^e siècle, écrite par une auteure qui a une parole postféministe, une parole moderne.

Les deux œuvres, l'une inspirée d'une histoire réelle et l'autre présentée comme imaginaire mais fort probablement inspirée de la première, racontent sensiblement la même histoire. La narratrice de Gilman et le personnage de Desjardins tentent toutes deux de reconquérir leur identité par le biais de l'écriture. Dans ce travail, nous verrons comment la science et la société ont voulu contraindre les femmes au silence, par peur d'elles, en atteignant leur corps puis leur âme. Au XIX^e siècle, Charlotte Perkins Gilman, une femme de lettres, doit se battre, au prix de sa santé mentale, pour exercer son métier. L'écriture de son récit autobiographique lui permet d'exorciser ses souffrances et illustre son combat contre la science et la société de son époque. Au XX^e siècle, Martine Desjardins reprend cette histoire dans une fiction dénonciatrice et satirique, et illustre dans une version moderne le dur combat des femmes de l'époque mais aussi la chute des hommes et la mise en échec de leur toute-puissance. La femme, ici, est à la fois martyre et sainte. Elle semble aussi détenir un grand pouvoir millénaire : l'intuition féminine – que Desjardins oppose à l'obsession masculine. À la fin du roman, cette femme sort enfin de son cercle vicieux. Dans cette version, c'est l'homme qui meurt au bout de ses peines. *Le Cercle de Clara* est une histoire de vengeance.

Desjardins a réécrit l'histoire de Gilman cent ans plus tard. Pourquoi ? Pourquoi une femme du XX^e siècle a-t-elle choisi de réécrire cette histoire en disant « je » à son tour. En quoi le « je » d'une femme du XIX^e siècle peut-il trouver écho aujourd'hui, chez celui d'une femme moderne ? Et, comment, par l'écriture, la femme peut-elle exorciser ses souffrances et reconquérir son identité ?

Pour répondre à ces questions, nous ferons une étude comparative en analysant *La Chambre au papier peint* et *Le Cercle de Clara*. Nous allons notamment montrer les

ressemblances et les différences entre les textes, et mettre l'accent sur la modernité de l'œuvre de Desjardins du point de vue des femmes et de son approche féministe.

Dans le premier chapitre, nous examinerons, d'un point de vue historique, la mise sous silence des femmes du XIX^e siècle. Nous montrerons comment la science était au service de la société en incitant les femmes au mariage. Nous présenterons ensuite le mariage comme le foyer de la domination masculine, ses répercussions sur la sexualité et sur les rôles sexuels. Nous montrerons comment s'est développé « la folie au féminin » et ses manifestations telle que l'hystérie. Nous verrons enfin comment les femmes ont reconquis leur corps par l'écriture en disant « je », au XIX^e siècle, pour sortir du silence et au XX^e siècle, pour retrouver enfin la parole. Le second chapitre sera consacré à l'écrivaine Charlotte Perkins Gilman. Nous verrons comment le contexte social a contribué à la faire taire, la preuve étant ses difficiles relations avec son éditeur et ses difficultés à faire publier son récit autobiographique. Nous montrerons également comment sa jeunesse non traditionnelle, son mariage malheureux et sa rencontre avec le célèbre Dr Mitchell ont contribué à sa prise de conscience féministe. Nous analyserons finalement les principaux éléments de son récit autobiographique : la figure du mari-médecin, l'image du papier peint, la figure du double et les images de mort contenues dans le récit de Gilman. Le dernier chapitre abordera la parole reconquise par les femmes du XX^e siècle à travers le roman de Martine Desjardins : *Le Cercle de Clara*. Nous analyserons d'abord *Le Cercle de Clara* comme roman historique. Nous présenterons ensuite son contenu en abordant la question du pastiche chez Desjardins ainsi que l'intertextualité et l'ironie. D'autre part, nous montrerons ce que le roman épistolaire ainsi que le journal intime fictif, qui est à la source de notre réflexion apportent à l'œuvre de Desjardins. Nous analyserons en dernier lieu la figure du cercle. Nous verrons comment Desjardins présente le mariage bourgeois et l'enfermement des femmes, dans l'espace privé et dans leur corps, obsession de la société du XIX^e siècle. Dans ce contexte, nous analyserons la mort symbolique du corps de Clara et celle, réelle, d'Edmond, son mari. Nous verrons, finalement, comment Clara parvient à quitter le cercle vicieux du mariage et à retrouver la parole.

À l'âge du capitalisme naissant, je me révoltai contre ce qui risquait de me paralyser à tout jamais et j'eus un soubresaut qui secoua la science. J'attaquai mon corps et devins hystérique par milliers.

Madeleine Gagnon, *La venue à l'écriture*, p. 64.

CHAPITRE I

LA FEMME AU XIX^e SIÈCLE : LA MISE SOUS SILENCE

La fin du XIX^e siècle, dans le milieu bourgeois anglo-saxon, a été marquée par la décadence, comme le fait remarquer Elaine Showalter dans *Sexual Anarchy : Gender and Culture at the Fin de Siècle*. La décadence, résume-t-elle, est un terme à connotation péjorative introduit par la bourgeoisie pour décrire ce qui est pervers, anormal et artificiel dans la société, autant dans le domaine de l'art que dans celui de la sexualité. D'autre part, la fin du XIX^e siècle a été le théâtre de nombreuses découvertes scientifiques, de révolutions artistiques et de changements dans les mœurs. C'était aussi une période charnière dans l'histoire des femmes. L'émergence du féminisme, souligne Showalter, de concert avec l'avènement de la bourgeoisie, a obligé la société victorienne à redéfinir les rôles sexuels, les identités féminine et masculine. Les comportements sociaux traditionnels semblaient se briser. Les années 1880 et 1890, selon le romancier George Gissing, « were decades of “sexual anarchy” [...]. During this period both the words “feminism” and “homosexuality” first came into use [...] » (Showalter, 1990, p. 3). Pour reprendre les mots d'Elaine Showalter, la période *fin de siècle* représente une sorte de crise sociale qui comporte un poids symbolique et historique important, car : « we invest [it] with the metaphors of death and rebirth that we project onto the final decades and year of the century » (Showalter, 1990, p. 2).

Comme beaucoup de gens à cette époque, Karl Pearson, éminent professeur de mathématique appliquée, inventeur de la méthode statistique et membre fondateur en 1885 du *Men and Women Club* dont la mission était de discuter du rôle des hommes et des femmes dans la société, croyait que la société moderne entretenait deux grands problèmes : « the problem of women and the problem of labour » (cité dans Showalter, 1990, p. 7). De fait, dans le champ social, les femmes étaient perçues comme « un problème » parce qu'à cette époque, comme l'explique Showalter, le mouvement féministe avait remis en question l'institution du mariage et le concept de la famille. Les bases de la société d'alors s'en trouvaient ébranlées puisque, jusque-là, les femmes avaient été les gardiennes de l'ordre social. Mais voilà qu'elles devenaient de plus en plus visibles en dehors des rôles traditionnels. Elles dominaient notamment la presse féminine et les périodiques, ce qui a fait dire au scientifique et romancier Silas Weir Mitchell, en 1887, que « the monthly magazines are getting so lady-like that naturally they will soon menstruate » (cité dans Showalter, 1990, p. 77). Ce commentaire du célèbre neurologue, que nous apprendrons à connaître plus loin dans ce travail, montre bien les préjugés qu'il entretenait en tant qu'homme et en tant que médecin à l'égard des femmes, lui dont la profession visait à les comprendre et à les soigner.

Le discours dominant au sujet de la femme émancipée du XIX^e siècle appelée la « New Woman », sorte de mouvement féministe avant l'heure provenant des milieux bourgeois et intellectuel, a pour effet d'intensifier les stéréotypes de la « female sexlessness and purity » (Showalter, 1990, p. 45). Les féministes, et particulièrement les femmes célibataires, avaient pour modèle Jeanne d'Arc, l'une des figures emblématiques de ce mouvement. Elles disaient : « That kind is not to be possessed by one man; she belongs to a cause » (Florence Converse citée dans Showalter, 1990, p. 29). Jeanne d'Arc définissait à la fois les rôles sexuels et la féminité. En France, dans les années 1880 et 1890, elle faisait l'objet d'un culte; en Angleterre et aux Etats-Unis, à la même époque, elle était « the “ patron saint of a sex ” as of a country » (Showalter, 1990, p. 29). Jeanne d'Arc était célibataire et avait renoncé à la vie de couple. Le célibat était donc, selon les féministes, le prix à payer pour être à l'avant-scène de son temps et jouer un rôle dans l'ordre social. Mais leur désir d'émancipation était perçu « as a form of unbalance in the reproductive system and mind [...] » (Showalter, 1990, p. 24). Il va donc de soi que le fait, par exemple, de réclamer une tribune pour s'exprimer

représentait une transgression de la modestie féminine. Les femmes devaient correspondre aux modèles définis pour elles, selon la volonté et les besoins de la société, qui étaient d'être une mère et une épouse modeste. C'est pourquoi, dans l'opinion populaire, toutes les femmes qui avaient le désir de changer les choses étaient considérées comme n'étant pas à leur place, d'où le danger de les intégrer, et par le fait même, leur instabilité, dans la vie politique et sociale. Leur marginalité semblait les placer à la frontière de l'ordre symbolique, en marge de la culture patriarcale.

Ces femmes marginales étaient plus libres que les autres, indépendantes financièrement et célibataires. Celles qui menaient une existence non traditionnelles ne se satisfaisaient pas du rôle qu'occupaient les femmes mariées et ne souhaitaient pas répondre à ce que la société attendait d'elles. Elles rivalisaient plutôt avec les hommes, notamment sur le plan de l'emploi, et les contraignaient parfois, selon la croyance populaire, au chômage. L'« autre problème », celui des ouvriers, était donc, par répercussion, causé par les femmes. L'ordre social leur reprochait de mettre de côté les tâches traditionnelles pour obtenir des emplois difficiles et épuisants, et mener une existence indépendante et incomplète. La société de l'époque croyait que l'anarchie sexuelle qui sévissait au XIX^e siècle, comme le montre sans aucun doute le célèbre procès d'Oscar Wilde – en 1895, pour homosexualité¹ –, venait d'elles, de leur soif de liberté. Un journaliste sonnait d'ailleurs l'alarme dans les pages de son journal dénonçant « an enormous and increasing number of single women in the nation, a

¹ Dans l'Angleterre victorienne de la fin du XIX^e siècle l'homosexualité était un crime passible de prison. Les homosexuels représentaient, pour la société d'alors, des êtres aux mœurs dissolues qui affichaient une trop grande liberté individuelle. En avril 1895, l'écrivain Oscar Wilde intente un procès en diffamation contre le marquis Queensberry qui l'accuse d'avoir une relation homosexuelle avec son fils Lord Alfred Douglas. Wilde est alors marié et père de deux enfants. Mais le procès intenté par Wilde se retourne contre lui quand l'avocat de Queensberry prend à témoin l'œuvre de l'écrivain, et en particulier *Le portrait de Dorian Gray*, pour prouver que Wilde est un être immoral et subversif. Un des personnages du livre déclare « avoir adoré follement un jeune homme ». Cela prouvait que l'auteur était immoral parce qu'il aurait eu, lui aussi, une passion amoureuse pour un jeune homme. Le 26 avril 1895, Oscar Wilde subit son procès comme accusé, cette fois, pour avoir commis des « actes indécents ». Le 25 mai de la même année, il est formellement accusé d'homosexualité et condamné à deux ans de travaux forcés. Dans les journaux de l'époque, on écrivait : « Enfin justice a été faite! », puis : « c'est à un terrible coût que la société s'est nettoyée de ces méprisables importateurs de vices exotiques ». À sa sortie de prison, Wilde n'a pu revoir ses enfants, a vu ses amis disparaître, a été mis en faillite et condamné à une vie de paria. Il n'avait même plus envie d'écrire. Il mourra trois ans plus tard, à 46 ans, d'une méningite aggravée d'une syphilis.

number quite disproportionate and quite abnormal; a number which positively and relatively is indicative of an unwholesome social state » (Showalter, 1990, p. 19). Il fallait réagir et trouver une solution pour faire rentrer les femmes à la maison; celle-ci a été donnée par la science.

1.1 La science au service de la société : de la « New Woman » à la « Nervous Woman »

Les médecins ont établi un lien entre l'évolution des femmes et les maladies nerveuses diagnostiquées à l'époque, soit l'anorexie, la neurasthénie et l'hystérie. « Doctors maintained that the New Woman was dangerous to society because her obsession with developing her brain starved the uterus; even if she should wish to marry, she would be unable to reproduce » (Showalter, 1990, p. 40). De même, le célèbre complexe de castration élaboré par Freud peut être vu, selon Elaine Showalter, comme le produit de cette culture *fin de siècle*, le résultat d'une volonté de contrôle des hommes sur les femmes. Toujours selon Showalter, c'est dans cette volonté de contrôler la « New Woman » que Freud avait décidé de s'occuper de l'esprit de la femme. D'autres chercheurs se chargeront de son corps. La « New Woman » est ainsi devenue la « Nervous Woman ». Tout l'imaginaire de l'époque tournait autour de l'idée de contrôler les femmes, tels que le démontre l'histoire de *Jack l'éventreur*.

L'histoire de Jack l'éventreur qui sévit à Londres vers 1888 est sûrement en partie un mythe, ou à tout le moins une légende urbaine, mais elle avait pour but de garder les femmes à la maison. Jack l'éventreur, comme son nom l'indique, était un horrible personnage de boucher qui mutilait les femmes en ouvrant leur corps pour en retirer l'utérus et autres viscères. La légende n'a pas conservé tous les détails, mais une chose demeure très claire : « the city is a dangerous place for women, when they transgress the narrow boundaries of home and hearth and dare to enter public space » (Showalter, 1990, p. 127). Cette légende urbaine laisse également croire que l'éventreur de Londres était médecin, en raison de la précision chirurgicale de ses interventions. De fait, les médecins de l'époque étaient littéralement obsédés par le corps des femmes. Un des thèmes populaires en peinture était

« the doctor performing an autopsy on the body of the drowned prostitute » (Showalter, 1990, p. 131). Dans le domaine de la littérature réaliste, également, une image circulait : celle de Flaubert tenant au bout d'un couteau le cœur de Mme Bovary. Disséquer le corps des femmes représentait la solution à une grande variété de problèmes d'ordre médical. C'était, semble-t-il, « the best way to know women completely » (Showalter, 1990, p. 131).

Au XIX^e siècle, la dissection d'un cadavre de femme dans le but de révéler tous les secrets de ce corps mystérieux a été déterminante dans le développement des méthodes scientifiques. Cette obsession passionnelle pour l'observation et l'analyse s'est manifestée dans le développement des instruments médicaux, dont le célèbre spéculum inventé par le Français Récamier au milieu du XIX^e siècle, outil qui a révolutionné le monde médical. Avec cet instrument, les médecins pouvaient entrer dans le corps des femmes sans avoir recours à la chirurgie. En 1845, le gynécologue Marion Sims, qui avait procédé pour la première fois à un examen à l'aide d'un spéculum, s'était littéralement senti comme un conquérant : « I felt like an explorer in medicine who first views a new and important territory » (cité dans Showalter, 1990, p. 129). Les médecins décrivaient cette découverte « as adventurous quests for treasure and power » (dans Showalter, 1990, p. 130). Ils avaient dorénavant un pouvoir sur la nature, une ascendance sur la menace que représentait le mystère du corps féminin.

La société conservatrice de l'époque croyait ainsi que la rebelle « New Woman » pourrait enfin être réduite au silence, observée, mesurée et étudiée : « her resistance to convention could be treated as a scientific anomaly or a problem to be solved by medicine » (Showalter, 1990, p. 138). C'était une société farouchement patriarcale qui voulait, coûte que coûte, réduire les femmes au silence et les faire rentrer à la maison : « [The society] gain[s] control over an illusive and threatening femininity by turning the woman into a " case " to be opened or shut » (Showalter, 1990, p. 134).

Dans la littérature de l'époque, on retrouve également cette vision de la société. Selon Showalter, le *Dracula* de Bram Stoker, publié en 1897, véhicule un message misogyne. C'est l'histoire d'un vampire dont toutes les victimes étaient des femmes. Il véhiculait

notamment l'image de l'hystérique, de la féministe intellectuelle « whose sicknesses drain her family's energies. [...] With her "sweet woman's heart", but her "man's brain", Mina is a dangerous hybrid, who must be domesticated through hysteria » (Showalter, 1990, p.180-181). Mina représente l'ambition de la femme émancipée du XIX^e siècle et l'hystérie est clairement posée comme une solution au problème de l'émancipation des femmes, une manière de les contrôler. En 1895, Freud et Breuer, dans leur ouvrage intitulé *Études sur l'hystérie*, admettent ainsi que les « hysterical girls were likely to be "lively, gifted, and full of intellectual interests" » (cité dans Showalter, 1990, p. 40). Or, l'émancipation, l'éducation et le célibat des femmes étaient des menaces pour la société. Même si les femmes ne souhaitaient plus répondre aux critères de la société patriarcale mais voulaient redéfinir leur idéal, la « faction opposée² » n'avait de cesse de trouver des incitatifs pour leur faire reprendre leur place.

L'histoire de *Jack l'éventreur*, le procès pour homosexualité d'Oscar Wilde ainsi qu'une épidémie de syphilis ont changé le discours sur la sexualité, le corps et la maladie. Dans le but de renforcer le sens moral du grand public et d'augmenter la censure à tous égards, une campagne pour la « pureté sociale » s'était développée. Il fallait réaffirmer l'importance de la famille et faire oublier la décadence sexuelle. L'un des éléments déterminants fut la découverte du désir sexuel des femmes comme préalable à la santé. Il était enfin admis que la sexualité faisait partie de la vie normale des femmes, mais il fallait la vivre à l'intérieur d'un cadre plutôt strict. Les médecins disaient que les femmes, comme les hommes, avaient besoin de rapports sexuels, mais que, pour les femmes, « the evil results of abstinence are especially noticeable [...] » (Showalter, 1990, p. 21). Ils souhaitaient contraindre cette sexualité qui leur faisait peur. Il n'en fallait pas plus pour que l'obstétricien américain, le Dr Charles Taylor, « warned that unmarried women needed to protect their health by finding other outlets for their "unemployed functions", or suffer the consequences of "disturbance" and "weakness" » (rapporté par Showalter, 1990, p. 21).

² Expression de Lady Winchelsea dans un poème cité dans *Une Chambre à soi*, de Virginia Woolf.

La « New Woman », cette femme scolarisée et sexuellement indépendante, provoque d'intenses hostilités par son apparente liberté et l'impression qu'elle donne de défier la suprématie masculine dans le domaine des arts et des professions. Les journalistes, rapporte Elaine Showalter, la décrivent même en utilisant le vocabulaire de l'insurrection et de l'apocalypse. Dans une telle période d'insécurité culturelle, le mariage devient une solution aux dangers du célibat.

1.2 Le mariage : foyer de la domination masculine

Comme nous l'avons vu précédemment, l'ordre social à la fin du XIX^e siècle est fondé sur la domination masculine. Quand les femmes recherchent des occasions de s'émanciper hors de l'institution du mariage, la médecine et la science freinent leurs ambitions en les menaçant des dangers qu'elles courent en ce qui a trait aux maladies et à la stérilité. Ainsi, le mariage est perçu comme un remède à l'émancipation des femmes. De plus, il consacre l'ordre établi. En effet, les femmes, au XIX^e siècle, cessaient, lorsqu'elles étaient mariées, d'être perçues comme une menace pour l'ordre social puisqu'elles étaient contraintes à l'autorité de l'époux, et ce, du point de vue social, économique et sexuel.

Le mariage avait, certes, pour but, non seulement de restreindre les femmes sur le plan social mais aussi pour conséquence de les infantiliser, par le biais de l'époux qui devenait, ni plus ni moins, le gardien de l'ordre social³. La société patriarcale de l'époque donnait ainsi peu de choix aux femmes. Elle lui imposait de choisir entre le mariage et la carrière, ce qui revient à dire entre le mariage et le célibat, la dépendance et l'indépendance. Il existait un tel « courant de méfiance et d'hostilité face au travail des femmes » (Collectif Clio, p. 209), que dans les milieux bourgeois comme dans les milieux ouvriers, les fillettes étaient éduquées

³ En se mariant, les femmes étaient exclues de la politique, soumises à une incapacité juridique, n'avaient pas le droit de vote au Canada et aux États-Unis et n'étaient pas reconnues par le code civil canadien et celui de certains États américains comme étant des personnes à part entière.

dans le but de se marier. Très tôt, on leur inculquait la notion d'obéissance à leur mari, la femme soumise étant présentée comme un idéal à atteindre.

Le petit anneau d'or, symbole de l'union qui enchaînait les femmes à leur mari et à leur maison, les soumettait à l'ordre patriarcal : « Objet d'échange dans la plupart des civilisations, [...] la femme [...] est amenée à ne préciser son identité que dans une relation dichotomique avec le père, le mari, le frère, le fils » (Lamy et Pagès, p. 164). Se marier signifiait, entre autres pour une femme, sacrifier son identité par l'imposition du nom du mari. En nommant ainsi son épouse, l'époux la faisait sienne, elle devenait sa propriété. Et comme l'explique Clerget : « d'une manière générale, nommer c'est [...] se donner les moyens d'intervenir sur la destinée de l'être nommé [...] » (p. 190).

La femme appartenait désormais à une famille, à un homme, à la société, à la science. Elle avait été la fille d'un homme et le mariage faisait d'elle la femme d'un autre homme, avant qu'elle ne devienne ensuite une mère. Jamais elle n'existait par et pour elle-même. Le nom qui lui était imposé par l'union représentait donc l'« exercice d'un pouvoir, [une] appropriation de l'être » (Clerget, p. 15). À l'intérieur de l'institution du mariage, à la fin du XIX^e siècle, la femme perdait son nom de naissance, son identité, et son autonomie.

Sur le plan économique, d'autre part, la femme était infantilisée par le mariage, ne pouvant disposer de ses biens comme bon lui semblait. Et même si elle pouvait gagner de l'argent, la loi lui interdisait de s'en servir : elle n'avait pas le droit de signer de chèques. Tel un objet, la femme mariée, tout comme ses propres biens, étaient la possession du mari. L'écrivaine Charlotte Perkins Gilman, déjà à cette époque, reconnaissait qu'« étant donné la situation de dépendance économique (de la femme) dans l'union sexuelle, la distinction entre les sexes n'est pas chez elle seulement un moyen d'attirer un époux, c'est aussi une façon de gagner sa vie [...] » (Gilman citée par Hedges, p. 50).

Charlotte Perkins Gilman commente cette situation économique des femmes avec beaucoup de lucidité dans un ouvrage intitulé *Women and Economics*. Elle croit que, pendant

que les femmes font le travail ménager, l'époux peut « produire plus de richesses » (Hedges, p. 49). Dans ce sens, les femmes sont un levier économique important dans la société et elle compare leur travail à celui des chevaux de somme : « C'est le travail des chevaux qui permet aux hommes d'accumuler plus de richesses. Le cheval est un facteur économique. Le cheval n'est pas indépendant sur le plan économique, la femme non plus » (citée dans Hedges, p. 49). Le mariage est présenté ici, non seulement comme un enfermement, une sorte de prison, mais également comme une institution sociale qui exploite les femmes. Cette question, Luce Irigaray, une féministe contemporaine, la pose à son tour : « sans l'exploitation des femmes, qu'advierait-il de l'ordre social ? Quelles modifications subirait celui-ci si les femmes sortaient de leur condition de marchandises [...] et prenaient part à l'élaboration et au fonctionnement des échanges ? » (Irigaray, 1977, p. 185).

Dans de telles conditions, l'amour a bien peu de chances de s'épanouir dans le mariage. La soumission impose aux femmes d'être conformes aux attentes de la société : « “féminines”, c'est-à-dire souriantes, sympathiques, attentionnés, soumises, discrètes, retenues, voire effacées. Et la prétendue “féminité” n'est souvent autre chose qu'une forme de complaisance à l'égard des attentes masculines » (Bourdieu, p. 73). D'autre part, le mariage transforme en droits et privilèges, pour l'homme, une relation qui devrait être basée sur un échange.

1.2.1 La sexualité

L'un des nombreux privilèges de l'époux est celui qui régit la sexualité. Il a des droits, la femme, des devoirs. Il possède, elle est possédée. La sexualité à l'intérieur du mariage apparaît ainsi souvent comme un viol légalisé ayant pour but la procréation, qui laisse les femmes froides et sans désir. C'est une époque où l'on parle beaucoup de la frigidité des femmes, allant même jusqu'à l'explorer d'un point de vue médical. D'un point de vue féministe, cependant, on peut se demander, comme le fait Luce Irigaray : « comment un objet

de transaction peut-il revendiquer un droit au plaisir sans sortir du commerce établi » (Irigaray, 1977, p. 31) ?

Phyllis Chesler, dans son ouvrage *Les femmes et la folie*, précise à ce propos que « les femmes sont réprimées sexuellement par les institutions patriarcales qui imposent la peur, le dégoût et la confusion liées chez les hommes et chez les femmes à l'anatomie sexuelle et reproductrice de la femme » (Chesler, p. 57-58). Elle ajoute que « les femmes ne pourront jamais se réaliser sexuellement tant que les hommes contrôleront les moyens de production et de reproduction » (Chesler, p. 58-59). Lori Saint-Martin, dans un essai sur la littérature féminine avant 1945, croit que, dans un tel contexte, « la sexualité des femmes subordonnée à des motifs idéologiques ne peut s'épanouir » (Saint-Martin, 1989, p. 110). Pour Freud, la cause de la frigidité chez la femme pourrait être « recherchée dans le fait que la réalisation de l'objectif biologique, l'agression, se trouve confiée à l'homme et demeure, jusqu'à un certain point, indépendante du consentement de la femme » (cité dans Irigaray, 1977, p. 43). Néanmoins, en tant que chercheur et homme de science, il « met la frigidité au compte soit de l'infériorité sexuelle de toute femme, soit de "quelque facteur constitutionnel, voire anatomique", perturbant la sexualité [...] » (Irigaray, 1977, p. 43-44). Pourtant, comme nous l'avons vu, l'expérience de la sexualité chez la femme est déterminée par des facteurs d'ordre social : l'obligation de faire des enfants, de rester à la maison, mais également « l'ignorance en matière de sexualité » [et de contraception]. « [D]es pressions sociales s'opposent au désir des femmes de bien vivre leur vie conjugale » (Saint-Martin, 1989, p. 109).

Dans certains milieux, les naissances sont nombreuses et les découvertes scientifiques aussi. La science va désormais récupérer le corps des femmes jusqu'à l'intérieur du mariage en s'appropriant la naissance. Depuis la nuit des temps, les femmes accouchaient entre elles; la naissance était une affaire de femmes. Mais bientôt, les hommes, au nom de la science, prendront cette place. « Cette invasion des hommes dans un domaine jadis réservé aux femmes ne s'effectue pas qu'à coup d'ordonnances ou de règlements sur la pratique du métier d'accoucheur. Elle s'effectue aussi au nom de la science et s'appuie sur l'exclusion des femmes de la science médicale » (Collectif Clio, p. 168).

Tout ce qui concerne la sexualité est donc régi par la science et les maris. La sexualité, pour les femmes, est contraignante et étouffante. Encore une fois, elles se trouvent enfermées dans leur corps par le mariage et participent ainsi au commerce qui s'établit entre la société et le pouvoir médical et scientifique. Plusieurs médecins croyaient même, à cette époque, que « tout un ensemble de procédures dans l'enfermement particip[ait] à assujettir les corps pour les rendre à la fois “ dociles et utiles ” (Frigon, p. 52). Et, l'enfermement, c'est bien ce dont il est question dans le mariage.

Mariées pour satisfaire le désir de contrôle d'une société sur leur évolution et leur corps, les femmes étaient enfermées dans le mariage comme les criminelles dans les prisons. En prison, comme dans le mariage, « lors de leur admission, les femmes [...] sont dépouillées de leur identité en tant que sujet » (Frigon, p. 61-62). L'époux prend en charge la femme au même titre qu'un enfant. Il est, par contrat, responsable de celle qui lui doit obéissance, et se trouve en charge de ses loisirs, de sa santé, en somme de sa vie. Il agit comme une figure paternelle.

Enfermées dans le mariage et dans leur corps, les femmes l'étaient aussi dans la maison. Sarah Kofman voit ainsi dans la maison une métaphore de la prison :

Maison qui, pour vous, est plutôt un pénitencier où vous avez la malédiction de vivre, une prison où règne un mélange de sévérité et de douceur, de contrainte et de liberté, où malgré tous les bons soins qu'on vous y prodigue par amour, vous ne vous sentez pas très libre, c'est le moins qu'on puisse dire : mais justement vous n'aurez pas le droit de le dire [...] (Kofman, 1987, p. 29).

La métaphore de la prison fait clairement ressortir l'absence de liberté et le silence auquel les femmes étaient contraintes. Comment, d'ailleurs, « cet objet d'usage et de transaction peut-il revendiquer un droit à la parole »? se demande Luce Irigaray (1977, p. 81). En ce sens, « [l]a prison agit de telle sorte qu'elle vous vide progressivement, y compris l'intérieur de vous-même. C'est la logique de l'enfermement d'aller jusqu'au squelette » (D' Gonin, cité dans Ginsberg et rapporté par Frigon, p. 29). Une fois ainsi enfermée, la voix de l'homme

« vous laissez sans voix, vous faites douter de votre bon sens et de tout sens, vous faites suffoquer en silence » (Kofman, 1987, p. 17).

1.2.2 Les rôles sexuels

Au XIX^e siècle, comme nous l'avons dit plus tôt, une nouvelle classe sociale, dont les privilèges étaient déterminés par l'argent plutôt que par le sang, a fait son apparition. Il s'agit de la bourgeoisie. Cette classe sociale se définissait beaucoup par les apparences et les conventions. « C'est de ce milieu constitué qu'émergent le couple bourgeois, la famille bourgeoise, la femme bourgeoise » (Lamonde, p. 91). Ce que la société du XIX^e siècle attendait, notamment des jeunes gens de la bourgeoisie, était des relations froides et dépourvues d'élan de tendresse. Il ne fallait pas attiser leur désir. Les relations sexuelles n'étaient pas autorisées avant le mariage, et le désir autant que la virginité étaient tabous. Sarah Kofman suggère que l'origine symbolique de ce tabou réside dans le fait que

la femme est redoutable, elle représente le « sexe fort », l'homme le « sexe faible ». C'est elle qui exerce l'« influence », le « pouvoir » et dépossède les hommes de leur force; c'est pour éviter cette maîtrise des femmes et renverser [...] les rôles en leur faveur que les hommes poseraient toute une série de tabous (Kofman, p. 82).

Dans la société de cette époque, le rôle de la femme, tout comme celui de l'homme, était imposé. Il s'agit de rôles définis par des circonstances culturelles et historiques particulières, et, pour Showalter, d'une réponse au pouvoir des femmes face à l'horreur que pouvait représenter son potentiel castrateur : « another response was the intensified valorization of male power, and expressions of anxiety about waning virility (Showalter, 1990, p. 10). Il s'agissait d'une société hétérosexuelle dans laquelle la femme était perpétuellement mise en spectacle, c'est-à-dire qu'elle était constamment « perçue » par les autres. À ce sujet, Delvaux questionne :

N'est-ce pas sur cette scène que se joue, justement, le drame de la « folie » dans une société où les individus se trouvent déterminés par leurs rôles sexuels, et où les rôles demeurent inscrits dans la mise en scène d'une économie hétérosexuelle ? Les hommes regardent, les femmes sont regardées. Ils sont raisonnables, elles sont « folles », [...] insensées, irrationnelles [...]. [La femme est là dans] le négatif d'une polarité essentielle; activité/passivité, soleil/lune, culture/nature, parole/écriture, [...]. (p. 11)

Hélène Cixous citée par Delvaux constate également que c'est « toujours la même métaphore » (p. 11) :

Homme
Femme

Toujours la même équation :

Raison
Folie (p. 11)

Reprenant la même idée, Bourdieu affirme que la domination masculine

constitue les femmes en objet symbolique, dont l'être (*esse*) est un être perçu (*percipi*), [qui] a pour effet de les placer dans un état permanent d'insécurité corporelle ou, mieux, de dépendance symbolique : elles existent d'abord par et pour le regard des autres, c'est-à-dire en tant qu'*objets* accueillants, attrayants, disponibles (p. 73).

Les femmes sont ainsi placées dans des rôles sexuels qui les dévalorisent. Il est à noter également que les rôles sexuels dans cette société devenaient tellement ancrés dans les mentalités qu'ils apparaissaient, après un certain temps, comme allant de soi, autant pour les hommes que pour les femmes. À ce sujet, dans un essai sur les rôles sexuels observés auprès de la société kabyle, Bourdieu commente : « Les dominés appliquent des catégories construites du point de vue des dominants aux relations de dominations, les faisant ainsi apparaître comme naturelles. Ce qui peut conduire à une sorte d'auto-dépréciation, voire d'auto-dénigrement systématique » (Bourdieu, p. 41). Carol Smith-Rosenburg souligne qu'à cette période de l'histoire, les rôles sexuels étaient rigides et bien définis et conséquemment offraient peu de possibilités aux femmes. « From this perspective hysteria can be seen as alternate role option for particular women incapable of accepting their life situation » (citée dans Després, p. 190).

1.3 La folie au féminin

L'hystérie est une maladie mentale qui, selon les époques, a fait l'objet de diagnostics des plus saugrenus. Nombreux sont ceux qui ont écrit sur elle, parmi lesquels on retrouve davantage de « médecins, d'ecclésiastiques et de philosophes que de psychiatres » (Veith, 1973, p. 5). Cette maladie a suscité, pendant des décennies, beaucoup d'intérêt auprès des scientifiques et des savants et a, pour ainsi dire, « adapté ses symptômes aux idées et mœurs en vigueur dans chaque société » (Veith, 1973, p. 6). Ainsi, dans l'Égypte ancienne, à l'époque d'Hippocrate notamment, on croyait que les femmes considérées comme instables devaient leur conduite aux « pérégrinations d'une matrice insatisfaite » (Veith, 1973, p. 6). Les Grecs, à l'instar de Platon, partageaient cette pensée et nommèrent ce trouble *hysteria*, ce qui signifie « utérus ». Déjà, en la nommant ainsi, cette maladie annonce la direction que vont prendre les scientifiques de toutes les époques, jusqu'au XX^e siècle.

À l'origine, on croyait que

- tous les symptômes que nous [regroupons] sous le nom d'hystérie n'[étaient] imputables qu'au seul utérus. C'est dire que c'est la maladie d'un organe et que son origine en est sexuelle et spécifiquement féminine;
 - l'utérus déclenche la maladie parce qu'il est en état d'inanition : il n'a pas ce qu'il désire;
 - il manifeste son mécontentement en se déplaçant de manière intempestive.
- (Chauvelot, 1995, p. 11)

Dans le même ordre d'idées, Platon écrit, dans le *Timée*, que : « Chez les femmes [...] ce qu'on appelle la matrice ou l'utérus est un animal qui vit en elle avec le désir de faire des enfants » (cité dans Chauvelot, p. 14). Il décrit le mal hystérique de la façon suivante : « la matrice suspendue dans le bas-ventre avec ses ailes ou membranes tendues de chaque côté de la région iliaque se montre tel un animal extrêmement sensible aux odeurs » (cité dans Chauvelot, p. 22). La médecine ancienne croyait ainsi que l'utérus était un « organe itinérant », « un animal vivant [...] [qui] écras[ait] les poumons et déclench[ait] alors des étouffements, des sueurs; il coinçait le cœur et entraî[ait] des palpitations; il mont[ait] dans la gorge et fais[ait] boule » (Chauvelot, 1995, p. 11).

Il semble évident que le corps des femmes représentait non seulement un mystère mais un réel danger. On constate toutefois que la connaissance de l'anatomie est encore embryonnaire et que les croyances allaient de pair avec cette méconnaissance. La femme était un objet d'expérimentation entre les mains de la science. Les médecins n'avaient de cesse d'essayer de

nourrir l'organe affamé [et] de le persuader de regagner sa place. [...] Pour le nourrir, il fallait, bien sûr, marier les vierges et remarier les veuves. Pour le persuader de reprendre sa place dans le pelvis, il fallait le tromper, le séduire. Ou bien on agissait par en haut, en faisant ingérer à la patiente des produits nauséabonds ou en lui faisant respirer des odeurs putrides, ou bien on faisait pénétrer dans son vagin de doux et suaves parfums balsamiques (Chauvelot, 1995, p. 12).

Pendant des siècles, les médecins ont tenté de traiter cet « utérus migrateur ». Au XVI^e siècle, Ambroise Paré (1509-1590) a inventé un spéculum à trous pour faciliter la pénétration de vapeurs aromatiques dans la cavité vaginale. Nous avons vu plus haut comment le XIX^e siècle a récupéré cet instrument médical, mais déjà au XVI^e siècle,

[o]n faisait asseoir la malade sur des draps humides parfumés, imprégnés de myrrhe liquide. Si l'organe itinérant n'obtempérait pas, on faisait plus : des fumigations d'excréments d'hommes, séchés, mélangés à de l'encens [...] On pouvait donc avoir recours à des produits du sexe opposé (Chauvelot, 1995, p. 13).

La méthode se rapproche du rituel par l'utilisation de l'encens et le cérémonial du traitement. S'opère ainsi un glissement entre Dieu et la science. Robert Burton (1577-1640), qui se considérait ecclésiastique de profession et médecin par vocation, pensait que le remède le plus sûr était de trouver un bon mari. Le pouvoir de l'Église et les croyances morales se mêlaient à une approche scientifique, et parfois les sous-tendaient. Mais c'est aussi au XVI^e siècle que le gynécologue anglais William Harvey (1578-1657), à la faveur d'une étude sur la source des migraines, « éliminait [...] toute implication de l'utérus dans l'hystérie » (Veith, 1973, p. 132). Les migraines étant possibles autant chez l'homme que chez la femme, l'hystérie n'était plus, à proprement parler, une maladie strictement féminine. Toutefois, Thomas Willis (1622-1675) « maintenait [...] que les femmes, de par leur faible constitution

animale, étaient bien plus sensibles à l'hystérie que les hommes » (Veith, 1973, p. 135). Il reconnaîtra pourtant que « la passion hystérique a si mauvaise réputation parmi les Maladies ressortant des Femmes que [...] sa Cure [est] tout a fait incertaine [...] et [que, en présence de] tout symptôme inaccoutumé, nous déclarons qu'il [est] hystérique en quelque point [...] » (Veith, p. 135-136).

C'est l'hystérie « qui a créé le Dieu de la médecine », commente Chauvelot (p. 20). Au fil des siècles, elle a servi de prétexte aux hommes pour essayer de percer le mystère du corps de la femme et apaiser leur curiosité. Au nom de la science, les scientifiques et les médecins, comme on l'a vu plus haut, se sont permis toutes sortes d'expérimentations sur le corps des femmes. Au XVIII^e siècle, une nouvelle approche est privilégiée, moins scientifique et plus intuitive basée sur des croyances ésotériques. Il s'agit de la méthode du « magnétisme animal » du viennois Franz Anton Mesmer (1734-1815), une méthode thérapeutique qui deviendra « une idéologie sociale et révolutionnaire » (Chauvelot, p. 87).

La théorie du magnétisme de Mesmer arrive à point nommé dans un siècle qui voulait comprendre la maladie autrement que par la médecine traditionnelle et la science conventionnelle. On privilégiait une approche « sans Dieu ni Diable » (Chauvelot, p. 188). Force invisible et incontrôlable, le magnétisme, plus tard appelé le mesmerisme, agissait au niveau de la pensée sous forme de télépathie, et « pouvait donner une impulsion à un être vivant » (Chauvelot, p. 189). Par sa théorie, Mesmer a donné au cerveau un rôle central car, dit-il, « c'est à partir du cerveau que les vibrations seront réparties dans tout le corps » (Chauvelot, p. 92). Mélomane, il fut l'un des premiers à utiliser la musique à des fins thérapeutiques. D'autre part, il a identifié et compris l'importance de la catharsis, c'est-à-dire « le discours tenu par le malade et son médecin dans la discrétion de leur tête-à-tête. C'est ce qui a conféré à Mesmer le mérite [d'avoir été] le premier psychothérapeute » (Chauvelot, p. 200-201).

1.3.1 L'hystérie au XIX^e siècle, ou la science au pouvoir

L'arrivée du XIX^e siècle marque l'apothéose de l'hystérie : « elle se répand dans la vie sociale comme dans les sciences » (Chauvelot, p. 234) et devient même nécessaire au génie artistique comme scientifique. Baudelaire dira à cette époque : « J'ai cultivé mon hystérie avec jouissance et terreur » (cité dans Chauvelot, p. 233), et George Sand : « Je suis une grosse fille hystérique » (cité dans Chauvelot, p. 234). Ce phénomène de l'esprit suscite un intérêt chez le chercheur Robert Carter (1828-1918) qui se fera surtout connaître pour ses travaux en ophtalmologie. Mais il s'est d'abord penché sur l'hystérie, et ses observations ont servi à bon nombre de ses successeurs, dont Sigmund Freud. Carter a mis au rancart la théorie de « l'utérus migrateur » et a apporté un éclairage nouveau sur cette maladie. Il estimait que « le désir sexuel insatisfait [était] à l'origine des manifestations de la maladie hystérique [et excluait] radicalement tous les dysfonctionnements physiologiques et toutes les maladies organiques » (Chauvelot, p. 237). Il est un des premiers à avoir trouvé un fondement psychologique et émotionnel à l'hystérie.

En Europe, à la fin du XIX^e siècle, l'hystérie n'a pas bonne réputation. Le célèbre psychiatre Jules Falret (1824-1902) méprisait littéralement les femmes hystériques et alimentait ses préjugés par des théories sexistes qui visaient les femmes en général :

Tous les médecins qui ont observé beaucoup de femmes atteintes d'hystérie, tous ceux qui ont eu le malheur de vivre avec elles une vie commune savent parfaitement qu'elles ont toutes dans le caractère et l'intelligence une physionomie morale qui leur est propre et qui permet de reconnaître chez elles l'existence de cette maladie, avant même d'en avoir constaté les symptômes physiques (cité dans Chauvelot, p. 246).

Sa vengeance n'était que verbale mais parfois vicieuse :

« ... en un mot, la vie des hystériques n'est qu'un perpétuel mensonge, elles affectent des airs de piété et de dévotion et parviennent à se faire passer pour des saintes alors qu'elles s'abandonnent en secret aux actions les plus honteuses... » [...] Les hystériques sont réellement des aliénées, malgré l'apparence de raison qu'elles conservent dans la vie sociale (cité dans Chauvelot, p. 246).

En dépit des propos très durs que Falret tient sur les femmes hystériques dans la société bourgeoise du XIX^e siècle, on considérait les mères et les épouses comme des saintes⁴. Le désir sexuel et, surtout, ses manifestations étaient réservés aux prostituées, ou aux femmes de mœurs légères. On attendait de la femme bourgeoise qu'elle soit calme, vulnérable et délicate. « [C]ette image se reflétait dans [sa] disposition à l'hystérie et dans la nature de [ses] symptômes. [Sa] délicatesse était rehaussée par la maladie et, en conséquence, les manifestations ostensibles devinrent encore plus fréquentes » (Veith, p. 208). Les symptômes de la maladie ont évolué au cours de l'histoire « selon la conception générale de l'idéal féminin » (Veith, p. 208). Selon Carter, il y avait trois facteurs principaux qui prédisposaient les femmes à l'hystérie :

- le « tempérament » : n'est pas hystérique qui veut,
- un événement initial, responsable de la première crise,
- l'obligation de cacher et de taire à tout prix la cause déclenchante de cette crise; autrement dit, le refoulement. (Chauvelot, p. 236).

Pour Carter, le sexe était à l'origine de l'hystérie. Le refoulement des émotions et le désir sexuel frustré provoquaient, chez la femme, les symptômes de la maladie. Toutefois, il met en lumière l'importance du milieu social dans les manifestations hystériques. Par voie de conséquence, les femmes, dont les émotions et le désir sexuel doivent être constamment refoulés pour obéir aux conventions sociales, sont plus sujettes que les hommes à l'hystérie. C'est, pour l'époque, une question d'éducation. L'essai « Sex in Mind and Education », paru en 1874 dans la très sérieuse *Forthightly Review*, précise que « the intellectual training of adolescent girls could produce permanent injury to their reproductive systems and their brains » (Showalter, 1985, p. 124).

Débordant le champ de la psychologie féminine, les chercheurs et les scientifiques du XIX^e siècle étaient obsédés par le sexe féminin. La science permettait d'avoir accès au corps intime de la femme par le biais du spéculum. Des médecins sans scrupules abusaient de cet

⁴ Chauvelot, Diane. 1995. L'hystérie vous salue bien! : sexe et violence dans l'inconscient. Coll. « L'espace analytique ». Paris : Denoël, 332 p.

instrument, non sans plaisir, et certaines femmes en étaient venues, croyaient-ils, à chercher ce traitement comme moyen de satisfaction sexuelle. Carter accusait ainsi ses confrères

d'avoir causé de graves préjudices en utilisant inconsidérément le spéculum. Voici sa description des ravages de cette pratique : « Quiconque a pris conscience de la gravité du mal moral produit chez les filles [...] dont les désirs lascifs ont été intensifiés par le chanvre indien et partiellement assouvis par des manipulations médicales, ne peut nier que le remède est pire que le mal. J'ai [...] vu des jeunes femmes non mariées, appartenant à la classe moyenne de la société, réduites par l'usage constant du spéculum, à la condition mentale et morale des prostituées; cherchant à se donner personnellement le même plaisir par la pratique de l'onanisme; et demandant à chaque médecin [...] de procéder à un examen des organes sexuels » (cité dans Veith, p. 204).

En Allemagne, le célèbre gynécologue Alfred Hegar (1830-1914), considérant l'origine sexuelle de l'hystérie, a traité ses malades par ovariectomie. Il croyait, par cette mutilation, les calmer de leur mal. D'autre part, le neurologue Nikolaus Friedriech (1825-1882) a poussé plus loin la barbarie en cautérisant le clitoris de ses malades au fer rouge.

Toutefois, si les hystériques suscitaient des réactions hostiles à travers l'Europe, ce n'était pas le cas en Amérique. Ce jeune pays qui venait de naître était encore vierge de ce genre de préjugés. Le romancier à succès mais également éminent médecin, Silas Weir Mitchell (1829-1914), est rentré à Philadelphie autour de 1850 pour y ouvrir un cabinet privé, après avoir poursuivi des études à Paris. Il a été l'un des fondateurs de la neurologie et de la neurophysiologie en Amérique. Pendant son séjour à Paris, il a fait sienne une maxime de William Hunter qui résume bien le regard de la science posé sur les femmes hystériques : « Pourquoi penser, quand vous pouvez expérimenter ? Allez jusqu'au bout de l'expérience et ensuite, pensez » (Veith, p. 210).

Mais Mitchell, contrairement aux Européens de l'époque, aimait ses malades. Il était chaleureux avec elles parce qu'elles représentaient, selon lui, les « vraies femmes », c'est-à-dire faibles, aimantes et malléables. Il disait : « L'homme qui ne connaît pas les femmes malades, ne connaît pas les femmes » (Chauvelot, p. 241). Il approuvait la description qu'en faisait Oliver Wendell Holmes, pour qui « la jeune fille hystérique [était] un vampire qui suce

le sang des personnes en santé qui l'entourent » (Veith, p. 214). C'est donc pour calmer le « démon » que Mitchell créa sa célèbre « cure de repos » qui consistait au repos complet, alité, et demandait le retrait de toute forme d'activités qui pouvaient avoir quelque effet stimulant sur la malade. Mitchell imposait de nouveaux traitements, moins brutaux mais tout aussi significatifs :

I do not permit the patient to sit up, to sew or write or read, or to use the hands, in any active way except to clean the teeth. Where at first the most absolute rest is desirable, I arrange to have the bowels and water passed while lying down, and the patient is lifted, on to a lounge for an hour in the morning and again at bedtime, and then lifted back again into the newly-made bed. In most cases of weakness, treated by rest, I insist on the patient being fed by the nurse, and when well enough to sit up in bed, I insist that the meal shall be cut up, so as to make it easier for the patient to feed herself. (Mitchell cité dans Despres, p. 191).

Ce traitement, quoique plus doux, était infantilisant pour les femmes puisqu'il leur faisait perdre le contrôle complet de leur propre corps face au médecin traitant. Nourries, lavées et habillées comme des enfants, prises en charge par la science, les femmes se faisaient littéralement voler leur corps par la médecine. De plus, Mitchell utilisait sa séduction pour traiter l'aspect moral de ses malades « sans se préoccuper des problèmes de transfert » (Chauvelot, p. 241). Contemporain de Carter, Mitchell partageait avec lui quelques points théoriques qui sont rapportés par Chauvelot :

- l'isolement avec garde-malade. La présence d'une parente ou d'une amie dévouée est un obstacle à la guérison, en même temps qu'un danger pour l'amie : « La jeune fille hystérique est un vampire qui suce le sang des personnes en bonne santé qui l'entourent » [...];
- le traitement moral, invigorant et persuasif, ne pouvait avoir d'effets que lorsque la malade avait repris des forces, de la graisse et du sang. D'où la création de sa célèbre « cure de repos », avec isolement et alitement obligatoires, entraînant un changement satisfaisant en soi, propice aux traitements à suivre : le récit, oral, parfois écrit, de toute l'existence passée, en particulier des événements ayant précédé immédiatement le déclenchement de la maladie – bref, la catharsis (Chauvelot, p. 240-241).

À la fin du XIX^e siècle, la science était au pouvoir. Les médecins « exer[çai]ent avec une supériorité bienveillante ou hautaine sur les malades mais aussi sur la société » et les docteurs

« sembl[ai]ent échapper aux défauts et aux vices des autres hommes [...] » (Thuillier, p. 33). La médecine non seulement soignait les malades mais arrivait aussi, parfois, à les guérir. Profitant de cette aura de pouvoir et de perfection mais aussi de mystère, Jean-Martin Charcot (1825-1896), un contemporain de Mitchell, s'est rendu célèbre par son travail sur l'hystérie à l'hôpital de la Salpêtrière, à Paris.

Dans son service à la Salpêtrière, il soignait des malades, des hystériques surtout, et la plupart du temps des femmes, parce que, disait-il, « “ la crise de nerfs ” est plus fréquente chez les femmes » (Thuillier, p. 112) :

c'est cela la crise d'hystérie, la crise nerveuse, la crise de nerfs, qui survient à tout bout de champ chez une personne prédisposée, émotive, au tempérament changeant, maniérée, passant facilement de la joie à la tristesse, jouant la comédie, masquant souvent une frigidity sexuelle par des attitudes pseudo-érotiques (Thuillier, p. 112).

Il accusait les femmes de jouer à être malades, de feindre les symptômes de l'hystérie, car il croyait obstinément qu'« une honnête femme n'a pas de problème sexuel et n'a, sous aucun prétexte, de raison à être sexuellement satisfaite » (Chauvelot, p. 258). Charcot croyait, par ailleurs et depuis longtemps, que « pour éviter les attaques, le meilleur traitement prophylactique [était] le mariage pour les jeunes filles, et le remariage pour les veuves » (Thuillier, p. 113).

Vers 1870, Charcot dresse un tableau de ses observations cliniques sur les hystériques. Il observe notamment que l'utérus n'a rien à voir avec la maladie hystérique, et que les crises périodiques se caractérisent par « des stigmates permanents, comme le rétrécissement du champ visuel et des troubles de la sensibilité allant jusqu'à l'hémianesthésie » (Chauvelot, p. 249). De ces observations, il produit un tableau analytique dans lequel il note les quatre phases de la maladie hystérique :

a) l'aura (la douleur ovarienne peut être aussi bien un signe permanent que l'annonce du début de la crise) – b) l'attaque proprement dite, avec cri, pâleur, perte de connaissance,

chute suivie d'une rigidité musculaire, cette phase est dite épileptique ou épileptoïde – c) vient ensuite la phase dite « clonique » ou « clownesque ». Là, nous dit Charcot, « tout est hystérique ». Ce sont de grands mouvements, des contorsions à caractère intentionnel, des gesticulations théâtrales mimant les passions, l'effroi, la peur, la haine, etc. – d) la phase résolutive marquée par des sanglots, des pleurs et des rires (Trillat, p. 135).

D'autre part, il dresse la liste « des manifestations hystériques sans cause tangible » (Chauvelot, p. 257), et également celle des causes possibles : la frayeur, les tremblements de terre, les épidémies, la foudre, la grippe, le diabète, le tabac, l'appartenance à certaines professions et certaines races, etc. « Autrement dit, dans la colonne des maladies, on pouvait faire figurer tout, et dans celle des causes, n'importe quoi » (Chauvelot, p. 257).

L'hystérie étant une maladie de femmes, elle était indocile. Il fallait donc trouver un moyen de l'observer et de l'analyser. Charcot avait observé que « l'état mental des hystériques [était] [...] très analogue à celui des hypnotisés » (Charcot, p. 94), c'est-à-dire « un individu qui a presque tout oublié, et qui rêve devant un miroir qui lui renvoie son image, mais habité par les ordres, les sensations et les pensées de l'hypnotiseur » (Thuillier, p. 264). La femme hypnotisée devenait malléable, comme une marionnette entre les mains de celui qui tirait les ficelles. Pour domestiquer l'hystérie, Charcot utilisait des malades de son service et les hypnotisait pour expérimenter sur elles l'évolution des symptômes de la dite maladie.

Dans son service, tous les mardis, Charcot faisait une présentation de ses malades devant un parterre de médecins et de personnalités. À cette époque, les progrès de la science étaient immenses. La recherche évoluait vite et les médecins devenaient les grands faiseurs de miracles. Les « spectacles » de Charcot, tels qu'on les appelait à l'époque, étaient en fait des représentations durant lesquelles évoluaient une à une les femmes hystériques de son service. Il utilisait également l'hypnose et le somnambulisme au cours de ses expériences. Il examinait les malades souvent hypnotisées, et provoquait, devant public, les crises hystériques qu'il analysait devant ses confrères. Quelle pouvait être donc la valeur scientifique d'un tel spectacle ? On disait même que les malades étaient payées pour jouer :

Alors, tant pis pour les erreurs, même si leurs malades jouaient leur crise « comme d'excellentes comédiennes », contre quelques sous glissés dans leurs jupons par les internes; le jeu en valait la chandelle, [...] la publicité faite autour de ces démonstrations dont on parlait dans les revues et les magazines allait attirer l'attention sur l'importante contribution de Charcot dans l'édification de la science neurologique (Thuillier, p. 130-131).

Elaine Showalter commente également :

[T]he behaviour of Charcot's hysterical stars was so theatrical, because it was rarely observed outside of the Parisian clinical setting, many of his contemporaries, as well as subsequent medical historians, have suspected that the women's performances were the result of suggestion, imitation, or even fraud. In Charcot's own lifetime, one of his assistants admitted that some of the women had been coached in order to produce attacks that would please the *maître* (Showalter, 1985, p. 151).

Maupassant, qui assistait parfois à ces événements mondains, commente et dénonce les spectacles de Charcot : « Nous sommes tous des hystériques depuis que Charcot, cet éleveur d'hystériques en chambre, entretient à grand frais, [...] un peuple de femmes nerveuses auxquelles il inocule la folie, et dont il fait en peu de temps des démoniaques » (Thuillier, p. 164). Les statistiques semblent donner raison à Maupassant. À l'époque de Charcot, la Salpêtrière a connu une augmentation importante du nombre de malades hystériques. En 1845, il y avait un pour cent d'hystériques parmi les malades de la Salpêtrière, et vers 1883, au plus fort des expérimentations de Charcot, le pourcentage était passé à 17,3 %.

Avant Charcot, la Salpêtrière était un hospice d'aliénées rempli de femmes de la bourgeoisie, issues de grandes familles. C'était souvent « quelque intrigue de cour qui les envo[yait] là » (Thuillier, p. 68). Les prostituées qui s'y trouvaient également y restaient parfois plus longtemps en raison de leur manque de manière. L'hôpital était comme une prison où les familles et la société envoyaient les femmes rebelles pour les punir et tenter de les corriger. C'est à l'époque de Charcot que la Salpêtrière est devenue le lieu spécialisé dans les études sur la folie. Plus il y avait de malades, plus il devenait possible d'expérimenter. Il va de soi que la plupart des patients de Charcot étaient des patientes, et à force d'observation, il découvrit des symptômes jusque-là ignorés : des douleurs aux ovaires, aux glandes

mammaires ainsi qu'au sommet du crâne, douleurs qui étaient accentuées au moment des crises. C'était avant la découverte du cycle menstruel chez la femme, qui se fera autour de 1929.

Charcot a attribué ces nouvelles caractéristiques à des zones « érogènes » (Chauvelot, p. 249) ou « hystérogènes » (Veith, p. 229). C'est à partir de cette observation que Charcot a mis au point son fameux « compresseur de l'ovaire » (Veith, p. 229) qu'il utilisait abondamment. Cet instrument « déclenchait la crise ?, l'orgasme ? et provoqu[ait] un grand soulagement par sa résolution » (Chauvelot, p. 249). Il procédait si souvent à des ovariectomies que son service ressemblait à une boucherie.

Charcot avait une attitude « de tortionnaire ». Il utilisait abondamment le compresseur d'ovaires, les décharges électriques et les sangsues sur les femmes de son service. Et au nom de la science, il observait leur réaction, puis recommençait. C'était un observateur, un cartésien, un homme de science. Il avait besoin d'observer, de systématiser et d'organiser ses données et ses observations. Il le dira lui-même : « j'ai étudié l'hystérie et les hystériques comme on étudie le rhumatisme et les rhumatisants » (Chauvelot, p. 250).

Les hommes de science de cette époque faisaient souvent preuve de manque de jugement et, tout médecin qu'ils étaient, utilisaient les femmes comme des animaux de laboratoire pour faire des expériences et ainsi tenter de graver leur nom dans l'édifice de la science. En voici quelques exemples :

Une certaine patiente, plus que les autres peut-être, a donné son corps à la science. Elle s'appelait Blanche. En 1888, Blanche a servi « d'objet d'étude » à Dumontpallier qui utilisa ensuite cette expérience en 1889 pour son discours d'ouverture au Congrès international de l'hypnotisme. Deux autres médecins de la Salpêtrière, Guinon et Woltke, ont fait sur elle des expériences d'excitations sensitives et sensorielles, et la repassent à Gilbert Ballet, qui se sert encore de l'ancienne lingère pour lui « suggérer des hallucinations » par suggestion lors de l'état somnambulique, afin d'aborder le problème alors débattu de la suggestion hypnotique au point de vue médico-légal (Thuillier, p. 231).

Dans le dossier de Blanche, on a indiqué que cette femme avait « servi » avec plusieurs autres malades

à toutes les études sur l'hystérie. Description des attaques, recherche sur son corps des zones hystérogènes qui permettent de déclencher, modifier ou arrêter les crises (on apprend que Charcot lui-même a pratiqué sur elle la compression des ovaires) et aussi déclenchement chez elle du « sommeil provoqué » qui ne s'appelle pas encore hypnotique (Thuillier, p. 229).

Puis vint l'apparition de la photographie, avec laquelle « on s'amuse beaucoup » (Thuillier, p. 130). D'autres femmes prêteront leur corps à cette nouvelle invention, une certaine Augustine notamment

dont on comptera plus de cent poses, habillées, en chemise, assise, au lit, et dont on photographie l'extase, les supplications, l'érotisme, la moquerie, la léthargie, la catalepsie... On verra Augustine raidie, tête et talons sur les dossiers des deux chaises, comme les sujets des bateleurs de foire, ou pâmée dans les bras d'une infirmière... (Thuillier, p. 130).

Blanche a elle aussi « servi » à la photographie. À 45 ans, elle est dans un lit de douleur, amputée pour la troisième fois à un bras. Elle avait été employée au laboratoire de la photographie et avait travaillé dans le premier laboratoire de radiologie. À cette époque, on ignorait encore les dangers des radiations. « Atteinte du cancer des radiologues, Blanche va subir un véritable calvaire » (Thuillier, p. 213).

Charcot était tout-puissant à la Salpêtrière de Paris, ce qui « l'a empêché de comprendre » (Chauvelot, p. 255). Cette toute-puissance conjuguée à un manque flagrant de discernement a eu pour effet de provoquer chez certaines femmes les symptômes de la maladie qu'il voulait guérir :

Hypnotisées dans tous les coins une dizaine de fois par jour, par médecins et étudiants, beaucoup de ces malheureuses filles passaient leur journée dans un état de semi-transe, le cerveau égaré par toute sorte de suggestions absurdes, à demi conscientes et certainement

irresponsables de leurs actes, tôt ou tard condamnées à finir leurs jours à [...] l'asile des fous (Thuillier, p. 242).

Certains médecins de l'époque utilisaient les animaux en laboratoire pour tester des médicaments, à l'instar de Claude Bernard à qui l'épouse Fanny reprochait « l'horrible odeur qu'il traîn[ait] sur lui, ses habits tachés, empesté de fiente et de sang séché [...] » (Thuillier, p. 41). Mais Charcot, lui, « a[vait] horreur des cruautés inutiles qu'on inflige aux bêtes. Il détest[ait] les courses de taureaux [...] » (Thuillier, p. 188). Il aimait beaucoup les bêtes, les gros chiens surtout qu'il pouvait dresser. Il avait un goût particulier « pour les attractions de cirque et numéro de dressage » (Thuillier, p. 251), passion qu'il a transposée sur ses malades et son travail sur l'hystérie. Il a utilisé les femmes comme on utilise les animaux de cirque : pour le spectacle, l'observation et l'expérimentation. Elles étaient constamment vues, regardées, observées et analysées sous tous les angles.

Sigmund Freud (1856-1939), qui avait suivi les leçons de Charcot en 1885 durant un stage de six mois dans son service, avait dit discrètement, à l'occasion d'un souper entre collègues, souhaiter chercher dans le refoulement de la sexualité une cause aux dérèglements de toutes ces femmes. À la même occasion, un des assistants de Charcot, Jacquinot, a posé clairement la question, à savoir : est-ce que les crises provoquées par Charcot lors de ses « spectacles » n'étaient pas, en fait, des sortes d'orgasmes ? « L'orgasme fait alterner phase tonique et phase clonique, comme la comitialité, et la grande crise hystérique suit le même modèle » (Chauvelot, p. 259). La question se posait, en effet, et Chauvelot va même jusqu'à supposer que « pour ces femmes condamnées à la continence, [il s'agissait peut-être d']une simple substitution, masquée, avec les moyens du bord par reste de pudeur ou crainte de punition [...] » (Chauvelot, p. 259). C'est donc sur ce terrain que Freud s'est engagé.

Pendant son stage, Freud avait été impressionné par Charcot mais ne savait que penser des « spectacles » de ce dernier avec « les exhibitions érotiques d'Augustine, d'Eudoxie, de Thérèse ou de Rosalie (Thuillier, p. 203). Il aimait Paris et ses spectacles, son théâtre, sa vie artistique et littéraire et aussi le « spectacle d'une médecine pour laquelle il hésite à choisir le qualificatif : “ je ne sais pas si la médecine de Charcot est un art ou une science, mais la façon

dont il traite le malade et la maladie relève autant de l'un et de l'autre, et constitue un véritable exploit" » (Thuillier, p. 203). C'est auprès de Charcot qu'il a découvert la psychopathologie. Il dira de lui : « Charcot est à la fois l'un des plus grands médecins, et un homme dont le bon sens a quelque chose de génial. Il bouleverse simplement mes opinions et mes desseins » (Trillat, p. 204).

Après son stage, en avril 1886, Freud ouvre un cabinet privé de consultation en neurologie afin d'amasser de l'argent et d'acquérir la notoriété nécessaire à la réalisation de son projet : fonder une famille. Vers 1890, avec son ami Breuer, il publie des travaux préliminaires à ses *Études sur l'hystérie* qui verront le jour plus tard en 1895. La même année, il publie en français, dans *Archives neurologiques*, un article dans lequel il affirme que « la lésion des paralysies hystériques doit être tout à fait indépendante de l'anatomie du système nerveux, puisque l'hystérie se comporte dans ses paralysies et autres manifestations comme si l'anatomie n'existait pas, ou comme si elle n'en avait nulle connaissance » (Trillat, p. 217). Il s'agit d'une importante remarque de Freud puisqu'il affirme que l'hystérie n'a pas de causes organiques mais plutôt psychologiques. Ceci rend plus ou moins caduques les expériences de Charcot, entres autres avec le compresseur d'ovaires.

C'est vers 1895 que Freud inaugure la technique des variations libres après avoir délaissé l'hypnose. Sa position doctrinale s'appuie sur une théorie de la sexualité qui veut que le trauma ait été constitué dans l'enfance, et qu'il prend la forme d'un refoulement dans l'âge adulte. Le symptôme est justement la conséquence de ce refoulement qui se manifeste sous forme de crises. Le traitement proposé par Freud est de ramener les éléments refoulés à la conscience, ce qui permet au symptôme de disparaître. Pour Freud, l'hystérie est de l'ordre de la structure mentale, elle n'est pas une maladie. Elle relève de l'inconscient qui dépend du langage pour s'exprimer. « En cas de frustration, d'agression, de déception, de souffrance, la structure hystérique, au lieu de faire appel à la colère [...] choisit une symptomatologie, une maladie pour parler » (Chauvelot, p. 277). C'est par le rêve que la psychanalyse trouve un accès privilégié à l'inconscient.

La clientèle de Freud, dans sa clinique privée, appartenait au milieu bourgeois, aisé, instruit. Dans l'intimité de son cabinet, Freud a pu « violer » les secrets intimes de ses patientes. La femme du XIX^e siècle n'a pas droit à la parole, elle ne peut donc qu'avoir des secrets en ce qui a trait à sa vie intime, ses relations sexuelles et conjugales, des secrets qui la rendent malade. Freud s'efforcera d'y mettre fin par la psychanalyse, en donnant aux femmes la parole. Il compare le « profond silence » des femmes à « une porte verrouillée » (cité dans Kofman 1980, p. 50), et la résolution de leur énigme à une enquête judiciaire. Dans les deux cas, il s'agit de découvrir un secret :

Mais alors que le criminel connaît son secret et s'efforce de le cacher, l'hystérique détient un secret qu'« il » ignore et se cache à lui-même. Et pourtant la tâche du thérapeute est la même que celle du juge d'instruction : « Nous devons découvrir ce qui dans le psychisme est caché et nous avons inventé dans ce but une série de procédés de détective dont les juristes imiteront certes quelques-uns » (Kofman 1980, p. 78).

Au milieu du XIX^e siècle, les hommes s'étaient sentis comme de réels conquérants devant la découverte du corps intime de la femme. Cette fois, en dévoilant ses secrets, ils se sentent comme des détectives. En redonnant la parole aux femmes, la psychanalyse leur fait un cadeau empoisonné puisqu'elle guérit en obligeant à la « collaboration », forçant la femme à prendre le point de vue du thérapeute, de l'homme qui est censé posséder la vérité. Dans son travail clinique, Freud fait comme si la femme ne savait rien de son secret et qu'elle avait besoin d'un homme pour le lui dévoiler et ainsi la guérir. Il fait d'elle sa complice.

Tout se passe comme si Freud (et les hommes en général) « savait », comme en rêve, que la femme est « une grande criminelle » et qu'il s'efforçait pourtant [...] de la faire passer pour une hystérique, car il a tout intérêt pour les hommes à ce que les femmes partagent leurs propres convictions, se fassent les complices de leurs crimes. [...] (Kofman, 1980, p. 79).

En violant leur âme et en les rendant complices de son crime, Freud fait de toutes les femmes des hystériques.

C'est pourquoi Freud, tout en travaillant sur un matériel restreint, celui livré par ses malades hystériques, peut, en toute bonne foi (?), étendre ses « résultats » aux femmes

dites « normales » : entre les unes et les autres, il ne saurait y avoir qu'une simple différence graduelle (Kofman, 1980, p. 79).

En donnant à toutes les femmes le même rôle et en leur attribuant les mêmes faiblesses, Freud pouvait ainsi plus facilement les classer pour en tirer des conclusions hâtives. De fait, Freud avait, comme la plupart des hommes de son temps, une peur incontrôlée des femmes, et la théorie de l'envie du pénis, par exemple, serait une des solutions trouvées pour classer la femme de manière immuable, la maîtriser, la contrôler. Selon Sarah Kofman, cette théorie serait en fait « une réaction de panique, [...] forgée pour transformer la femme, grande criminelle insupportable parce que trop fascinante, en une malade hystérique plus facilement manipulable et maîtrisable » (Kofman, 1980, couverture 4).

Comme la plupart des scientifiques de son temps, Freud prétendait mieux connaître que les femmes elles-mêmes leurs secrets. Mais réagissant à cette ingérence, elles ont cherché à prendre la parole pour donner leur propre vision du monde, pour naître à elles-mêmes et trouver enfin leur propre langage.

1.4 Du silence à la parole : l'écriture des femmes ou la reconquête du corps

La société a infantilisé les femmes pour les forcer à se conformer au patriarcat. La science leur a imposé des « sévices physiques qui [avaient] pour but de guérir les maladies mentales. Ce corps dépourvu d'une voix, vide de mots – rempli de mots qui demeurent inécoutés –, retrouve, à travers l'écriture, en plus d'un langage un outil communicationnel [...] » (Delvaux, p. 244). L'écriture, pour les femmes, est indissociable de leur quête d'identité et est « étroitement liée aux luttes sociales » (Garcia, p. III et IV).

Au XIX^e siècle, pour reprendre une image de Nicole Brossard, la femme était une « fiction ». Elle était vue, perçue et nommée par les autres, jamais par elle-même. La femme du XIX^e siècle était en quelque sorte inventée par le système patriarcal, qui, comme le

soulignent notre langage et la grammaire française, « valorise le masculin et déprécie le féminin » (Saint-Martin, 1997, p. 211). Le langage comporte de nombreux préjugés véhiculés par la soi-disant « sagesse populaire », tels que « la femme parle plus et moins bien que l'homme [...], la parole de la femme est bavardage réservé au domaine privé; celle de l'homme est importante et publique » (Lamy et Pagès, p. 58). Lori Saint-Martin constate que « [l]e monde a été nommé par les hommes pour les hommes; il n'existe pas dans l'ordre social, d'espace conceptuel pour la perception des femmes » (Saint-Martin, 1997, p. 211). Dans cette perspective, comment écrire, comment s'écrire ?

C'est en opposition à ce monde nommé par les hommes que les femmes ont ressenti le besoin d'écrire parce qu'écrire, c'est reconquérir une parole perdue, c'est donner une voix au corps silencieux. Mais pour arriver à écrire, les femmes ont dû affronter de nombreux préjugés dont celui du langage : l'une des difficultés venait du fait que pour écrire, les femmes ne pouvaient que « se servir d'un langage déjà construit, en grande partie hors-d'elle[s]-même[s], [hors] de [leur] corps » (Gagnon, p. 76). Sans langage et sans corps, la femme n'existe pas.

Écrire, pour les femmes, est donc une question de survie, une manière de conjurer la mort. Dans *La venue à l'écriture*, Hélène Cixous précise qu'« écrire est toujours une manière de ne pas arriver à faire son deuil de la mort » (Cixous, p. 44). La manière de ne pas mourir, c'est d'accepter de naître à nouveau, même difficilement. Lamy et Pagès ont comparé la difficulté d'écrire à un accouchement : « L'*écriture* et la *parole* sortent du corps comme l'enfant à *naître* [...]. Ainsi, l'enfantement représente la mise en mots d'un vouloir toujours contré » (Pagès et Lamy, p. 283). Irma Garcia compare également écriture et accouchement : « c'est ainsi que prend corps et racine l'écriture féminine dans cette féconde répétition de l'enfantement » (Garcia, p. 63). C'est ainsi que la parole des femmes cherche à naître, en sortant du corps. Écrire est une manière de se « réapproprier le monde en se réappropriant le langage » (Lamy et Pagès, p. 54).

1.4.1 Écrire au « je » au XIX^e siècle : sortir du silence

Dépossédée de son corps, la femme du XIX^e siècle cherche parfois à se réfugier dans une sorte de mysticisme : soit elle est l'esprit, soit elle est le corps. Selon Béatrice Didier, la littérature de l'époque montre bien que « le personnage masculin conserve [...] l'unité d'un sujet tandis que le personnage féminin y subit le morcellement de l'objet » (Didier, p. 36). La femme ne peut donc s'écrire que de manière fragmentée. Mais l'écriture permet la reconstruction. C'est par les mots que la femme tente de reconquérir son identité et son corps, « parce que c'est le seul espace où l'on demeure lorsque tous les autres lieux sont réservés aux hommes » (Leclerc, p. 132), commente Annie Leclerc. C'est donc ce corps-objet meurtri qui sera le terreau d'une écriture fragmentaire où les femmes ont pris la parole en disant « je », en écrivant des textes morcelés à tendance biographique. Comme le rappelle Béatrice Didier « le “ je ” n'est si envahissant dans la littérature féminine que parce que son existence est contestée » (Didier, p. 34). La femme qui retrouve la parole appelle à la révolte des femmes parce qu'elle dérange l'ordre des choses. Écrire au XIX^e siècle est donc un geste subversif.

Peu de femmes ont osé écrire à cette époque. Certaines l'ont fait, comme Charlotte Perkins Gilman, et parfois même au prix de leur santé mentale. Nous y reviendrons. Il va sans dire que certains genres littéraires ont plus que d'autres servi aux femmes pour s'écrire, rompre enfin le silence et retrouver ce corps perdu. C'est par les écrits personnels et la littérature de l'intime que les femmes passeront du silence à la parole. Et « c'est ainsi que tout a commencé. Nous ne pouvions écrire que de là où nous étions, hors du pouvoir, du savoir [...] à l'écart de l'Histoire, bref dans notre corps » (Leclerc, p. 139).

À la fin du XIX^e siècle, l'écrivaine américaine Charlotte Perkins Gilman, devenue depuis une figure emblématique du mouvement féministe anglo-saxon, écrit *La Chambre au papier peint* (1892), un récit autobiographique sur sa descente aux enfers de la folie, un récit qui dénonce la situation des femmes de son époque. Après son divorce, Gilman a cherché à prendre une place dans la société de son temps et à s'affirmer comme une femme qui écrit.

Or, même si elle veut écrire, elle ne le peut pas. N'ayant plus de mari, elle n'a plus d'identité dans le champ social : « sans nom se sent-on vraiment exister ? » questionne Lori Saint-Martin (1997, p. 16). Elle est ainsi détruite et sans parole. Écrire pour une femme au XIX^e siècle, on l'a vu, « bouleverse l'ordre social, [...] ». Or de quel nom appeler cette créature hybride, femme par le corps mais qui aspire à la virile plume, au même titre que les hommes » (Saint-Martin, 1997, p. 16).

Gilbert et Gubar dans leur essai sur la femme écrivaine au XIX^e siècle *The madwoman in the Attic* affirment que dans la culture patriarcale, « the text [...] is a father, a progenitor, a procreator, an aesthetic patriarch whose pen is an instrument of generative power like his penis » (Gilbert et Gubar, p. 6). Et plus encore, selon elles, le pouvoir de leur sexe n'est pas seulement habileté à créer la vie mais également à créer une postérité. Ainsi, les femmes écrivaines du XIX^e siècle étaient « [e]nclosed in the architecture of an overwhelmingly male dominated society, these literature women were also, inevitably, trapped in the specifically literary construct of what Gertrude Stein was to call “ patriarchal poetry ”. (Gilbert et Gubar, p. XI). C'est donc dire que, tel que le relatent Gilbert et Gubar, le sexe masculin n'est pas seulement une analogie mais l'essence même du pouvoir littéraire. Selon ces deux essayistes, « [t]he poet's pen is in some sense (even more than figuratively) a penis » (Gilbert et Gubar, p. 4).

Écrire était réservé aux hommes dans la société d'alors. Les femmes écrivaines comme Gilman ont dû composer avec l'enfermement dans l'espace privé et le peu de considérations qu'elles recevaient dans l'espace social : « a nineteenth-century woman writer have to inhabit ancestral mansions (or cottages) owned and built by men, she was also constricted and restricted by the Palaces of Arts and Houses of Fiction male writers authored » (Gilbert et Gubar, p. XI). Dans un essai analytique sur la littérature féminine du XIX^e siècle au Québec intitulé *Écrire dans la maison du père*, Patricia Smart va dans le même sens et explique qu'entre le corps des femmes « qui parle enfin dans l'écriture » (p. 237) et la culture patriarcale, il y a « une lutte à mort entre le sujet masculin qui cherche encore à exercer sa maîtrise sur le monde et cette altérité qui fait irruption dans l'écriture, [...] derrière laquelle se profile une vérité innommable : le cadavre d'une femme » (p. 237). Ceci permet de mieux

mesurer toutes les difficultés que Charlotte Perkins Gilman a rencontrées et celles qu'elle a dû surmonter pour écrire. Et, même une fois son histoire écrite, toute la pression qu'elle a dû affronter pour être publiée dans des maisons d'éditions dirigées par des hommes, alors que son récit dénonçait le pouvoir mâle de la société du temps, principalement celui des médecins et des maris. Gilman s'est battue au prix de sa santé mentale pour être reconnue et pouvoir exercer son métier d'écrivaine dans cette société fermée aux femmes.

C'est par l'urgence et la nécessité de se dire et de s'écrire, le besoin de dénoncer les abus dont elle avait été victime qu'elle écrit son récit autobiographique. Elle écrit un récit construit à la manière d'un journal intime, au « je », par lequel l'auteure se confie au lecteur. Le récit au « je » a la particularité d'impliquer le narrateur directement dans son histoire, ce qui crée une grande intimité testimoniale ou confessionnelle avec le lecteur. Son récit n'est pas daté comme le serait un journal, mais il est morcelé. En cela, il reflète bien les écrits intimes des femmes de son époque. C'est aussi un récit introspectif qui dénonce : Gilman utilise beaucoup l'ironie comme procédé narratif tout au long de son récit pour dénoncer les abus de son époque et le sort réservé aux femmes.

Mais la sensibilité de l'époque n'accordera à ce récit que bien peu d'attention, n'y voyant rien de plus qu'une simple histoire d'horreur. Comme nous le verrons au prochain chapitre, Gilman aura beaucoup de mal à faire publier *La Chambre au papier peint* en 1892.

1.4.2 Écrire au « je » au XX^e siècle : la parole retrouvée

En 1997, plus de cent ans après *La Chambre au papier peint*, Martine Desjardins fait publier, sans difficultés, *Le Cercle de Clara*, un roman qui, comme le récit de Gilman, dénonce le pouvoir patriarcal de la société bourgeoise du XIX^e siècle. Il s'agit, pour Martine Desjardins, d'une réécriture inavouée du récit de Gilman, une sorte de pastiche qui semble être à la limite du plagiat où règnent l'intertextualité, l'ironie et la satire à l'intérieur d'une fiction dénonciatrice. *Le Cercle de Clara* est un roman épistolaire truffé d'extraits du journal

intime de Clara. L'histoire se passe « dans une Nouvelle-Écosse mi-rêvée, mi-réelle » (couverture 4) à la fin du XIX^e siècle. Les personnages évoluent dans la société bourgeoise anglo-saxonne à l'été 1895, année où Freud a publié ses premières études sur l'hystérie.

Le Cercle de Clara est un roman historique. Si la particularité du genre est de dresser le portrait d'une époque, l'époque, ici, est présentée du point de vue d'une femme du XX^e siècle. Ce roman a donc été écrit après la révolution féministe, à un moment de l'histoire où les femmes avaient pris plus de place dans le champ social et avaient acquis la possibilité, en Occident du moins, d'écrire et d'être publiées. Ainsi, à la fin du XX^e siècle, Desjardins pastiche le récit de Gilman par le style, la manière, le ton et le propos. Elle pastiche la forme du récit en se réappropriant son œuvre tout en proposant une réflexion critique : « Le pasticheur interprète comme une structure des faits redondants du modèle et [...] grâce à l'artifice d'un nouveau référent, il construit cette structure plus ou moins fidèlement, selon l'effet qu'il veut produire sur le lecteur » (cité par Escola dans fabula.org). Le pastiche, toujours selon Escola, se situe entre la « création et [la] critique littéraire », il est en fait, une imitation critique d'une œuvre littéraire dont le but avoué est de ridiculiser son auteur. Or, la critique sociale qui ressort du pastiche de Desjardins parodie la société de l'époque à travers les relations hommes/femmes, le pouvoir des maris et des médecins, etc. mais elle ne pastiche pas Gilman. Au contraire, elle met plutôt ses pas dans les siens pour dénoncer les mêmes abus de la société du temps envers les femmes. En cela, elle est plutôt solidaire de son modèle.

En 1997, Desjardins a réécrit ce récit dans une fiction dénonciatrice qui va jusqu'à la satire. Son roman est construit de façon à faire ressortir, jusqu'à la caricature, toute l'absurdité des comportements de l'époque envers les femmes. Outre l'ironie et la satire, l'intertextualité est omniprésente chez Desjardins : *Le Cercle de Clara* est construit à partir des référents connus dans l'œuvre de Gilman. L'intertextualité et le plagiat sont souvent associés parce que les théoriciens considèrent, dans les deux cas, la question des sources, de l'influence et des citations. Selon Ysabelle Martineau « l'opposition entre imitation et originalité n'a jamais été tranchée puisque l'un et l'autre sont liés par procédés littéraires

ancrés dans la tradition [...]. Trop souvent ces procédés furent assimilés au plagiat [...]» (cité par Maurel-Indart dans *fabula.org*).

C'est par la fiction que Desjardins « contribue à clarifier certaines questions » (Cometti, *fabula.org*) parce que le roman de Desjardins représente un monde autre, un monde autonome par rapport au récit autobiographique de Gilman. Selon Alexandre Gefen :

est fiction une représentation littéraire qui constitue un monde autonome, ou du moins partiellement distinct du réel. [...] la question essentielle reste l'appréciation que l'on porte sur la valeur de vérité de ce monde possible, exerçant des liens plus ou moins étroits avec le monde commun, mais apte par une imitation ressemblante, vraisemblable ou encore par un décalage *anti-mimétique* délibéré, à fabriquer du sens (*fabula.org*).

Desjardins, en imitant Gilman, imite également le principal procédé narratif de son modèle : l'ironie. Pour Philippe Lejeune, l'énoncé ironique

fonctionne comme une subversion du discours de l'autre : on emprunte à l'adversaire la littérarité de ses énoncés, mais en introduisant un décalage de contexte, de style ou de ton, qui les rendent virtuellement absurdes, odieux ou ridicules, et qui expriment implicitement le désaccord total de l'énonciateur (p. 15).

Or, nous l'avons vu, l'ironie de Desjardins exprime, de concert avec Gilman, leur désaccord commun face à la façon dont la société du XIX^e siècle traitait les femmes mariées. Le roman de Desjardins propose une réflexion critique sur l'époque évoquée dans *La Chambre au papier peint*. Par la fiction, Desjardins essaie d'aller plus loin que Gilman, et lui donne ainsi une voix par son roman.

À la fin du XX^e siècle, Desjardins, en mettant ses pas dans ceux de Gilman, critique à nouveau la société du temps. Mais en disant « je », elle critique aussi celle d'aujourd'hui. Écrire pour une femme est toujours un combat. En effet, Laure Adler dans un essai publié en 2007 montre que la célèbre phrase de Simone de Beauvoir « On ne naît pas femme, on le devient », écrite au XX^e siècle, est toujours actuelle puisqu'elle « exprime à quel point la

femme doit s'opposer au pouvoir patriarcal toujours en place de nos jours, pour ne plus devenir encore et toujours " l'autre " du sujet homme » (Adler, p. 15).

Desjardins l'a bien compris, le « je » féminin ne s'exprime jamais seul parce qu' : « une femme qui écrit n'est pas une. Elle est innombrable » (Adler, p. 14). C'est donc dire que le « je » fictif de Desjardins, comme l'était celui autobiographique de Gilman, est un « je » féminin universel. D'ailleurs, comme le soutient Jean Strobinski, « le *je* fictif est inséparable de l'auteur » (cité dans Raoul, p. 24). Holland, d'autre part, croit que « toute narration à la première personne doit être traitée comme " réelle ", étant donné que le pronom *je* ne révèle pas si son référent est réel ou fictif [...] » (cité dans Raoul, p. 27). Käte Hamberger va plus loin, elle dit qu'il n'y a pas de « distinction entre les deux, parce qu'ils ont le même " Je-Origine " » (cité dans Raoul, p. 24).

C'est donc par le « je » et au nom de toutes les femmes que Desjardins a choisi de dénoncer la société du XIX^e siècle. Pour mettre au jour les abus faits aux femmes, elle utilise, dans la fiction, le « je » de l'intimité testimoniale en rédigeant un journal intime fictif. C'est donc à travers ce journal intime que le personnage de Clara, sorte de reprise de la protagoniste de Gilman, se livre, dénonce, caricature, ridiculise jusqu'à la satire le rôle des maris et des médecins dans la société du XIX^e siècle. Comme chez Gilman, en raison de l'utilisation du pronom « je », le roman de Desjardins se présente comme une autobiographie et invite de ce fait le lecteur dans l'intimité de la confession du personnage.

Gilman utilisait déjà le ton propre au journal intime dans son récit. À l'époque, le journal intime était utilisé pour relater des événements intimes et privés ainsi que des « pensées personnelles » (Simonet-Tenant, p. 8). D'ailleurs, l'adjectif intime vient du latin *intimus* qui désigne « ce qui est au plus profond d'un être, ce qui reste généralement caché et secret, un intérieur de l'intérieur en quelque sorte » (Simonet-Tenant, p. 9).

Si l'on observe le journal intime d'un point de vue historique, on constate qu'à la fin du XIX^e siècle, les fillettes devenaient diaristes vers l'âge de 11 ans. Chez les nobles et les

bourgeoises, les éducatrices demandaient aux fillettes de tenir un journal à partir de leur première communion, « journal qu'elle s'approprièrent vraiment au fil des années et qui, dans bien des cas, était en quelque sorte tué par le mariage » (Simonet-Tenant, p. 68). Nous verrons cependant que Clara débute le sien au moment de son mariage. Nous avons vu plus haut comment le mariage était destructeur à l'endroit des femmes, étouffant leur personnalité et détruisant leur identité. Simonet-Tenant rappelle que

[l]'écriture du journal survient le plus souvent lorsque l'identité du sujet se voit en danger ou, tout au moins, se trouve dans une situation de vulnérabilité. Ainsi l'écriture journalière est-elle fréquemment liée à des expériences physiques de détresse (souffrance de la vieillesse ou du déclin de soi, maladie), de transformation (troubles de l'adolescence, grossesse), à des situations d'enfermement (journaux de prison, de captivité), à des crises affectives (amour, deuil, séparation, douleur de la solitude), spirituelles et intellectuelles ou à des périodes de profonds bouleversements et violences historiques, crises collectives qui ont des retentissements sur le plan individuel (fréquence des journaux de guerre) (Simonet-Tenant, p. 69).

L'écriture féminine est souvent le lieu d'un conflit entre un violent désir d'écrire et une société hostile à ce désir qui le manifeste par « l'ironie ou la dépréciation » (Didier citée dans Simonet-Tenant, p. 54). Françoise Simonet-Tenant croit que le fait de tenir un journal, contrairement à la croyance populaire, n'a rien à voir avec une « propension féminine » même si celui-ci était un outil pour l'éducation des fillettes dans les milieux bourgeois et aristocratique au XIX^e siècle. On peut se demander ce qu'était un journal intime à l'époque : un écrit privé et intime ou une œuvre littéraire en devenir ? Les journaux féminins sont souvent dévalorisés, « entaché[s] de passivité, de mièvrerie, de sentimentalité quand ce n'est pas de bigoterie » (Simonet-Tenant, p. 53). Pour toutes ces raisons, les femmes ont souvent détruit leur journaux intimes. Mais, comme le fait remarquer Françoise Simonet-Tenant, « cet acte d'autodestruction est aussi une forme d'adhésion au silence que la société impose aux femmes » (Simonet-Tenant, p. 53). Nous verrons au troisième chapitre comment le mari contribue à l'envie destructrice de Clara.

Dans *Le Cercle de Clara*, le journal intime est fictif puisqu'il s'agit d'un roman. Ce dernier doit donc établir « l'illusion du pacte autobiographique, tout en se conformant à celui

de la fiction » (Raoul, p. 57). Pour ce faire, il faut que l'auteur et le narrateur ne soient pas la même personne. Le « je » du journal fictif est perçu comme un « il » dans la convention romanesque parce que le narrateur raconte des événements qui appartiennent à l'univers fictionnel en raison du pacte passé d'entrée de jeu entre le lecteur et le narrateur. La grande différence entre les deux types de « journal », fait remarquer Raoul, se situe dans la posture du narrateur. Dans le journal intime, le narrateur, toujours un « je », est intradiégétique, mais dans le cas du journal fictif, le même narrateur est extradiégétique parce que l'auteur et le narrateur ne sont pas la même personne. Le journal fictif ne fait qu'imiter (mimésis) le journal intime avec ses codes et sa structure théorique.

Est-ce un hasard si les femmes se sont adonnées majoritairement au journal intime ? Probablement pas. Comme pour son homologue réel, le narrateur d'un journal, souvent une femme, vit une situation où il lui est impossible de communiquer avec les gens qui l'entourent, parce qu'elle est soit isolée ou en exil. Valérie Raoul compare ces effets à l'emprisonnement, ce qui amène le diariste à « se tourne[r] vers lui-même et se réfugie[r] dans son monde intérieur » (Raoul, p. 100). D'autre part, elle complétera en disant que : « L'emprisonnement et l'exil connotent la punition, en même temps qu'un refuge. [...] [L]e diariste tente de composer son isolement en se fragmentant en plusieurs rôles, créant ainsi une illusion d'espace, d'écart, ou de distanciation, même à l'intérieur des limites étroites du moi » (Raoul, p. 100). Nous nous rappelons que Clara a débuté la rédaction de son journal au moment de son mariage. C'est pour témoigner à la postérité de la condition d'enfermement des femmes mariées du milieu bourgeois au XIX^e siècle que Desjardins fait tenir à Clara un journal intime.

[J]usqu'aux jours de Jane Austen, toutes les femmes de la fiction furent, non seulement vues uniquement par des hommes, mais encore uniquement dans leurs rapports avec les hommes. Et pourtant ces rapports ne constituent qu'une toute petite partie de leur vie! Et qu'un homme sait peu de choses, même de cette petite partie, quand il l'observe à travers les lunettes noires ou roses que le seul fait d'être homme lui pose sur le nez.

Virginia Woolf, *Une chambre à soi*, p. 111-112.

CHAPITRE II

LA FEMME SOUS SILENCE

2.1 Le contexte social

Les statistiques l'ont démontré : au XIX^e siècle, il y avait beaucoup plus de femmes que d'hommes placées dans des asiles d'aliénés. À cette époque, les médecins croyaient guérir les maladies mentales en traitant le corps. C'est en s'appropriant ainsi le corps des femmes qu'ils les condamnaient au silence, séparant le corps de l'esprit. Et cette même volonté de les garder sous silence a été le « premier acte de **la violence symbolique**⁵ inhérente à la fondation et au maintien de l'ordre patriarcal » (Lejeune, 2000, p. 66). On peut donc voir la folie ou l'hystérie comme une contestation de l'ordre établi, ou encore comme une manière, pour les femmes, de crier en silence leur incapacité à exister et à prendre part aux activités dans le champ social. Pour Lori Saint-Martin, « la folie des femmes serait en quelque sorte le premier pas vers la liberté [...] la folle, l'hystérique sont alors des protestataires, des créatrices étouffées par l'ordre patriarcal » (Saint-Martin, 1997, p. 174).

Les féministes modernes ont montré que, selon les clichés d'une vision masculine, les femmes sont perçues comme étant du côté de l'irrationnel, du silence, de la nature, du corps,

⁵ C'est l'auteur qui souligne.

et que les hommes sont plutôt du côté de la raison, du rationnel, du discours et de la culture. C'est toujours la même équation qui oppose la nature et la culture, puis la raison et la folie. Elles ont montré également que la tradition culturelle « represents “ woman ” as madness, and uses images of the female body, [...] to stand for irrationality in general. [...] [M]en, on the other hand, appear not only as the possessors, but also as the dispensers, of reason, which they can at will meet out to – or take away from – others » (Showalter, 1985, p. 4). Dans *Le rire de la Méduse*, Hélène Cixous explique pourquoi la femme a besoin de se réapproprier son corps par l'écriture : « [E]n s'écrivant la femme fera retour à ce corps qu'on lui a plus que confisqué, [...] [parce que c'est] à censurer le corps [qu']on censure du même coup le souffle, la parole » (Cixous, 1975, p. 43).

En raison de ces nombreux préjugés et des contraintes inhérentes à la société patriarcale du XIX^e siècle, ce que les femmes ont dû subir à travers le temps a conditionné leur comportement et leur parole, et donc leur besoin d'écrire. Forest affirme, dans son ouvrage *Le roman, le je*, qu'« un écrivain est tout simplement [...] quelqu'un qui survit... [...] [qui] laisse derrière lui le désastre de son existence et exerce son interminable curiosité sur le domaine désormais déserté d'une réalité où nulle place consolante ne lui est plus réservée » (Forest, p. 30).

C'est par l'écriture que Charlotte Perkins Gilman va se reconstruire. Après avoir lutté pour retrouver la santé, elle débute la rédaction de *La Chambre au papier peint*, le récit de sa descente aux enfers de la folie où elle dénonce les abus de pouvoir des médecins de son temps. C'est après avoir retrouvé la santé que Gilman a pu écrire. Socialement, elle avait recommencé à exister. Hors du mariage, elle avait retrouvé sa vie, son identité dans le champ social et ses amies. On l'a vu, « l'identité sociale, [...] est un préalable à l'identité autobiographique, puisque le droit d'écrire sur soi n'est garanti que par l'existence dans le champ social » (Clerc, p. 100).

Cependant, comme nous l'avons vu également, l'écriture était réservée aux hommes. Ils étaient l'essence même du pouvoir littéraire. Écrire, pour une femme, était subversif parce

que cela dérangeait l'ordre des choses, l'ordre du pouvoir masculin. D'autre part, les femmes étaient cantonnées dans l'espace privé. Écrire représentait pour elles un accès à l'espace social, une incursion du côté du rationnel, du côté de la culture.

2.2 La publication de l'œuvre

Le contexte social, à la fin du XIX^e siècle, était aussi marqué par l'évolution scientifique. Les femmes ont davantage servi de cobaye, à la science qu'elles n'ont été des écrivaines. L'écriture étant réservée aux hommes, les femmes ont dû se battre pour écrire et, surtout, pour être publiées.

En 1890, lorsque Gilman a voulu publier son récit, les portes des maisons d'édition lui étaient fermées. Elle a dû faire face à de nombreuses oppositions de la part des éditeurs de revues parce que son texte ne véhiculait pas les valeurs patriarcales de l'époque. Elle envoie d'abord son manuscrit à M. Howells pour tenter de le faire publier dans le *Atlantic Monthly*, « la revue la plus prestigieuse des Etats-Unis à l'époque » (Hedges, p. 36). Mais l'éditeur, M. Scudder, le refuse et le lui renvoie accompagné d'une note : « I could not forgive myself if I made others as miserable as I have made myself! » (Gilman, 1990, p. 119). Quoique heureuse d'avoir atteint son but, Gilman a trouvé cette réponse ridicule. Le récit avait été écrit avec l'intention d'être redoutable, et cela fonctionnait. Selon elle, cependant, Scudder avait été discriminatoire à son endroit en refusant de publier son manuscrit. « I suppose he would have sent back one of Poe's on the same ground » (Gilman, p. 119), écrit-elle ironiquement dans ses mémoires. Dans les années 1890, les éditeurs de revues, et Scudder en particulier, adhéraient aux critères de l'élévation en littérature. *La Chambre au papier peint* ne convenait pas puisque, à la fin, l'héroïne rampait comme un animal. Peut-être les « pointes dirigées contre [...] l'idéal de la femme soumise » (Hedges, p. 36) ont-elles un peu blessé l'éditeur...

Après deux années de refus, et par l'entremise d'une connaissance, M. Henry Austin, le récit de Gilman a finalement été publié dans l'édition du mois de mai 1892 du *New England Magazine*. Malheureusement, plus de six mois plus tard, elle n'avait pas encore été payée. Elle a alors décidé d'écrire à l'éditeur : « A story of mine, "The Yellow Wallpaper", was printed in your issue of May 1891 (*sic*). Since you do not pay on receipt of ms. Nor on publication, nor within six months of publication, may I ask if you pay at all, and if so at what rates ? » (Gilman, 1990, p. 119). Il a répondu avec colère qu'il avait déjà payé l'agent, mais l'agent le niait. « As a matter of fact I never got a cent for it till later publishers brought it out in book form, and very little then » (Gilman, 1990, p. 119).

Plusieurs lettres de protestations ont été envoyées à la suite de la publication du récit de Gilman. Le *Boston Transcript*, notamment, a reçu une lettre intitulée « Perilous Stuff » (Gilman, p. 120), écrite par un médecin, dans laquelle on pouvait lire : « It certainly seems open to serious question if such literature should be permitted in print ». L'auteur demande : « Should such stories be allowed to pass without severest censure ? » (Gilman, 1990, p. 120). Ce regard condescendant jeté sur le récit de Gilman montre à quel point les femmes font peur. Irma Garcia commente également : « Cette attitude révèle combien les femmes doivent être maintenues dans cette infériorité pour sauvegarder les institutions » (Garcia, p. 32).

Un autre médecin, le docteur Brummel Jones, écrit pour sa part que *La Chambre au papier peint* était un portrait très fidèle de la réalité : « I am overwhelmed with the delicacy of your touch and the correctness of portrayal. From a doctor's stand point, and I am a doctor, you have made a success » (Gilman, 1990, p. 120). Un éditeur du *New England Magazine* lui a également écrit pour lui demander si son récit était basé sur des faits vécus. Quelqu'un de sa connaissance s'était trouvé dans la même situation que la narratrice, et après avoir lu *La Chambre au papier peint*, sa famille avait consenti à apporter quelques changements dans son environnement, tels que changer le papier peint et modifier les traitements. « [A]nd she recovered! » (cité dans Gilman, 1990, p. 121). Il semble cependant qu'à cette époque, personne « n'ait établi le rapport entre la démence et le sexe, ou le rôle sexuel de la victime; personne n'a exploré les implications de la nouvelle du point de vue des relations entre les

sexes au dix-neuvième siècle » (Hedges, p. 36), fait remarquer Hedges dans sa postface. Personne n'y avait vu le message féministe; tous voyaient plutôt le récit comme un conte d'épouvante à la Edgar A. Poe.

Mais le but que Gilman poursuivait en rédigeant ce récit visait le Dr S. W. Mitchell. Elle souhaitait lui faire comprendre qu'il était dans l'erreur, que ses traitements faisaient davantage de tort à ses patients que de bien. Elle lui avait d'ailleurs envoyé copie de son récit par la poste et il n'avait jamais donné de nouvelles. Plusieurs années plus tard, par l'entremise d'amis qui connaissaient des amis de Mitchell, Gilman a su qu'il avait non seulement lu *La Chambre au papier peint* mais qu'il avait également modifié ses traitements : « If this is a fact, I have not lived in vain » (Gilman, 1990, p. 121), commenta-t-elle. Elle aura, à sa manière, contribué à faire avancer la science.

Ce n'est pas surprenant que les femmes qui écrivaient à cette époque aient essuyé quelques revers et eu de la difficulté à se faire publier. « Être accepté en tant qu'être-écrivain s'avère aussi difficile qu'être accepté dans la société », écrit Irma Garcia (p. 33). Lori Saint-Martin conclut que « [t]ant que les livres de femmes subiront un traitement discriminatoire, ce qu'on devrait appeler en toute justice l'« écriture des hommes » continuera de se nommer Littérature » (Saint-Martin, 1997, p. 27). Dans les années 1920, M. Howells a demandé à Gilman son autorisation pour publier son récit dans un recueil intitulé *Masterpieces of American Fiction*. Gilman a bien sûr accepté mais elle en conclut que « [a]ll these literary efforts providing but little, it was well indeed that another avenue of work opened to me at this time » (Gilman, 1990, p. 121).

À l'âge de 36 ans, Gilman donnait des conférences dans tout le pays. À 38 ans, elle publiait *Women and Economics* et plusieurs autres petites histoires. À 40 ans, elle se mariait pour la seconde fois avec Houghton Gilman et, en 1935, l'année de son décès, elle avait une vingtaine de livres publiés. À une époque où on n'entendait pas la voix des femmes, Gilman a vécu de sa plume, mais à quel prix ? Elle a écrit et donné des conférences jusqu'à sa mort. En 1935, elle s'est enlevé la vie. Elle souffrait d'un cancer incurable.

2.3 Une jeunesse non traditionnelle

Charlotte Perkins est née au Connecticut en 1860. Mais c'est au Rhode Island qu'elle a passé son enfance et son adolescence. Lorsqu'elle avait deux ans, son père a abandonné sa famille « après quelques brèves années de mariage » (Hedges, p. 37). Sa jeunesse a été très difficile et profondément marquée par la pauvreté. Sa mère, Mary Westcott Perkins, travaillait beaucoup mais était économiquement dépendante. Pour survivre, elle a dû se tourner vers la famille et les amis pour obtenir l'aide nécessaire. En raison des tensions familiales, Gilman a grandi dans l'insécurité. Avec sa famille, elle est déménagée 19 fois en 18 ans. Elle a vécu une vie itinérante, ancrée dans des valeurs morales et religieuses. Gilman a été « élevée dans la tradition puritaine de la Nouvelle-Angleterre, celle du devoir et des responsabilités » (Hedges, p. 39). Dans son autobiographie, elle décrit ainsi, vers l'âge de 16 ans, l'héritage qu'elle croit avoir reçu de ses parents :

My mother's profound religious tendency and implacable sense of duty; my father's intellectual appetite; a will power, well developed, from both; a passion of my own for scientific knowledge, for real laws of life; an insatiable demand for perfection in everything, and that proven process of mine for acquiring habits – instead of “ Standing with reluctant feet where the brook and river meet, ” I plunged in and swam (Gilman, 1990, p.44).

Et c'est bien malgré elle, comme le rapporte sa biographe Mary Hill, que sa mère lui a également enseigné, par l'exemple, que la sécurité de l'épouse et de la mère n'était pas toujours une réalité. Malgré la pauvreté, Gilman a vécu une jeunesse libre sans subir les contraintes des rôles sexuels de l'époque.

Gilman n'était pas issue d'une famille traditionnelle. Son père, Frederick Beechers Perkins « was a drifter, a man eventually submerged beneath the ebb and flow of other Beechers' notoriety » (Hill, p. 18). Il possédait une grande culture et adorait discuter mais il détestait l'école. Il a fréquenté plusieurs écoles et universités sans obtenir de diplômes. Par l'entremise d'amis et de gens de son entourage, il a collaboré à titre de pigiste à divers journaux. C'est aussi à cette époque qu'il a publié, sous le pseudonyme de Pharaoh Budlong,

un recueil d'essais et d'œuvres de fiction. Il écrivait par passion, mais ce métier d'écrivain ne le faisait pas vivre. Il est mort en 1899.

Selon Gilman, son père était un homme « impressive, intellectually engaging, somewhat overwhelming, but never the success he should have been » (Hill, p. 19). Quand il est mort, Gilman, qui avait 39 ans, a écrit : « “ What a sad dark life the poor man led. ” “ So able man – and so little to show for it. Poor father! [...] at least he was courageous, [...] even if he was unwise ” » (Hill, p. 19).

De son père, Gilman a appris à apprécier « the fun of learning, to power of writing, and the fascination of the masculine world outside the home » (Hill, p. 27). De sa mère, elle a appris que les femmes pouvaient « despite enormous odds, survive without the support of men. [...] [S]he also preached, by example anyway, that women were not helpless, that men were not reliable protectors, and that children could fend for themselves » (Hill, p. 27).

Gilman attribuera l'échec du mariage de ses parents à la question des rôles sexuels, c'est-à-dire à la reproduction et à la sexualité. Le médecin avait dit à sa mère que, si elle avait un autre enfant (elle en avait déjà perdu deux), elle risquait de mourir. La vie de couple de ses parents s'en est trouvée ébranlée. N'ayant pu conserver un travail plus de six mois durant ses années de mariage, Frederick a décidé d'abandonner sa famille à son triste sort.

Dès sa jeunesse, Charlotte Perkins a été exposée à des comportements non conventionnels, ce qui a contribué à former sa pensée féministe. L'une de ses influences a été sa tante Catharine Beechers, qui avait une vision du féminisme que contrediraient les femmes modernes. Elle croyait notamment que les femmes pouvaient étendre leur influence dans la seule sphère que la société d'alors leur accordait, soit la sphère privée. En améliorant leur forme physique, les femmes pouvaient aussi faire mentir le mythe qui voulait qu'elles soient des êtres fragiles, et en améliorant leur efficacité dans le travail de maison, elles rehausseraient leur estime d'elles-mêmes. En accentuant leur ferveur religieuse et leur amour envers leur famille et leur prochain, elles pourraient étendre leur influence, non seulement à

la maison mais également à l'école et dans la société en général. C'est une vision qui n'est pas partagée par sa biographe Mary Hill, qui la trouve dangereuse. Elle dit : « how to fight for female equality while stressing innate differences ? » (Hill, p. 17). Il s'agit effectivement d'une méthode dangereuse puisqu'elle renforce les stéréotypes sexuels en les valorisant. Quoi qu'il en soit, Catharine Beechers a eu beaucoup d'influence sur Charlotte, puisque malgré tout, elle l'a obligée à réfléchir au sort réservé aux femmes dans la société. Elle lui a aussi laissé en héritage un modèle d'indépendance. C'est d'ailleurs en son honneur et celui d'une amie très chère, qu'elle a donné le nom de Katharine à sa fille.

2.3.1 Le mariage avec Charles Walter Stetson

C'est un 12 janvier que Gilman, invitée par un ami, a fait la connaissance d'un jeune artiste, Charles Walter Stetson. Ils se sont plu immédiatement.

Sombre, dedicated, well-read Walter was a noble, heavy-hearted soul in a strikingly attractive body – broadshouldered, vigorous, and physically imposing. Moreover he was a gentleman – protective, kind, intensely proper – something of a dreamer, possibly a wit, and a rather smug but unpretentious non-conformist too. And he had other impressive credentials Charlotte liked : parents who were itinerant out-of-pocket renegates, a similar education – in geographic mobility, in economic insecurity, in religious heterodoxy – and, most important of all, an impassioned commitment to his work (Hill, 1980, p. 92).

Quelques mois après sa rencontre avec Charlotte, Walter Stetson voulait déjà se marier. Charlotte, cependant, qui n'était pas très attirée par le mariage, souhaitait au moins une année de fréquentations. Elle lisait beaucoup et croyait que le mariage « [would] sanction the wife-mother role » (Hill, p. 98-99). Elle lisait des livres qui portaient sur la vie et le travail des hommes de son temps. Ces lectures l'ont amenée à conclure que les hommes « seemed to be the thinkers and doers, the writers, rulers, and creators of human culture. Women usually were wives and helpmeets. Women loved. Men achieved » (Hill, 1980, p. 99).

Déjà, à 23 ans, Charlotte était sensible aux inégalités sociales et aux rôles que devaient respecter les représentants des deux sexes dans la société. Sa jeunesse l'avait mal préparée à cette soumission et à cet effacement dans le champ social. Le rôle des femmes ne semblait pas être dessiné pour la réalisation de soi, ni pour l'indépendance. Et même si Charlotte avait quelques fois, durant sa jeunesse, voulu répondre à une ambition masculine et tenté de sortir de sa condition de femme, elle a compris que les résultats ne valaient pas les efforts investis. Plusieurs années plus tard, dans une nouvelle intitulée *Three Women*, elle écrit : « I have seen the effects of this choice you require – the choice between living and loving. I have seen what it means to a woman to have love – and lose life. And what it means to have life – and lose love » (Hill, p. 99). Pour Gilman, il semblait clair qu'amour et carrière ne pouvaient être conciliés. Tout au long de ses fréquentations avec Walter Stetson, à chaque fois qu'elle croyait que le projet de mariage était écarté, elle se sentait revivre en fréquentant de nouveau ses amies. La perspective de se marier l'angoissait énormément. Le 1^{er} janvier de l'année 1884, année de son mariage, elle écrivait dans son journal : « I anticipate a future of failure and suffering. Children sickly and unhappy. Husband miserable because of my distress; and I –! » (Hill, 1980, p. 115).

Durant cette année 1884, Charlotte a connu des épisodes d'angoisse et de colère intenses en s'identifiant à ces femmes passives et victimes. Elle ne cachait pas son hostilité envers les hommes, et montrait « her disgust with their duplicity and lust, her resentment of their power and independence » (Hill, p. 119-120). Charlotte Perkins était profondément religieuse et était terrifiée à l'idée de perdre la liberté d'offrir son temps et de travailler à aider la collectivité, une fois mariée. Si elle hésitait à se marier, c'est parce qu'elle était déchirée entre sa vocation sexuelle et ses ambitions personnelles : « she was tormented by her rational conviction that “ a woman should be able to have marriage and motherhood, and do her work in the world also ” » (Allen, p. 38). Même si elle se convainquit qu'après son mariage, elle aurait autant que les hommes le droit de se dévouer totalement à ses propres intérêts, elle ne pouvait malgré tout acquiescer l'assurance qu'elle faisait la bonne chose. Après beaucoup d'hésitation, elle a finalement décidé d'épouser Charles Walter Stetson le vendredi 2 mai 1884. Elle avait 24 ans et avait déjà connu quelques épisodes de dépression.

Une fois mariée, elle continuait de se sentir souvent dépressive malgré le fait que Walter était un excellent mari. Il était dévoué et l'aidait dans les travaux domestiques. Elle était heureuse avec son mari, comme elle le mentionnera dans son autobiographie : « We were very happy together [I could not ask for a] lover more tender, a husband more devoted » (Gilman, 1990, p. 87). Deux mois après son mariage, elle est devenue enceinte de sa fille Katharine qui naîtra le 23 mars 1885. Durant sa grossesse, elle a souffert par intermittence d'épisodes dépressifs. Walter et elle croyaient qu'il s'agissait de maux temporaires et qu'après la naissance de l'enfant tout rentrerait dans l'ordre. Mais il n'en fut rien, et de fait, la dépression a augmenté. Sa souffrance devint telle que la douleur de l'enfantement lui semblait un moment agréable : « I would rather have had a baby every week than suffer as I suffered in my mind. [...] Absolute incapacity. Absolute misery. To the spirit it was as if one were an armless, legless, eyeless, voiceless cripple » (Gilman, p. 91). Bien ancrée dans sa vie de femme et de mère, et voyant que ses épisodes dépressifs ne prenaient pas fin, Charlotte en accord avec son mari décida de consulter le plus grand spécialiste des maladies nerveuses de l'époque, le docteur Silas Weir Mitchell de Philadelphie.

2.3.2 La cure du D^r Mitchell

Le fait de se rendre auprès du fameux spécialiste lui avait donné l'occasion de sortir de la maison et son état s'était amélioré durant le voyage. Elle avait remarqué qu'à chaque fois qu'elle s'absentait de la maison pour un court séjour, son retour était marqué par une douleur qui lui paraissait plus intense. Elle s'est rendu compte qu'elle était « well while away and sick while at home » (Gilman, 1990, p. 95). Une fois chez le médecin, elle a constaté que le misogynne médecin avait un préjugé à l'égard de sa famille. Il lui a dit qu'il avait déjà soigné deux femmes Beechers avant elle. Il était convaincu que ces femmes devaient leur maladie à leur entêtement à vouloir « unnatural imitation of men, [and] he suspected his new patient of similar tendencies » (Allen, p. 39). D'autre part, le D^r Mitchell parlait à Gilman de manière condescendante en lui disant qu'il n'était pas certain de pouvoir la placer dans l'une des deux catégories de la maladie nerveuse qu'il connaissait. Cet épisode est rapporté dans son journal :

this eminent physician was well versed in two kinds of nervous prostration; that of the business man exhausted from too much work, and the society woman exhausted from too much play. The kind I had was evidently beyond him. But he did reassure me on one point – there was no dementia, he said, only hysteria (Gilman, 1980, p. 95).

Charlotte s'est prêtée au jeu et a fait la cure prescrite, docilement. La cure consistait à être au lit tout le temps. « I was fed, bathed, rubbed, and responded with the vigorous body of twenty-six » (Gilman, p. 96). Après un mois de ce traitement infantilisant qui obligeait la malade à être totalement dépendante de lui, le D^r Mitchell, ne trouvant rien de spécial dans son comportement, l'a retournée chez elle avec cette ordonnance : « Live as domestic a life as possible. Have your child with you all the time. [...] Lie down an hour after each meal. Have but two hours' intellectual life a day. And never touch pen, brush or pencil as long as you live » (Gilman, 1980, p. 96).

Elle a suivi les conseils de son médecin à la lettre. Après quelques mois de ce traitement, elle a failli perdre complètement la raison : « I made a rag baby, hung it on a doorknob and played with it. I would crawl into remote closets and under beds – to hide from the grinding pressure of that profound distress... » (Gilman, 1990, p. 96). Le traitement qui devait l'aider à sortir de son malaise, au lieu de la rendre plus indépendante et capable de fonctionner dans la société comme une femme adulte, a eu pour effet de l'infantiliser.

À l'automne de l'année 1888, après 4 ans de mariage, Charlotte et Walter ont décidé d'un commun accord de demander le divorce. « It was not a choice between going and staying, but between going, sane, and staying, insane » (Gilman, p. 96-97), note Gilman. En choisissant le divorce, Charlotte a opté pour la seule solution qu'elle a pu trouver pour sortir de sa mélancolie.

We had been married four years and more. This miserable condition of mind, this darkness, feebleness and gloom, had begun in those difficult years of courtship, had grown rapidly worse after marriage, and was now threatening utter loss; whereas I had repeated proof that the moment I left home I began to recover. It seemed right to give up a mistaken marriage (Despres, p. 199).

Charles Walter Stetson, en rendant à Charlotte Perkins sa liberté, a aussi contribué à lui rendre la santé. Elle étouffait dans son rôle d'épouse et de mère. Son mariage l'avait détruite, et la cure qui devait la guérir l'avait amenée au bord de la folie.

2.4 *La Chambre au papier peint* : une écriture subversive qui dénonce

Écrire, pour une femme, à cette époque, était donc incontestablement subversif. Trois ans après sa séparation d'avec son mari qui, compte tenu des codes qui régissaient le comportement des femmes vers 1887, représente une décision courageuse; libérée de ses « responsabilités féminines », elle entame la rédaction de son récit autobiographique *La Chambre au papier peint*. Ce récit raconte sa propre histoire, c'est-à-dire « a case of nervous breakdown beginning something as mine did, and treated as Dr. S. Mitchell treated me with what I considered the inevitable result, progressive insanity » (Gilman, p. 119). C'est une histoire dans laquelle la narratrice tente désespérément de trouver son identité, malgré les efforts de son mari-médecin pour l'en empêcher. Il faut admettre que « de se guérir tout en traçant le motif déroutant du papier peint et en déchiffrant sa signification, [ce] sont des armes plutôt faibles contre la certitude mâle de son mari » (Hedges, p. 46). L'écriture a permis à Gilman de retrouver la force de raconter son histoire, de s'y replonger, de revivre ce cauchemar, et d'accéder au statut de sujet en retrouvant son identité.

Si la narratrice de *La Chambre au papier peint* perd son combat, il n'en va pas de même pour Charlotte Perkins Gilman. Cette dernière a voulu briser le silence des femmes de son temps et le sien propre. Elle a voulu, par l'écriture, nommer le destin muet de ces femmes dont elle était. Elle a écrit le récit de sa maladie pour se reconstruire, pour renaître. Par la fiction autobiographique, Gilman « retrouve sa qualité de sujet et retrouve, symboliquement, sa vie » (Delvaux, p. 127). *La Chambre au papier peint* compte parmi les rares textes du XIX^e siècle dans lesquels il est question des relations entre les époux, des rapports hommes/femmes. Gilman a abordé ces sujets à une époque où cela ne se faisait pas. Son récit

représente une bataille perdue, au moment où la narratrice tentait d'accéder à l'indépendance. Cette bataille montre aussi la difficulté avec laquelle Gilman a accédé à la liberté.

Malgré tous les efforts de son médecin pour la détruire, elle a résisté par les mots et par l'écriture. Avec *La Chambre au papier peint*, elle souhaitait dire au D^r S. Weir Mitchell qu'il s'était trompé et que ses traitements infantilisants engendraient la maladie (la folie) plutôt que la guérison. À cette époque, la sensibilité des femmes n'est pas valorisée. La société ne tient pas compte de leurs sentiments, ni de leur parole. Elle ne valorise que l'aspect rationnel de la pensée de l'homme qui s'exprime par la science et la culture, parce que « la sourde oreille masculine, [...] n'entend dans la langue que ce qui parle au masculin » (Cixous, 1975, p. 43).

La Chambre au papier peint est une histoire « racontée avec une précision clinique » (Hedges, p. 43), qui fait état de la dépression nerveuse d'une femme que le mari amène à la campagne pour l'été, dans le but de favoriser sa guérison. La maladie dont elle est affligée n'est pas claire, il s'agit d'une sorte de fatigue mentale. Et,

[b]ien que son époux, un médecin, soit représenté sous les traits d'un homme gentil et bien intentionné, il ne tarde pas à apparaître que le traitement qu'il prescrit à sa femme, basé sur l'attitude du dix-neuvième siècle envers la femme contribue à entretenir son mal et en constitue un facteur vicieux, quoique involontaire (Hedges, p. 43)⁶.

Dans son récit, Gilman met en scène une femme écrivain qui doit écrire en cachette, tout en tentant de se remettre d'une dépression nerveuse. Elaine Showalter suggère qu'il pourrait s'agir d'une dépression post-partum, puisque la narratrice est mère d'un jeune bébé. Mais, nous croyons qu'il s'agit plutôt, comme pour Gilman, des symptômes de l'enfermement dans le mariage, parce que la narratrice est enfermée dans des rôles sexuels trop contraignants, celui de mère s'ajoutant à celui d'épouse. La narratrice sait que les loisirs et le travail intellectuel lui feraient le plus grand bien, mais son mari-médecin n'est pas de cet avis et lui conseille plutôt de se reposer, autrement dit de ne rien faire. John lui prescrit une cure de

⁶ *Le Cercle de Clara* de Martine Desjardins pourrait être résumé exactement de la même manière. Nous y reviendrons.

repos complet, isolée dans une maison de campagne sans aucune stimulation intellectuelle. Il choisit pour elle une chambre à l'étage avec des barreaux aux fenêtres. La narratrice aurait préféré une autre chambre, mais son mari croit que celle-ci est préférable parce qu'elle est plus grande et plus éclairée que les autres. Il s'agit d'une ancienne chambre d'enfant, dont les murs sont recouverts d'un affreux papier peint jaune, tout déchiré. C'est là qu'elle passe ses journées.

Gilman nous présente ici un mari volontaire, quoique animé de « bons sentiments », qui force sa femme, contre sa volonté, à occuper une chambre plutôt qu'une autre. La relation mari/femme s'apparente davantage à la relation parent/enfant ou père/fille. D'autre part, le fait d'avoir choisi une chambre d'enfant indique déjà au lecteur la volonté qu'a le mari d'infantiliser sa femme. Les lignes sinueuses du papier peint la tourmentent et elle implore ce dernier de la changer de chambre. Il lui dit qu'il sait ce qui est bon pour elle et la menace de la renvoyer chez le D^r Mitchell si sa santé ne s'améliore pas. Avec le temps, la dépression s'aggrave. Sa colère retenue et son inactivité font en sorte qu'elle se sent épuisée, impuissante. Elle fond en larmes pour des riens, ce qui ne fait qu'alimenter les préjugés à l'égard de sa soi-disant maladie. Elle est, la plupart du temps, sous la surveillance de son mari ou de sa belle-sœur. Mais même quand elle réussit à leur échapper parce qu'elle veut écrire, elle n'en a plus la force. Elle se met donc à fixer le mur et commence à voir des formes bouger derrière le papier peint. Elle voit d'abord des yeux qui la fixent. Ces yeux pourraient être le regard réprobateur du mari qui incarne la société bien pensante. Ensuite, elle voit des formes apparaître derrière le papier, formes qui prennent les traits d'une femme prise dans les dessins. La femme fait des efforts pour s'en sortir, mais n'y parvient pas. Le papier peint est ici une métaphore du mariage. À la fin, la narratrice, qui devient folle, arrache le papier peint du mur pour éliminer cette femme qui est son double. Pour éviter de se suicider, elle s'enferme à clé dans sa chambre. Ainsi, son mari ne pourra pas y entrer. Quand il réussit à le faire, en enfonçant la porte, il trouve sa femme à quatre pattes. La cure de repos a eu raison de son esprit.

C'est par l'écriture de *La Chambre au papier peint*, que Gilman illustre le silence des femmes de son époque, leur impuissance face à une société sourde et aveugle de leur vérité et

dénonce, par le fait même, le trop grand pouvoir des maris et des médecins. *La Chambre au papier peint* est un récit autobiographique écrit au « je ». L'autobiographie est une « écriture de soi » par laquelle l'auteur choisi de faire part à autrui de son expérience, mais aussi d'« instruire le lecteur [ce qui est] fondateur de l'écriture de soi » (Clerc, p. 58). L'autobiographie est donc à l'opposé du secret, elle « est en fait une écriture pour autrui » (Clerc, p. 92). Philippe Lejeune, théoricien de l'autobiographie, pose trois conditions pour qu'un écrit soit considéré autobiographique, c'est ce qu'il nomme les trois « je » : « identité de l'auteur, du narrateur et du personnage » (Lejeune, p. 15). Le récit de Gilman respecte ces critères. Mais il est difficile de distinguer l'autobiographie à proprement parler du roman autobiographique, parce que, sur le plan narratif, il n'y a souvent aucune différence. Le roman peut très bien imiter les procédés autobiographiques. De fait, *La Chambre au papier peint* est un récit autobiographique écrit à la manière d'un journal intime. Le lecteur doit donc faire le lien entre un univers imaginaire et une réalité dans laquelle l'auteur puise en partie la matière de son œuvre. Ainsi se mêlent fiction et réel.

Pour comprendre tous ces écrits au « je », Gérard Genette a, lui aussi, établi des normes, considérant les différentes postures du narrateur. Comme dans *La Chambre au papier peint*, la narratrice est intégrée au récit, la narration se fait au « je » et est homodiégétique — « il y a convergence entre la narration et une partie de l'action » (cité dans Gervasi, p. 9). Dans le cas du récit de fiction qu'est, en partie, *La Chambre au papier peint*, il y a également un pacte dit « romanesque » qui s'établit avec le lecteur, « c'est-à-dire l'absence d'engagement de l'auteur, son dévoilement de la vérité, son désir “ mystificateur ” à l'encontre du lecteur, dont l'horizon d'attente n'est pas le même que lors du contrat référentiel » (Gervasi, p. 6).

Ainsi, dès la première phrase de ce récit autobiographique, Gilman établit à la fois le contexte social de l'histoire et le pacte de lecture : « Ce n'est pas tous les jours que des gens ordinaires comme John et moi parviennent à louer un manoir ancestral pour y passer l'été » (Gilman, 1982, p. 9). Contrairement à l'autobiographie, le roman autobiographique, pour sa part, camoufle l'auteur sous un autre nom. Gilman est ici présentée sous les traits de la narratrice. Il s'agit donc clairement, pour le lecteur, d'une fiction, ce qui n'enlève rien à la

part de « vécu » qui figure dans le récit. À titre d'exemple, dans *La Chambre au papier peint*, le mari s'appelle John. Il s'agit bien sûr d'un personnage fictif puisque nous savons que dans la réalité le mari de Gilman s'appelait Walter et était artiste. C'est la part de fiction du récit. Mais Gilman a voulu également livrer un épisode de son histoire personnelle pour dénoncer les abus des médecins de son temps, dont elle avait été victime. C'est ce dont il est question dans le récit. Il s'agit donc également d'un récit autobiographique. *La Chambre au papier peint* nous « permet d'osciller entre une lecture référentielle et une lecture fictionnelle » (Vaillancourt, p. 58), le pacte autobiographique étant intégré dans le pacte de fiction, puisque « [l]es deux visent, en réalité, [...] à l'énonciation d'une même “vérité personnelle, individuelle, intime”⁷, celle de l'auteur » (Forest, p. 18).

2.4.1 Le mariage et la figure du mari-médecin

Dans *La Chambre au papier peint*, John, le mari très dévoué et aimant, est aussi médecin. La narratrice le décrit comme « un homme pratique » (Gilman, 1982, p. 9) qui possède un esprit cartésien, qui a « horreur de la superstition et qui ridiculise carrément tout ce qui a rapport aux choses impalpables, invisibles ou qui ne se calculent pas » (Gilman, 1982, p. 9). C'est par amour pour sa femme qu'il l'isole à la campagne dans le but de la soigner; « il m'aime tellement » (Gilman, 1982, p. 19), commente ironiquement la narratrice. Gilman se sert de l'ironie pour dénoncer les abus de son époque et le silence des femmes. Le mariage donnait à l'époux tout le pouvoir du point de vue social, et l'époux doublé d'un médecin possédait l'autorité suprême. Gilman montre ainsi comment la société et la science étaient complices du silence des femmes. Elle présente dans son récit les deux pôles contre lesquels elle a dû se battre : le mariage et la science dans la société bourgeoise du XIX^e siècle.

Les femmes de la bourgeoisie, dont elle faisait partie, devaient obéir aux codes sociaux de leur milieu. Elles étaient obligées de se conformer aux convenances. Dans le mariage, elles avaient un rôle passif. Elles s'ennuyaient et n'avaient pas ou peu de distractions. Elles étaient

⁷ C'est l'auteur qui souligne.

surtout confinées à l'espace privé. En outre, dans *La Chambre au papier peint*, la narratrice est constamment surveillée par sa belle-sœur et observée par son mari. Elle ne se trouve jamais seule : « Ce manque d'intimité provoque le sentiment de ne pas exister, d'être transparente et sans importance [...] » (Frigon, p. 65). Le fait d'être isolée, captive et constamment sous observation, provoque, chez la narratrice, un sentiment d'enfermement qui contribue à la perte de son identité. Elle ne peut donc plus écrire et perd une partie d'elle-même, une manière de se définir. Conséquemment, elle n'a plus accès à l'espace public, au regard des autres, et à la valorisation de soi qui en découle. Pour soigner la dépression qui l'assaille, John lui prescrit l'isolement, l'alitement, aucune activité stimulante, aucune visite ni promenade. Et cela, même si la narratrice est convaincue que « la compagnie de gens stimulants » (Gilman, 1982, p. 15) lui ferait le plus grand bien. Ce à quoi son mari lui répond : « Ne peux-tu pas avoir confiance en moi, puisque je te le dis en tant que médecin ? » (Gilman, 1982, p. 22). Gilman montre ainsi comment l'émancipation des femmes est freinée par la science. Si, dans le mariage, le mari détient le pouvoir, la société du temps accordait aux médecins et aux scientifiques le Savoir. Ce n'est pas par hasard que Gilman a choisi d'illustrer la détresse de sa narratrice en lui donnant un mari médecin. Les deux étaient complices du silence des femmes.

Dans *La Chambre au papier peint*, la narratrice souhaite repartir parce qu'elle s'ennuie trop à la campagne mais son mari s'y oppose : « Tu es vraiment mieux ici même si tu ne t'en rends pas compte. J'en suis sûr, ma chérie, je suis médecin, après tout » (Gilman, 1982, p. 21). La narratrice déclare : « je n'ai plus rien dit à ce propos » (Gilman, 1982, p. 22). Privée de distraction, tranquillement, sa santé mentale se détériore et son mari observe sa descente aux enfers. La narratrice de *La Chambre au papier peint* en vient même à se demander si le fait que son mari soit médecin n'expliquerait pas que sa maladie soit si lente à guérir : « John est médecin, et c'est peut-être la raison pour laquelle ma guérison est lente à venir » (Gilman, 1982, p. 9). S'il y a ici un rapport de cause à effet, tel que le suggère la narratrice, entre le fait d'avoir un mari médecin et celui de ne pas guérir, nous pouvons en conclure que le mari de la narratrice observe ses symptômes plus qu'il ne les soigne. D'une certaine manière, Gilman vient à suggérer que la maladie peut être imposée à des fins

d'observations scientifiques, comme nous l'avons vu au chapitre précédent, et pose ainsi la femme comme le cobaye de la science.

Enfermées dans le mariage, dans la maison et dans leur corps, les femmes de l'époque étaient soumises aux exigences de leur vocation sexuelle, celle notamment d'enfanter. La narratrice de *La Chambre au papier peint* s'est conformée aux attentes de la société. Elle s'est mariée et a eu un premier enfant. Dans ce récit autobiographique, le mariage bourgeois est présenté comme étouffant pour les femmes. L'époux de la narratrice est tellement attentionné qu'il la dépossède d'elle-même. Showalter, dans son livre *The Female Malady : Women, Madness and English Culture, 1830-1980*, appelle cet amour « loving destruction » : l'amour qui détruit, qui infantilise les femmes mariées et les rend impuissantes. Cette impuissance conjuguée à la fatigue de la naissance ne fait qu'augmenter les symptômes d'une dépression de plus en plus sévère. On a vu que c'est par la cure de repos que le mari-médecin cherche à contrôler sa femme, « forcing her to conform to patriarchal expectations of womanhood » (Despres, p. 194).

Tout au long du récit, la narratrice essaie désespérément de se reconstruire et de se définir par l'écriture. Mais là aussi elle doit faire face à une grande opposition. Elle souhaite profiter de ce temps de répit à la campagne pour écrire, ce avec quoi son mari est en désaccord : « Je sais que John trouverait cela absurde. Mais il m'est absolument nécessaire d'exprimer d'une façon ou d'une autre, ce que je sens et pense – c'est un tel soulagement! » (Gilman, 1982, p. 19). Ce besoin d'écrire de la narratrice est un besoin de s'écrire, de se définir selon ses propres critères, ce que la société ne privilégiait pas en bâillonnant les femmes : « je dois mettre de côté tout cela – il déteste que j'écrive un seul mot » (Gilman, 1982, p. 13). Le mari représente cette société hostile aux femmes. Sa créativité est étouffée. Plus le temps passe, plus la narratrice devient dépressive. Épuisée par son inactivité, elle pleure souvent et, petit à petit, elle perd la force d'écrire même lorsqu'elle est seule.

Au XIX^e siècle, on l'a vu, la science cherche à prouver sa supériorité par des découvertes sur les maladies mentales qui, comme nous l'avons vu au chapitre précédent, ne révélaient en

fait que ce que les médecins voulaient bien y voir. Basé sur sa propre expérience des médecins, Gilman dénonce et se moque de cette approche avec ironie : « [p]arfois, l'idée me vient, comme une hypothèse scientifique » (Gilman, 1982, p. 24). Elle parle d'une odeur persistante qui se trouve dans la tapisserie de la chambre. Elle ajoute : « J'ai passé des heures à essayer de l'analyser, de la classer » (Gilman, 1982, p. 25). Elle dit encore : « [e]nfin, j'ai vraiment découvert quelque chose. À force de rester éveillée la nuit, à l'observer quand il [le papier peint] change, j'ai enfin trouvé » (Gilman, 1982, p. 26). Elle a trouvé ce qu'elle cherchait : il y a une femme enfermée derrière les motifs de la tapisserie. Elle dénonce ici encore les excès de la médecine dont les résultats ne servaient qu'à conforter les médecins dans leurs propres préjugés. Gilman, par ailleurs, montre comment la solitude à l'intérieur du mariage bourgeois peut rendre les épouses dépressives ou folles. Le mari, quoique aimant, provoque ce qu'il condamne en gardant sa femme ainsi passive toute la journée. La narratrice lutte contre l'amour étouffant de son mari, contre la soumission et l'infantilisation des femmes dans le mariage et elle lutte également contre les méthodes scientifiques, qui elles aussi font de la femme un être sans pouvoir et dépourvu d'autonomie. À la lumière de ces deux dimensions manifestes dans le récit de Gilman, on peut se demander, comme le fait Showalter, si « the rise of the Victorian madwoman may have been linked to the rise of [the] psychiatric profession, with its attitude towards women and its monopoly by men » (Showalter, 1985, p. 55).

2.4.2 L'image du papier peint

À l'intérieur des contraintes du mariage, même si les femmes veulent s'émanciper, nous l'avons vu, elles ne le peuvent pas. Elles sont enfermées, non seulement dans le mariage mais dans la maison et dans leur propre corps. Dans *La Chambre au papier peint*, la narratrice doit obéir à son mari-médecin de gré ou de force. Elle doit suivre la cure de repos qu'il lui a prescrite pour retrouver la santé. Toutefois, si malgré tous ses efforts, sa santé ne s'améliorait pas, elle irait voir le plus grand neurologue de l'époque, le célèbre Dr Mitchell. La narratrice commente cette décision : « une de mes amies [...] m'a dit qu'il [le Dr Mitchell] était tout a

fait comme John [...] et même pire! » (Hedges, p. 17). Ce commentaire dirige la pensée du lecteur vers un constat : tous les scientifiques sont pareils. Cette menace doit avoir pour effet de stimuler sa guérison. Guérir est donc ici une question de volonté, ce qui place la dépression, dont souffre la narratrice, dans le créneau des maladies imaginaires. Mais dans l'imagination de qui se loge-t-elle ? Nous avons vu comment tout le système en place cherchait à imposer une maladie aux femmes pour fin d'observation scientifique et que ces dernières n'avaient de cesse de chercher un moyen de « négocier leur guérison », mais en vain.

Le D^r Mitchell a véritablement existé. Dans le récit de Gilman, il conserve son véritable nom, ce qui indique que le récit a pour but de dénoncer ses méthodes. Comme l'indique Thomas Clerc : « [l]e rôle du nom propre apparaît clairement comme un appel à respecter la véracité des faits » (Clerc, p. 29). Cette stratégie narrative met l'accent sur la charge que le récit de Gilman porte à la médecine et aux médecins de son temps, qui ont bien failli la tuer par ignorance. *La Chambre au papier peint* montre bien que les méthodes, soi-disant scientifiques du médecin, n'étaient pas encore tout à fait au point. « Le traitement recommandé est celui qu'on prescrit habituellement à la femme dans une société patriarcale. Ainsi, son mari la considère comme une “ petite oie blanche ”, elle est sa “ petite fille ”, elle doit se soigner par égard pour lui » (Hedges, p. 44).

Pour la cure de sa femme, John a d'ailleurs choisi une ancienne chambre d'enfants qui porte encore les marques de son ancienne vocation. Des barreaux sont encore aux fenêtres et des anneaux de jeux sont toujours fixés aux murs couverts d'un papier peint hideux et tout déchiré. La couleur du papier est dégoûtante : « Je comprends que les enfants l'aient détesté! Je le détesterais moi-même, si je devais habiter longtemps dans cette chambre » (Gilman, 1982, p. 12). Ce papier peut rendre fou. Nous sommes dans le registre de la sensibilité et de la prémonition. Mais, à cette époque, « [l]a sensibilité, c'est déjà presque de l'hystérie » (Clément citée dans Delvaux, p. 9). On a vu que John détestait toute forme de sentiment et possédait un esprit cartésien comme les médecins de son époque. La narratrice, cependant, se désole de constater que « John ne se rend pas compte combien je souffre. Il est persuadé que

je n'ai aucune raison de souffrir, et cela le satisfait » (Gilman, 1982, p. 13). Pour guérir sa femme, il l'enferme dans une chambre, persuadé qu'il s'agit là de la meilleure chose à faire malgré le désaccord de celle-ci. Il l'observe à travers ses certitudes d'homme de science, mais ne la voit pas. La narratrice aurait préféré une autre chambre pour sa cure. Mais John en a décidé ainsi. De plus, la narratrice est écrivaine et on lui défend d'écrire sous prétexte qu'elle doit se reposer. Elle le fait donc en cachette : « ce n'est pas une petite feuille de papier inerte qui parlera – [parce qu'écrire] soulage mon esprit troublé » (Gilman, 1982, p. 9). De plus, le papier peint est sans doute ici une métaphore de l'écriture ou, à tout le moins, du papier sur lequel on peut écrire. L'écriture est présentée par la narratrice comme un remède à sa dépression. Arracher le papier peint est donc pour elle une manière de signifier son désaccord avec la société de l'époque qui imposait le silence aux femmes. La narratrice sait qu'elle a besoin de distractions pour garder l'équilibre, mais son mari ne veut pas le croire. C'est pourquoi elle doit utiliser des subterfuges pour arriver à ses fins, ce qui l'épuise.

Avec le temps, le manque de stimulations intellectuelles de la narratrice la rend maussade, épuisée, déprimée. N'ayant plus aucune distraction, elle commence à observer le papier peint de sa chambre et essaie d'en comprendre le dessin. « Ça et là, le dessin pend comme un cou cassé, et deux bulbes d'yeux renversés n'arrêtent pas de me regarder. [...] Ils montent, et ils descendent, ils rampent d'un côté et de l'autre, ils sont partout, ces absurdes yeux qui ne clignent jamais » (Gilman, 1982, p. 16). Le cou cassé est une métaphore de l'impuissance des femmes dans le mariage, une sorte d'arrêt de la vie. Les yeux sont peut-être ceux du mari-médecin qui observe toujours sans jamais vraiment voir, ou ceux de la femme qui se regarde glisser vers la folie. La narratrice commence à se projeter tranquillement dans cet horrible papier peint. Elle y voit des formes, des symboles, des parties de visages. Elle parle également du plancher de la chambre qui est usé et creusé, ainsi que du lit de fer si lourd qu'il « avait l'air de sortir d'un champ de bataille » (Gilman, 1982, p. 16). La chambre ressemble à une salle de torture. À force d'être enfermée dans un lieu inhospitalier, la narratrice se sent fatiguée et commence à perdre l'esprit. Elle sait pourtant « que si [sa] santé [lui] permettait d'écrire un peu, [elle] serai[t] soulagée et aurai[t] l'esprit plus tranquille » (Gilman, 1982, p. 14-15). Gilman met ici l'accent sur les ratés de la science et présente la sensibilité féminine comme étant supérieure à la médecine cartésienne.

Gilman pose toujours le parallèle entre le génie et la folie. Si elle donne l'impression de raconter l'histoire du génie de l'homme et de la folie de la femme, elle raconte en fait une autre histoire : celle du génie de la femme et de la folie de l'homme. Elle montre une femme victime et sans voix, mais qui *sait*, même si elle ne peut contrôler son destin et qu'elle est à la merci du pouvoir en place. Elle montre la folie de l'homme obsédé par l'observation scientifique, qui fait subir à sa femme des supplices au nom de la science, supplices qui mènent à la folie. Cette obsession masculine a pu se développer dans une société où on enfermait les femmes pour mieux les observer. C'était l'époque où les femmes instruites, considérées comme rebelles, souhaitaient s'émanciper. Cette liberté des femmes a porté ombrage à la rigide culture patriarcale. Les statistiques le prouvent. C'est à cette époque qu'il y avait le plus grand nombre de femmes hystériques identifiées au mouvement féministe. On peut donc facilement conclure que « rebelliousness could produce nervous disorder and its attendant pathologies » (Showalter, 1985, p. 145). Mais, même si l'hystérie peut être une forme inconsciente de protestation féministe au XIX^e siècle, Showalter met en garde : « such claims however, come dangerously close to romanticizing and endorsing madness as desirable form of rebellion rather than seeing it as the desperate communication of the powerless » (Showalter, 1985, p. 4-5).

Dans un dernier espoir de guérison, la narratrice souhaite repeindre et rénover la chambre pour la rendre plus attrayante et accueillante. John constate : « [t]u sais, cette maison te fait du bien » (Gilman, 1982, p. 14). Il décide finalement que la chambre ne sera pas redécorée parce que « ce n'est pas la peine » (Gilman, 1982, p. 14). Malgré le souhait de sa femme d'inviter des amis pour se changer les idées, il réplique « qu'il n'y aurait rien de pire que d'être en compagnie de gens stimulants en ce moment » (Gilman, 1982, p. 15). John voudrait voir sa femme se rétablir, mais refuse tout ce qui pourrait l'aider à guérir. En fait, il provoque par son manque de sensibilité le comportement qu'il condamne chez sa femme. Cette attitude symbolise le cercle vicieux dans lequel les femmes étaient confinées. La narratrice continue donc de passer ses journées à regarder cet affreux papier peint et à être regardée par lui. Elle commence à y voir « une bizarre de silhouette provocante et informe qui semble rôder furtivement derrière ce ridicule et frappant dessin » (Gilman, 1982, p. 16). Puis, le papier peint forme « des courbes indécises et boiteuses [...] [et] tout à coup elles s'entre-tuent en

formant des angles atroces et en se détruisant dans des contradictions invraisemblables » (Gilman, 1982, p. 12).

Par cette description, on voit déjà poindre une sorte de prémonition féminine, de sensibilité de femme qui anticipe les contradictions de la cure et, peut-être aussi, celles des relations médecin/femme et mari/épouse. Les courbes sont probablement, de manière stylisée, des esquisses de femmes. Ces contradictions, Gilman les élabore tout au long de son récit en faisant de la femme une battante, une survivante qui a dû mener le combat de la vie contre la science et la société de son temps. Finalement, la narratrice « commence à aimer vraiment cette chambre, malgré son papier. Peut-être précisément à cause du papier. Il m'obsède tellement! » (Gilman, 1982, p. 17). Elle voit « toujours les mêmes formes [qui] se propagent en très grand nombre. On dirait qu'il y a une femme qui se penche et se glisse derrière le dessin » (Gilman, 1982, p. 20). Le papier peint, comme nous l'avons dit plus tôt, est une métaphore du papier dont l'écrivaine a besoin pour écrire. Parce qu'elle vit à une époque hostile aux femmes et qu'elle ne peut pas écrire, elle voit toutes les femmes du papier peint comme des prisonnières étouffées par le patriarcat et éloignées de leur vocation, de leur existence. Gilman dénonce ici la société du XIX^e siècle qui ne permettait pas aux femmes d'exister, de se dire, de s'écrire, victimes qu'elles étaient de la vision masculine de leur époque. Privée de sa manière de se définir, la narratrice glisse tranquillement vers la folie, mais une sorte de folie lucide et clairvoyante.

Emily Dickinson a écrit vers 1850 que « le bon sens excessif n'est que folie pure » (cité par Hedges, p. 47). C'est, en fait, de la folie de John dont la logique excessive contribue à détruire sa femme plutôt que de la guérir, qu'il est question. C'est une logique rationnelle et dépourvue de sensibilité. Le papier peint symbolise aussi la situation de l'épouse, d'où le processus d'identification qui se développe chez la narratrice qui finit par se voir « telle que la voient les hommes qui ont pouvoir sur elle » (Hedges, p. 45).

2.4.3 La figure du double

La narratrice continue d'observer le dessin et remarque que, quand « vous croyez l'avoir maîtrisé, [...] il vous gifle, vous étend par terre et vous écrase » (Gilman, 1982, p. 22). Elle voit se dessiner le cercle vicieux dans lequel sont prises les femmes à l'intérieur du mariage puisque le dessin

est une arabesque flamboyante qui fait penser à un champignon. Pour vous en faire une idée, essayez d'imaginer des champignons entremêlés, un interminable chapelet de champignons vénéneux, bourgeonnant et poussant dans des convulsions infinies, ou quelque chose de semblable. [...] La nuit [le papier] se transforme en barreaux. [...] Cet obscur dessin [...] je suis certaine que c'est une femme (Gilman, 1982, p. 22-23).

Les champignons sont comparés à des femmes qui étouffent et se meurent dans le cercle vicieux du mariage. Par cette métaphore, et donc par la fiction, Gilman dépeint le « process of resocialization and infantilization with horrifying transparency » (Despres, p. 194). Cet étouffement symbolise le corps enfermé et torturé par la science, un corps qui meurt comme l'écrivaine qui ne peut plus écrire.

Gilman fait ici apparaître un double de la narratrice, « un être de pure fiction » (Forest, p. 63). C'est par ce double que la fiction est réintroduite dans l'œuvre autobiographique. « La parole romanesque enveloppe la parole autobiographique et libère en elle toutes les ressources d'un imaginaire grâce auxquelles l'individu se fait le créateur d'une existence toujours à réinventer plutôt que le traducteur soumis d'un destin irrémédiablement fixé » (Forest, p. 70). C'est ainsi que la femme dans le papier peint est aussi l'image du récit autobiographique qui sera écrit, et le papier lui-même, une métaphore du papier dont l'écrivaine a besoin pour s'écrire.

L'image de la femme qui « se cramponne aux barreaux et les agite violemment » (CPP, p. 26) est une métaphore de la prison où la femme est enfermée, comme Gilman l'était elle-même dans le mariage. Selon Showalter, *La Chambre au papier peint* démontre comment la

solitude et l'enfermement dans la famille bourgeoise peuvent rendre folle une femme intelligente. Elle compare notamment l'enfermement des femmes dans le mariage à celui des criminels dans les prisons :

by 1850s it had become evident that solitary confinement had unintended and extreme effects on the sanity of convicts. In prisons where it was practiced, the incidence of mental illness was ten times higher than in other penal systems. Prisoners in solitary confinement suffered from nightmares and hallucinations; [...] upon release, many had bouts of hysterical crying, or else sat in listless torpor (Showalter, 1985, p. 69).

La solitude et l'enfermement ont détruit la narratrice. La chambre devient pour elle son refuge, l'endroit où elle peut se sauver de son mari. « J'ai fermé la porte à clé, et j'ai jeté la clé dans le sentier du jardin » (Gilman, 1982, p. 29). Elle se sauve de sa vie de femme mariée en entrant dans la folie. Avec une corde, elle veut attraper la femme dans la tapisserie. La corde est la métaphore du mariage, de la corde au cou et de l'enchaînement des femmes dans le mariage. « Si cette prisonnière réussit à sortir et qu'elle essaye de s'échapper, je pourrai l'attacher » (Gilman, 1982, p. 29-30). La femme tente de se sauver mais ne le peut pas, elle sera toujours rattrapée. C'est un cercle vicieux. Despres croit que l'horreur de cette histoire réside dans « the narrator's own horror at the femaleness she embodies [...] ». Not only is the narrator horrified at the imprisonment of the woman behind the bars of the wallpaper, she is horrified at the possibility that she might escape » (Despres, p. 193). Privée de liberté, infantilisée par le mariage, elle perd peu à peu son autonomie et son identité, de sorte que la possibilité de retrouver sa liberté lui fait peur parce qu'elle n'y est pas préparée. Elle se sent démunie et dépendante comme une enfant.

Par l'utilisation du double, l'écrivaine « s'interroge sur son propre rapport au réel » (Forest, p. 59). L'écrivain a choisi « l'exil littéraire », mais il garde une nostalgie du monde réel. C'est pourquoi Philippe Forest croit que « l'invention du double lui permet à la fois d'exprimer le sentiment douloureux de cet exil et de s'en délivrer au moins imaginairement (*sic*) » (Forest, p. 59). Il est entendu que pour l'écrivain le double est un autre lui-même qui a décidé « de vivre sa vie plutôt que de la rêver » (Forest, p. 59).

Gilman a choisi de raconter au « je » le récit de son histoire personnelle, parce que le « je » « travaille à inventer une écriture de soi qui échappe au caractère forcément fatal du projet autobiographique » (Forest, p. 76). L'auteur caché derrière le narrateur raconte son histoire, puis fait surgir un double de lui-même pour en « déjouer la mécanique mortelle » (Forest, p. 76). Il prend ainsi une distance face à lui-même. À travers la fiction l'auteur peut survivre, ce qui « rend possible un face-à-face avec lui-même » (Forest, p. 76). Dans *La Chambre au papier peint*, la narratrice est le double de Gilman, et la femme dans la tapisserie est le double de la narratrice. Le double est ce que l'écrivain a trouvé pour « déjouer la mécanique mortelle qu'il a lui-même mis en marche » (Forest, p. 76). Le double glisse dans la folie, ce qui représente une mort symbolique : « c'est bien à la place du JE que l'autre meurt » (Forest, p. 77), ainsi « l'écrivain survit au spectacle de sa mort simulée » (Forest, p. 76).

Comme Gilman, la narratrice de *La Chambre au papier peint* représente une menace pour la société parce qu'écrire, c'est prendre la parole, et ceci dérange l'ordre établi :

Quand les femmes veulent sortir de l'exploitation, elles ne détruisent pas seulement quelques « préjugés », elles dérangent tout l'ordre des valeurs dominantes : économiques, sociales, morales, sexuelles. Elles mettent en cause toute théorie, toute pensée, tout langage existant, en tant que monopolisés par les seuls hommes. Elles interpellent le *fondement même de notre ordre social et culturel*⁸, dont le système patriarcal a prescrit l'organisation (Irigaray, 1977, p. 160).

La narratrice est indépendante puisqu'elle possède un métier et, en dehors du mariage, elle pourrait être autonome, gagner sa vie et accéder à une certaine liberté. Ainsi, le mariage est présenté comme une forme de régression sociale pour les femmes. Ce récit de Gilman serait, selon Elaine Showalter, « a bold attack on “ the sexual politics of male/female, husband/wife relationship ” » (Showalter, 1985, p. 141). Il s'agit, au XIX^e siècle, d'une dualité, d'un combat que la femme ne remportera pas.

⁸ C'est l'auteur qui souligne.

À la fin du récit, le mari enfonce la porte de la chambre et trouve sa femme à quatre pattes en train de ramper dans la pièce, en disant : « je suis enfin libérée, [...] malgré Jane et toi. Et j'ai arraché presque tout le papier, donc tu ne peux pas m'y remettre! » (Gilman, 1982, p. 31). C'est une mort symbolique, la narratrice est libérée par la folie. Mais le geste d'arracher le papier peint symbolise le fait que la narratrice n'adhère pas au silence imposé aux femmes de son époque. Elle arrache le papier sur lequel elle va écrire son histoire, ainsi elle résiste, elle survit.

2.4.4 Les images de mort

Ce récit converge vers une fin irrémédiable, soit la mort ou la folie de la narratrice. Cette fin est amenée tout doucement comme l'est la mort. Elle s'immisce à travers une simple odeur qui rôde. Une odeur dont l'omniprésence agace et qui, bientôt, obsède la narratrice. Tranquillement, cette odeur se définit et devient de plus en plus précise. C'est une odeur d'humidité qui prend forme dans les champignons du papier peint, une odeur de mort. Les champignons représentent les femmes enfermées derrière les barreaux du papier peint qui, lui, est une métaphore du mariage. C'est une odeur tenace qui s'imprègne partout, qui colle même aux cheveux. C'est une odeur dont on ne peut plus se débarrasser, comme une fatalité. Comme une prémonition, la narratrice sent sa fin approcher. Les femmes prisonnières sont comme des mortes-vivantes et celles-ci dominent *La Chambre au papier peint*. « Si c'est là la présentation que se faisaient les hommes de la femme, et par conséquent celle que se faisait la femme d'elle-même, il n'est point étonnant que la folie et le suicide soient des thèmes dominants dans l'œuvre des femmes écrivains du 19^e siècle » (Hedges, p. 47), commente Elaine Hedges.

À la fin du récit, le mari force la porte fermée à clé pour pénétrer dans la chambre où se trouve sa femme. Cette scène a été également commentée par nombre de féministes comme étant la reproduction de la violence de l'acte sexuel. D'autres y ont vu la reproduction symbolique de la relation entre l'homme médecin et la femme comme patiente. Selon

Showalter, par ailleurs, cette relation apparaît comme « the most dramatic battle [that] took place within the doctor-patient relationship, as nervous women and nerve specialists clashed over the relationship of sex roles to sick roles » (Showalter, 1985, p. 127). Gilman a voulu illustrer ce combat dans *La Chambre au papier peint*, celui de la femme contre les médecins et contre la société du temps qui se faisait complice des maris. Plusieurs ont vu, dans la résistance de la narratrice à rester enfermée dans la chambre et le fait qu'elle ait arraché tout le papier peint du mur, « her attempt to escape from the entrapment of female role models » (Despres, p. 195).

Le fait que la narratrice a jeté la clé par la fenêtre peut être vu comme une vengeance : « c'est inutile, mon bonhomme, tu ne peux pas l'ouvrir! » (Gilman, p. 31). La narratrice, malgré la folie, gagne une victoire. Elle est ici la plus forte et se venge en jetant la clé au loin. Mais elle perd son combat parce qu'elle n'arrive pas à se sauver; seule la folie la libère de sa prison. D'autre part, à la toute fin, quand le mari voit sa femme ramper, il s'effondre. Elle doit donc passer par-dessus son corps quand elle rampe autour de la pièce. C'est le symbole de la résistance de la narratrice, malgré sa mise sous silence. La narratrice est un double de l'auteure, on l'a vu; la femme qui apparaît dans le papier est un double de la narratrice, et le papier peint une métaphore de l'écriture. C'est sur du papier que les mots s'écrivent. Gilman, par son récit, a essayé de donner une voix à toutes les femmes qui crient en silence sans être entendues. « Je vous assure que le dessin bouge. Cela n'a rien d'étonnant! La femme qu'il enferme le secoue! Quelques fois, j'imagine qu'il enferme un grand nombre de femmes [...] » (Gilman, 1982, p. 26). Quand Gilman écrit le récit autobiographique d'une femme empêtrée dans les conventions de son milieu, « she voiced the yearning of millions of women muted by isolation and humiliation » (Allen, p. 53). Le JE de Gilman est ici le JE de toutes les femmes de son temps; d'individuel, il devient collectif.

En la femme se recoupe l'histoire de toutes les femmes, son histoire personnelle,
l'histoire nationale et internationale.

Hélène Cixous, *Le rire de la Méduse*, p. 45.

CHAPITRE III

LA PAROLE RECONQUISE

Le Cercle de Clara de Martine Desjardins est un roman historique qui a été publié pour la première fois en 1997. Il raconte l'histoire de Clara, une femme dépressive vivant au XIX^e siècle, que son mari Edmond, un scientifique, isole à la campagne pour qu'elle se repose sous les conseils du D^r Clavel. Nous voici entrés dans *Le Cercle de Clara*, une histoire presque en tout point semblable à celle de Charlotte Perkins Gilman, mais écrite cent ans plus tard. Charlotte Perkins Gilman écrivait, à la fin du XIX^e siècle, un récit autobiographique au « je », dans lequel la posture de la narratrice était homodiégétique, et dont la publication avait pour but de dénoncer certains abus dont elle avait été victime à un moment de sa vie, pour leur donner un sens par l'écriture. C'est par l'écriture, donc par les mots, que Gilman a résisté à sa mise sous silence. Mais nous avons vu au chapitre précédent que, même si son récit est autobiographique, Gilman était, bien malgré elle, une femme sous silence, victime de la rigidité de son époque envers les femmes. Ainsi, en réécrivant, au XX^e siècle, l'histoire d'une femme enfermée, comme l'était l'héroïne de Gilman dans la société bourgeoise du XIX^e siècle, Desjardins, par la fiction, lui donne elle aussi la parole. Toutefois, c'est une parole post-féministe, qui vient après les grandes avancées de la science, une parole ironique et critique, une parole moderne. *Le Cercle de Clara* est un roman historique écrit comme un récit autobiographique ou, plus précisément, un roman épistolaire truffé d'extraits du journal intime de Clara.

Desjardins, à l'instar de Gilman, a choisi d'écrire son roman au « je » et de donner la parole à une femme : Clara. Ce récit, repris un siècle plus tard par une auteure contemporaine, montre le déplacement qui s'opère entre le XIX^e siècle et le XX^e siècle dans l'histoire des femmes. Desjardins réécrit, à travers l'histoire de Clara, un aspect de cette histoire en faisant parler les femmes du XIX^e siècle. Le roman de Desjardins trace ainsi un portrait du XIX^e siècle du point de vue des femmes du XX^e siècle. L'époque relatée dans *Le Cercle de Clara* sert de prétexte à un roman moderne. C'est donc une œuvre reconstruite et mise en scène par la fiction. *Le Cercle de Clara* est une biographie fictionnelle qui « raconte [...] la vie d'une personne imaginaire » (Cohn, p. 55). C'est à travers ce personnage que le lecteur retrouve le destin de la narratrice de *La Chambre au papier peint*. Nous nous attarderons particulièrement, dans ce chapitre, aux extraits du journal intime de Clara et à quelques lettres.

3.1 Le roman historique : le portrait de soi

Desjardins écrit au XX^e siècle un roman historique. Elle établit d'emblée un pacte de fiction, notamment parce que l'auteure et la narratrice ne sont pas la même personne. Le « je » de Desjardins est donc un « je » fictionnel puisque « le « je » du narrateur fictif n'existe pas en dehors du texte » (Raoul, p. 26). Il se lit donc comme un « il », contrairement à Gilman qui avait une existence dans le champ réel. Le « je » de Desjardins imite en cela la réalité biographique de Gilman; il est la « représentation [du récit autobiographique] que le premier est réellement [...] » (Cohn, p. 38).

Mais ici se pose le problème du référent historique. Si nous postulons comme hypothèse principale que *Le Cercle de Clara* est inspiré de *La Chambre au papier peint*, Clara, par sa sensibilité, sa culture et son intelligence est une sorte de double de Gilman. Son statut social, amplifié par son appartenance à la société bourgeoise de son temps, rappelle la situation dans laquelle se trouvait la narratrice de *La Chambre au papier peint*. En ce sens, Clara est un personnage vraisemblable calqué sur un modèle pris dans l'histoire.

3.1.1 Le pastiche

À première vue, par son roman, Desjardins semble pasticher le récit de Gilman. Comme nous l'avons vu au premier chapitre, le pastiche est une imitation critique d'une œuvre littéraire. *Le Cercle de Clara* pasticherait donc son modèle à la fois par le ton, la manière, la forme et le propos, mais aussi par la trame du roman. Ce procédé narratif est, selon Vaillancourt, l'un des principaux « défauts du roman historique contemporain » (Vaillancourt, p. 141). Si ce dernier croit que l'auteur doit, le plus possible, éviter de tomber « dans la tentation du pastiche [...] qui restera presque toujours inférieur aux modèles » (Vaillancourt, p. 143), nous croyons que Desjardins a délibérément choisi le pastiche pour aller plus loin que Gilman dans la critique sociale, et se donner plus de liberté dans l'ironie et le commentaire critique. De plus, ce procédé narratif permet aux deux voix, celle de Gilman et celle de Desjardins, de se confondre dans le temps et de dialoguer entre elles.

À titre d'exemple, dans *Le Cercle de Clara*, le personnage d'Edmond, quoique inspiré de John de *La Chambre au papier peint*, est le scientifique type du XIX^e siècle, à la fois volontaire, rationnel et cartésien comme l'était le D^r Charcot en son temps, quand il s'acharne à vouloir guérir Clara, bien malgré elle, d'un mal inventé par lui. Desjardins décrit le personnage d'Edmond comme un homme volontaire qui incarne à lui seul toutes les contradictions et l'acharnement d'une fin de siècle marquée par l'effervescence des idées et de nombreuses découvertes scientifiques : une époque où la société et la science opposaient la nature à la culture, les femmes aux hommes, la vie à la mort; une époque où les hommes avaient pour ambition de contrôler la Nature.

D'autre part, à un moment du roman, Edmond viole l'âme de Clara en s'introduisant dans ses pensées intimes. En cela, Edmond est aussi un peu Freud qui fut le premier à s'introduire dans l'intimité psychologique de ses patientes. Dans son journal intime, Clara raconte ses rêves prémonitoires. Le pastiche est une œuvre construite selon le message que l'auteur souhaite transmettre. De fait, tout au long du roman, Clara prévient en quelque sorte le lecteur que l'un des personnages va mourir. Le rêve était, selon Freud, le moyen privilégié

d'accéder à l'inconscient, auquel Clara a accès. En tant que femme, et comme la narratrice de *La Chambre au papier peint*, elle sait d'ores et déjà ce qui va arriver. La femme est, dès le début, présentée par Desjardins comme toute-puissante en raison de sa sensibilité et de son accès à l'irrationnel. Une forme d'intuition féminine, dirait-on aujourd'hui.

Comme nous l'avons vu au premier chapitre, le romancier se sert du pastiche comme procédé narratif, notamment pour critiquer son modèle en imitant sa manière dans le but avoué de le ridiculiser. Or, Desjardins, tout en imitant Gilman, joint plutôt sa voix à la sienne pour critiquer les abus de la société du temps envers les femmes. En cela, le roman de Desjardins apparaît comme un hommage aux femmes du XIX^e siècle et reste solidaire de son modèle. Tout au long du roman, elle aigüise son ironie jusqu'à la satire en faisant ressortir, par des faits avérés de l'époque, souvent puisés chez Gilman, toute l'absurdité des comportements qui avaient cours dans la société d'alors.

Desjardins écrit, au XX^e siècle, un roman dont l'histoire se passe en 1895, l'année où Freud a publié ses premières *Études sur l'hystérie*. Le recul du temps permet donc définitivement un regard critique sur l'époque relatée dans le roman. Sous prétexte de dépeindre une époque, Desjardins agit, à travers Clara, en narratrice omnisciente, et se sert de son personnage pour critiquer la période choisie. À ce sujet, Vaillancourt, dans son livre *Le paradoxe de l'écrivain*, met en garde le lecteur contre les prises de position critique dans le roman moderne par rapport à une époque passée, « alors que l'histoire a tranché, que la victoire du bon sens paraît acquise [...] » (Vaillancourt, p. 142). Selon lui, il s'agit de prises de position faciles, parce que le recul du temps permet à l'auteure d'aujourd'hui d'investir dans ses personnages ses préoccupations modernes et fait d'eux des anachronismes de l'histoire. Toutefois, nous croyons que cette forme fait aussi dialoguer les deux époques entre elles.

3.1.2 L'intertextualité et l'ironie

Pour donner à l'histoire de Clara un peu de réalisme, il fallait, outre l'époux, la complicité d'un médecin. Dans *Le Cercle de Clara*, il s'agit du D^r Clavel, qui n'est pas une représentation fictionnelle du célèbre D^r Mitchell que nous avons connu dans *La Chambre au papier peint*. Chez Desjardins, il porte également son propre nom comme l'indique ce commentaire tiré d'une lettre du D^r Clavel à Edmond Weiss : « sans dénigrer les découvertes auxquelles a conduit la méthode du D^r S. W. Mitchell » (p. 53). La référence à l'œuvre de Gilman est claire : Desjardins mentionne le nom de Mitchell par souci de vraisemblance historique. Ce faisant, elle introduit dès le début l'intertextualité comme procédé narratif, c'est-à-dire la référence à l'œuvre de Gilman même si celle-ci n'est jamais avouée. Elle y revient de différentes manières tout au long du roman, notamment quand Clara, dans une lettre à sa sœur datée du 20 juin 1895, lui demande : « Aussi, pourrais-tu m'apporter une douzaine de mouchoirs ? Edmond a confisqué tous les miens et je n'aime que ceux de la mercerie Gilman » (p. 65). Ce clin d'œil marque ainsi sa solidarité à Gilman. Elle reprendra à plusieurs reprises les thèmes et les symboles développés dans le récit de Gilman. Ce procédé, très présent tout au long du roman, permet non seulement de donner au texte un ton réaliste et vraisemblable, mais ajoute aussi aux regards critique et moderne, remplis d'ironie, que pose Desjardins sur l'époque qu'elle décrit. Très présente dans le roman, l'ironie permet, comme nous l'avons vu, de dénoncer des situations, mais aussi et surtout de les commenter. Ainsi, le D^r Clavel incarne, dans la fiction, les contradictions de la science et l'attitude bornée de certains scientifiques trop occupés à chercher pour trouver. Enfermés dans leur esprit, ils n'ont fait que penser, classer des données, analyser des observations, et ont oublié de ressentir. Le D^r Clavel est présenté comme un tortionnaire méprisant et misogyne, et le grand complice du mari de Clara. C'est lui qui prescrit à cette dernière la cure de repos qui la mènera au bord du gouffre, comme le véritable D^r Mitchell l'avait fait pour la narratrice de *La Chambre au papier peint*.

3.1.3 Le genre épistolaire

Le roman historique permet la reconstitution de faits réels. Nous l'avons vu, il permet d'orienter ces faits et de « dépeindre une époque » (Kerlouégan, p. 58). C'est par la forme épistolaire que Desjardins a choisi, entre autres, de décrire le XIX^e siècle. Le genre épistolaire était beaucoup utilisé par les femmes en plus d'être le moyen pour communiquer à distance. L'échange de lettres permet également plusieurs points de vue sur une même situation, ce qui confère au lecteur une vue d'ensemble de l'époque.

Dans *Le Cercle de Clara*, par exemple, on dit de l'héroïne qu'elle souffre de mélancolie, de neurasthénie, d'hystérie ou d'une autre maladie de l'âme. Pour la guérir, comme le faisait le mari-médecin de la narratrice de *La Chambre au papier peint*, Edmond choisit de l'enfermer, contre sa volonté, dans une maison de campagne où elle passera l'été⁹. Dans une lettre datée du 24 juin 1895 et écrite de Blackpool, la résidence temporaire de Clara durant l'été, sa sœur Irène corrobore l'impression d'ennui que ressent Clara en raison de l'isolement, et se questionne aussi sur la pertinence de cet éloignement. Elle écrit à un ami :

J'ai trouvé Blackpool [...] inhospitalier, épineux et hostile. Je ne comprends pas comment Edmond pense arriver à la distraire de sa mélancolie. La maison a une allure de vaisseau fantôme. On y accède en serpentant entre deux rangs de peupliers étouffés par le lierre. Aucun des délices habituels de la villégiature, aucun semblant de société à des milles à la ronde (Desjardins, p. 70).

⁹ Freud était lui-même neurasthénique et, comme Clara, il se droguait. Dans une lettre envoyée à sa femme Martha le 2 février 1886, il explique : « Ma fatigue est une sorte de maladie bénigne qu'on appelle neurasthénie et qui est due au surmenage, aux soucis, aux émotions de ces dernières années et, chaque fois que j'ai pu être avec toi, elle a disparu comme par enchantement » (Thuillier, p. 208). Clara, comme Gilman, s'ennuie fermement isolée à la campagne : « De toute façon, ma constitution n'est pas épuisée. C'est l'ennui qui me rend malade » (p. 13), précise-t-elle, lucide. Freud a aussi souffert de neurasthénie. Il attribuait son mal à l'ennui et savait que de se rapprocher de sa femme l'en guérirait. La neurasthénie est une maladie qui s'apparente au « spleen » très en vogue au XIX^e siècle auprès de ceux qui consomment des drogues et qui s'évadent dans les « paradis artificiels ». Il ne savait peut-être pas encore que la cocaïne qu'il consommait aggravait son mal, mais il admettait tout de même que la cause principale de sa maladie était l'ennui. Cette anecdote montre bien l'obsession que les médecins avaient des femmes et montre également comment la communauté médicale a « inventé » des maladies pour pouvoir mieux les observer.

Irène met ici en évidence l'isolement de Clara, son étouffement dans ce lieu sombre et inhospitalier. De plus, en décrivant la vie de Clara, elle met en lumière la vie des femmes mariées qu'elle compare à la dérive d'un « vaisseau fantôme ». Le sentiment d'étouffement est révélé par l'image des peupliers qu'elle décrit comme « étouffés par le lierre ». Ce vaisseau fait sans nul doute référence au capitaine Ian Ryder, de qui les Weiss ont loué la maison pour l'été. Ce point de vue nous est rapporté, de manière épistolaire, par un personnage extérieur, qui de plus est une femme socialement et sexuellement libre.

La description que fait Irène du lieu où vit Clara durant l'été nous permet, par ailleurs, de constater qu'une autre des stratégies narratives utilisées par Desjardins dans son roman, outre l'ironie, le pastiche et l'intertextualité, est l'onomastique. En nommant Blackpool le lieu où Clara doit retrouver la santé, elle insiste sur l'inhospitalité de ce lieu. Elle joue sur les références du lecteur en ce qui a trait, par exemple, à l'époque durant laquelle se déroule le roman. Ainsi Blackpool, pour le lecteur d'aujourd'hui, est, en Angleterre, une station balnéaire très fréquentée par une clientèle populaire; au Canada, ce nom est associé au monde touristique. Ironiquement, dans le roman, il s'agit d'un trou noir déprimant, d'une sorte de prison pour Clara. En mettant en opposition ces deux réalités, elle dirige notre réflexion vers un sentiment d'injustice et d'aliénation face au personnage de Clara. Elle nous amène à penser qu'ainsi conquise, la femme entrait dans le mariage comme on entre en religion pour adorer l'être suprême (le mari) comme un Dieu, et lui être soumise comme l'Église a longtemps contraint ses fidèles à se soumettre à la volonté du Père. En cela, Desjardins oppose deux époques, parce que nous verrons que Clara, malgré les apparences, n'est pas plus une femme aimante qu'une femme soumise.

Clara est une femme mariée issue de la bourgeoisie du XIX^e siècle, tout comme l'était la narratrice de Gilman dans *La Chambre au papier peint*. Obligées de se soumettre à des codes sociaux contraignants, les femmes s'ennuyaient dans leur cage dorée. Elles étaient plutôt victimes de la vision misogyne de la société du temps. Dans un extrait d'une lettre de Cosmo,

un ami homosexuel, à son amoureux, Desjardins décrit ironiquement sa vie oisive en soulignant au passage les excès et même les aberrations du XIX^e siècle :

Jeudi. Je passe la journée à me faire les ongles. Ce matin, je me rends à l'atelier de Rakham et le prie de me montrer ses médailles. [...] Aucun détail de la toilette n'a été négligé, ni les boucles de la chevelure, ni le tortil perlé des parures, ni les galons brochés des robes. Devant tant de beauté, je me mets à trembler. Oh, que n'ai-je ces médailles en ma possession!

Bon, déjà onze heures. Je t'écrirais encore toute la nuit, mais maman m'envoie me coucher. Je ne cesse de penser à toi,

Cosmo (p. 50-51)

Par son caractère caricatural, Cosmo ridiculise la vie des femmes bourgeoises, qui était, à cette époque, dédiée à des considérations superficielles. De plus, elles étaient toujours sous la coupe de l'autorité et, par ce fait même, infantilisées. Le même Cosmo rencontre un autre jour un horloger, M. Pfister, à l'occasion d'un souper mondain, et raconte, dans une lettre, cette rencontre :

Il n'invite à sa table que des jeunes hommes, parce qu'ils sont moins aptes à tomber malades [...]. Albert Pfister nous raconte une étonnante anecdote au sujet de Descartes, lequel ne voyageait jamais sans une automate qu'il appelait affectueusement « ma fille Franchina », en souvenir de l'enfant qu'il avait perdue. [...]. Les automates ont ceci de fascinants qu'ils ne rechignent pas à répéter inlassablement le même geste [...]. (Desjardins, p. 49)

Par cet exemple d'automates, Desjardins indique encore une fois, avec toute l'ironie d'une vision moderne, le désir de la société du temps de contrôler les femmes. Une automate a quelque chose de la femme idéale puisqu'elle n'est jamais malade et peut répondre aux ordres sans rien dire. Cette anecdote est possiblement inspirée du roman fantastique *L'Eve future* de Villiers de L'Isle-Adam publié vers 1887. Les automates étaient un lieu commun de la littérature fantastique du XIX^e siècle. Dans le roman de Desjardins se trouve un foisonnement de culture et d'images XIX^e siècle que le lecteur découvre par les correspondances. Ces lettres permettent donc de décrire une époque et, avec le recul du temps, permettent aussi beaucoup d'ironie.

3.1.4 Le journal intime fictif

Les lettres sont écrites pour être lues, contrairement au journal intime qui, lui, n'est pas destiné à être lu par d'autres personnes que son auteur. Comme son nom l'indique, il s'agit d'un écrit intime, rédigé au présent et daté au jour le jour. Les femmes ont majoritairement adopté ce genre littéraire pour satisfaire un besoin d'écrire que la société du XIX^e siècle ne reconnaissait pas. Ce sont les femmes de la bourgeoisie, surtout, qui s'adonnaient à ces écrits privés parce qu'elles avaient les moyens et le temps de le faire. Elles y livraient leur existence secrète tels que problèmes sexuels, maladies mentales, etc., comme le fait Clara. Ainsi, les apparences demeuraient sauvées.

Le journal intime, à cette époque, avait mauvaise réputation parce que les écrits des femmes étaient considérés sans intérêt pour la société du temps. Nous l'avons vu : les femmes de la bourgeoisie s'ennuyaient. De plus, elles avaient fort peu souvent l'occasion de parler en leur propre nom. Desjardins montre cela, toujours avec autant d'ironie, en ramenant l'ami Cosmo « à qui l'on vient d'offrir la chronique féminine du *Globe* – chronique qu'il tiendra sous le pseudonyme de Mademoiselle Boudoir » (Desjardins, p. 24). Le pseudonyme tient déjà lieu d'éditorial en ce qui a trait à la connotation anodine des écrits de femmes, et l'aspect superficiel de leurs propos. De plus, on a choisi un homme pour parler au nom des femmes. En cela, Desjardins critique la vision exclusivement masculine du XIX^e siècle. Tout, même les femmes, était vu et défini par le regard des hommes. Elle fait d'ailleurs dire à Clara, dans son journal : « chaque fois que je suis face à quelqu'un qui prétend mieux me connaître que moi-même,[...] j'oublie momentanément qui je suis » (Desjardins, p. 172).

Pas étonnant que le journal intime ait souvent eu une fonction cathartique, à la fois « espace de confidences et de résistance » (Beaudet, à paraître, p. 2) : il était un endroit apte « à préserver l'intégrité menacée du moi » (Beaudet, à paraître, p. 2). Le journal sert donc, dans la plupart des cas, à reconquérir une identité perdue ou en péril. L'aspect testimonial des confidences de Clara présente un réalisme à s'y méprendre en raison du ton utilisé dans le journal, daté au quotidien. C'est dans cet espace intime et fragmenté du moi que le lecteur

prend conscience de la détresse de Clara, de sa véritable situation comme femme dans la société de son temps. Le journal devient le témoin privilégié de l'existence de Clara et de sa parole. Dans le roman de Desjardins, il y a « fictionnalisation » de l'intime par l'utilisation du journal par Clara. Nous nous rappellerons que la narratrice de *La Chambre au papier peint* s'était vue confisquer son droit d'écrire. Le journal de Clara prend donc ici toute son importance parce qu'il donne, à la femme du XIX^e siècle, une voix par la fiction.

Le journal fictif imite les codes du journal intime, et parce qu'il relève de l'invention, de la fiction, il crée l'illusion d'un véritable écrit autobiographique. D'ailleurs, Vanoosthuysse rapporte que de dater les pages du journal « n'a d'autres fonctions que de produire un effet de réel [...] » (Vanoosthuysse, p. 57). Kerlouégan est de cet avis, mais ajoute que pour que le roman possède un déroulement linéaire semblable à celui de l'existence, il doit tenir compte de trois éléments qui marquent le temps : les dates et les années, comme en témoignent le journal intime, et la chronologie. En effet, les dates se suivent dans *Le Cercle de Clara*. Si, pour Kerlouégan, de fait, « [l]es marques temporelles sont un **gage de réalisme**¹⁰ » (Kerlouégan, p. 92), Desjardins a choisi, à dessein, de recourir au journal intime pour son roman, parce que c'est à travers lui que s'entremêlent le réel et le fictif, sa voix et celle de Clara. Dans le journal fictif, « l'écriture est présente à deux niveaux : celui de l'auteur qui écrit véritablement un texte pendant une période donnée (le roman), et celui du narrateur fictif, qui est supposément (*sic*) engagé dans la même activité, mais qui produit un texte différent (un journal) » (Raoul, p. 10). Le journal fictif se compare au réel par son aspect véridique; « [i]l affirme des faits qui se posent comme vrais. [...] La structure et le code sont ceux du vrai journal et non du roman » (Raoul, p. 26). Desjardins met l'accent sur cet aspect en proposant une narration homodiégétique qui donne au personnage éponyme une position testimoniale qui « justifie le récit et l'accrédite aux yeux du lecteur » (Gervasi et Johanson, p. 18).

Clara rédige son journal au quotidien. Il est non seulement le confident privilégié de sa réalité de femme bourgeoise enfermée dans le mariage, mais il nous présente également

¹⁰ C'est l'auteur qui souligne.

l'autre visage de la femme du XIX^e siècle, incarnée par sa sœur. Irène représente la « New Woman », cette femme si détestable pour la société du temps. Sans mari et sans attache, elle jouit de la vie comme le montre cet épisode relaté par Clara dans son journal : « j'ai eu droit à l'inventaire détaillé des hommes qu'elle a séduits récemment » (Desjardins, p. 74). Puis, encore :

Un cycliste qui passait par là s'est arrêté devant nous [...] j'ai compris qu'elle était très excitée par cette rencontre et qu'elle ne laisserait pas partir le jeune homme [...]. Je suis revenue à la maison toute seule. Irène n'est rentrée qu'au crépuscule. [...] Elle s'est affalée sur le divan, essoufflée, babillant et caquetant, et racontant comment Henri [...] avait voulu l'embrasser (Desjardins, p. 77-78).

Ce comportement met en parallèle la vie libre d'Irène, la « New Woman », et celle beaucoup plus monastique de Clara, la femme mariée. Elles représentent les deux faces d'une même médaille, deux réalités de femme au XIX^e siècle.

3.2 La figure du cercle

Clara débute l'écriture de son journal au moment de son mariage. Elle a rêvé de la noce et y décrit ainsi la cérémonie : « [N]ous étions treize à table. Un bien mauvais présage » (Desjardins, p. 95). Nous savons donc déjà que ce mariage finira mal. Le rêve est un thème récurrent chez Desjardins et il est toujours prémonitoire. C'est à travers lui que Desjardins dialogue avec le lecteur et le prévient, notamment, de ce qui arrivera à Edmond.

Le mariage de Clara est présenté comme la dernière cène : Jésus et les douze apôtres. Avec toute l'ironie d'une vision moderne, Desjardins présente le mari du XIX^e siècle comme un Dieu et le mariage comme une finalité. Et ainsi débute le cercle vicieux de Clara et des femmes en général, qui prend son origine dans la Bible :

L'événement qui marque notre expulsion hors du ventre de la mère-nature vers ce royaume du Père qu'est la culture, [...] c'est l'apparition du premier livre, à savoir la

Bible, le Livre qui fait loi, le livre du Père dont l'autorité se fondera sur la malédiction de la parole du féminin [...]. S'aventurer sous les fondations de l'histoire, dans la mémoire pré-biblique, pré-symbolique, c'est entrer dans le champ sourcier de la pensée magique, dans le champ circulaire d'avant la di-vision, d'avant la distinction (Lejeune, 2000, p. 66).

De fait, pour Clara, comme pour beaucoup de femmes au XIX^e siècle, « l'écriture journalière est [...] motivée par la gravité des circonstances » (Simonet-Tenant, p. 72). Simonet-Tenant compare le journal intime à un « “journal de guerre” où il s'agit de tenir bon [...] jusqu'à l'extrême limite » (Simonet-Tenant, p. 75). Comme le faisait la narratrice de *La Chambre au papier peint* au début de son récit, Clara écrit aussi dans l'urgence et en cachette, comme si sa vie en dépendait : « Il ne faut pourtant pas que ma plume s'arrête une seule seconde. Au premier signe de défaillance, par la première brèche qui s'ouvrira dans la citadelle de ma vigilance, l'horreur reviendra me plonger dans mon cauchemar et ne me quittera qu'à l'aube » (Desjardins, p. 16). C'est une écriture de survie, qui renvoie à l'origine du cercle vicieux des femmes dans le mariage.

Clara et la narratrice de *La Chambre au papier peint* résistent par les mots, l'écriture et la parole. Comme l'exprimait Kofman, dans *Paroles suffoquées*, « il faut, pour pouvoir tenir, [...] même dépossédé[e]s de tout, pouvoir continuer à résister, à exister » (Kofman, 1987, p. 59). Pour les femmes prendre la parole « déplace le propos et modifie l'angle de vision » (Saint-Martin, 1997, p. 41). C'est une parole « révolutionnaire [qui] redéfinit le concept d'humanité » (Saint-Martin, 1997, p. 41).

3.2.1 Le cercle comme image

Desjardins a choisi pour Clara l'écriture du journal intime, en raison de son aspect cyclique et répétitif. Cette forme montre que « la vie se répète, parce que le calendrier a une structure cyclique, le journal donne au lecteur l'impression d'éternel retour. Reviennent les mêmes actions, les mêmes pensées : au lecteur pressé, le journal semble tourner en rond ou s'enliser » (Simonet-Tenant, p. 78). Martine Desjardins a donné à son roman une structure

circulaire. Le cercle illustre l'éternel retour des choses, la femme éternellement « écartée de sa propre nature et de son propre langage » (Garcia, p. 30). L'écriture des femmes dérange l'ordre du langage masculin. On l'a vu, l'écriture permet à la femme de se définir elle-même en dehors du masculin. Pour illustrer cet inconfort du XIX^e siècle face à la parole des femmes, Desjardins a opté pour le roman de type réaliste qui obéit à un modèle circulaire. Celui-ci ressemble davantage à la femme, au cycle, au cercle vicieux dans lequel la société l'a placée, par opposition au modèle linéaire « qui domine largement le roman réaliste du XIX^e siècle » (Kerlouégan, p. 81), le roman au masculin.

Le « modèle circulaire » utilise la mémoire comme trame narrative parce qu'elle « fonctionne de manière circulaire, puisqu'elle nous ramène en arrière [pour] organise[r] le récit, lui donne[r] vie et consistance » (Kerlouégan, p. 81). Chez Desjardins, le passé et l'avenir sont liés. La mémoire de Clara est une mémoire de femme, une mémoire millénaire. Son histoire est inscrite dans une époque, mais elle la transcende. La femme, dans *Le Cercle de Clara*, possède des pouvoirs divins; l'avenir est représenté par l'accès à l'inconscient à travers les rêves toujours prémonitoires de Clara. Par la voix de Desjardins, auteure omnisciente, Clara, au XIX^e siècle, peut en quelque sorte prédire le destin des femmes du XX^e siècle. En elle s'inscrit le destin de toutes les femmes. Sa mémoire est ainsi projetée dans l'avenir et sa parole est visionnaire.

Le roman de Desjardins débute par la description du rêve de Clara tiré de son journal intime :

Il fait nuit [...]. Je m'arrête au pied d'un rocher et je fouille dans un tas de feuilles mortes. Mes doigts en sortent couverts de gelée noire. Je crains d'être tombée sur un corps décomposé [...]. J'ai fait ce rêve hier après-midi et je me suis éveillée comme Edmond rentrant de la chasse (Desjardins, p. 11).

« Un corps décomposé » : on peut penser à celui d'Edmond. C'est un rêve qui conduit à la mort. Dès l'incipit du roman, nous sommes transposés dans l'univers de la fin d'un siècle, la fin d'un monde. Nous sommes du côté de la Nature (la forêt, la femme) et nous côtoyons la

mort. L'arrivée d'Edmond fait sortir Clara de son rêve, et la réalité reprend sa place. Edmond est bien vivant, mais l'auteure prévient le lecteur : il mourra... et, avec l'aide d'une femme, la sienne. « Il s'est penché pour me baiser l'épaule et a glissé un trochet de noisettes dans le creux de ma main » (Desjardins, p. 11). Les noisettes : Clara reçoit des mains d'Edmond l'arme qui fera basculer sa vie. À la fin du roman, Clara poussera des noisettes dans la gorge d'Edmond, qui est à l'agonie : « J'ai saisi une noisette qui traînait sur la table de chevet et je l'ai enfoncée jusqu'au fond de sa gorge, comme un bouchon » (Desjardins, p. 160). Cette vision symbolise la contribution des femmes à leur propre libération. Edmond mort, Clara vivra et se libérera de son mariage et des pressions exercées par la société de son temps. Edmond ne parlera plus, n'imposera plus sa vision à Clara et elle retrouvera, par le fait même, sa propre parole et sa place dans le champ social.

Dans son livre *Le Roman*, François Kerlouégan précise : « [l']incipit peut [...] constituer un *programme narratif*¹¹ » (Kerlouégan, p. 76). C'est aussi par l'utilisation du journal intime, dès l'incipit, que l'auteur, ici, s'efforce d'« orienter le lecteur dans une certaine direction, pour influencer sa lecture au moment même où le texte débute » (Raoul, p. 42). Edmond est un personnage qui vit au XIX^e siècle, mais l'auteure est notre contemporaine. Clara, par la voix de Desjardins, sait que la société changera avec le siècle, que la mort d'Edmond sera la mort du XIX^e siècle, et que les femmes trouveront leur place dans le champ social. Ce regard omniscient posé par l'auteure lui permet de dialoguer avec le lecteur et de se positionner elle-même, à l'ère moderne, comme un Dieu. Desjardins a créé des personnages sur lesquels, à titre d'auteure, elle a droit de vie ou de mort. Elle place ainsi la femme au niveau du créateur, donc en position de supériorité par rapport à l'époque décrite dans l'œuvre. Ce commentaire critique est résolument moderne.

Clara met ainsi Edmond en garde dès le début : « Les scientifiques succombent souvent parmi les sujets qu'ils étudient. Cela pourrait t'arriver à toi aussi, à force de manipuler les champignons vénéneux » (Desjardins, p. 14). On peut penser qu'Edmond, qui est mycologue, mourra en mangeant des champignons empoisonnés. Il s'agirait ici d'une vision moderne de

¹¹ C'est l'auteur qui souligne.

l'histoire doublée d'un commentaire critique sur les scientifiques de l'époque. Mais on peut aussi penser au destin de Clara, dont nous savons qu'Edmond étudie l'évolution de la maladie, la résistance à la vie et à la mort. C'est donc dire qu'il mourra par l'entremise des femmes; ses sujets d'études le contamineront. Desjardins présente ici encore la toute-puissance de la femme. Tout le roman illustre le cercle vicieux des femmes dans le mariage, l'odieux pouvoir du patriarcat qui humiliait les femmes et cédait à la science et à la société tous les pouvoirs, jusqu'à ceux de vie ou de mort. Mais la narratrice prédit au lecteur qu'« [é]ventuellement, [Edmond] ira trop loin et il sera lui-même horrifié par sa conduite. Alors, il se repentira et se précipitera à mes pieds pour implorer mon pardon. Ce jour-là, je tiendrai ma revanche » (Desjardins, p. 40-41). La structure circulaire du roman s'impose dès le début. L'auteure annonce déjà la fin.

Edmond mourra parce qu'il sera allé trop loin. Ici, Desjardins effectue un jugement critique et moderne sur l'attitude d'Edmond, et le lecteur devient témoin du déplacement qui s'opère entre les deux romans, et les deux époques. Chez Gilman, les femmes résistaient jusqu'à devenir folles, victimes de l'obsession des maris et de la science. Chez Desjardins, ce sont les hommes qui meurent : les femmes survivent et sont les plus fortes; elles sortent du cercle vicieux de leur destinée et accueillent le XX^e siècle. La nature remporte le combat sur la culture. Dès l'incipit, Desjardins propose cette réécriture moderne de l'œuvre de Gilman.

3.3 Le mariage bourgeois au XIX^e siècle

Dès le début de son mariage bourgeois, Edmond considère déjà la sensibilité de Clara comme étant presque de la folie. Nous sommes en plein XIX^e siècle, devant deux univers qui s'opposent : l'univers féminin et l'univers masculin, la nature et la culture, la folie et la raison. Dans *Le Cercle de Clara*, le cercle correspond à l'univers féminin et clos. Le mariage est d'ailleurs symbolisé par le cercle en l'anneau protecteur qui « prend la forme de l'individu, de la bague [...] aux points les plus sensibles : les doigts de la main » (Chevalier et Gheerbrant, p. 195). Cet anneau, qui symbolise le mariage, symbolise également

l'enchaînement des femmes, parce que tout, « ses richesses, son pouvoir, sa distinction sociale, sa renommée ainsi que son foyer, son bonheur, sa réputation, son bien-être et son plaisir, ses moyens de subsistance, [...] lui vient par le biais d'une petite alliance en or » (Hedges, p. 50). En lui donnant une existence dans le champ social, le mariage, au XIX^e siècle, enlevait également à la femme, comme nous l'avons vu dans *La Chambre au papier peint*, son individualité, son identité.

Dans cet univers sombre et clos à la Jane Austen, la nature tient le premier rôle. Clara, c'est l'intuition, les prémonitions, la sensibilité exacerbée. Clara, c'est la nature. Edmond, pour sa part, incarne, en tant que mari, la société bien pensante, remplie de codes et de contraintes. Il est aussi l'homme de science du XIX^e siècle, celui qui personnifie la Culture. Clara, par intuition, sait ce qui arrivera à Edmond : « Moi je n'ai aucun don, mais j'ai un pressentiment : si nous restons ici longtemps, il arrivera quelque chose d'horrible [...] Edmond ne prend pas mes pressentiments au sérieux. Il les attribue à ma condition nerveuse » (Desjardins, p. 12). Par la voix de Clara, Desjardins commente ici l'attitude bornée des scientifiques de l'époque. Pour Edmond, Clara est malade, ses paroles sont donc insensées. Lori Saint-Martin, dans une étude sur Gabrielle Roy, compare cette vision prémonitoire à la « puissance millénaire de la femme » (Saint-Martin, 1989, p. 97). En raison du regard moderne de l'auteure, le roman sera donc un combat entre les deux époux, une fiction qui oppose les hommes aux femmes, la raison à la folie, la Culture à la Nature. Une dualité typiquement XIX^e siècle proposée d'abord par Gilman, puis reprise par Desjardins, une dualité que le mariage essaie de tempérer en faisant des femmes des épouses soumises.

3.3.1 L'enfermement dans l'espace privé

Aussitôt mariée, Clara est enfermée par son mari dans une maison isolée à la campagne. Elle se sent comme emprisonnée et sans recours : « Il a bouché les fenêtres de ma chambre avec du papier goudronné » (Desjardins, p. 124). Desjardins reprend l'image de la prison déjà utilisée dans *La Chambre au papier peint*. « Pour s'assurer que je n'en sorte pas, il me paralyse à la morphine » (Desjardins, p. 124). Ainsi droguée, Clara devient une sorte de

cadavre de laboratoire sur lequel Edmond peut procéder à des expériences. Il contrôle son corps, puis l'enferme dans sa chambre où il lui rend visite la nuit.

Comme pour la narratrice de *La Chambre au papier peint*, Clara étouffe dans sa prison. Elle commence à montrer les symptômes classiques de l'enfermement chez l'être humain. En effet, plusieurs études sérieuses, réalisées dans les prisons notamment, ont montré que les prisonniers ont tendance à s'attacher à leur tortionnaire. C'est ce qu'on appelle le syndrome de Stockholm. Clara en est consciente et a peur d'aimer sa vie de recluse qu'elle compare à celle du prisonnier de Chillon « qui finit par aimer son cachot et recouvre la liberté avec soupir de regret. L'être humain court toujours le danger de s'attacher à ce qui l'enchaîne » (Desjardins, p. 73), tel un mari, nous amène à penser Desjardins.

L'enfermement peut également avoir des effets pervers sur les sens. Le D^r Gonin explique, dans *Paroles incarcérées : corps et perspectives des femmes*, que l'incarcération produit « un enfermement sensoriel et une désertification du goût, de l'odorat, du regard » (cité dans Frigon, p. 64). Nous avons vu chez Gilman que la narratrice qui se trouve ainsi enfermée et dépossédée d'elle-même se met à avoir des visions. Elle voit des champignons dans le papier peint qui sont en fait des femmes enfermées dans une prison – le papier peint de la chambre. Cette image est, comme nous l'avons vu au chapitre II, une métaphore de la situation des femmes. Desjardins, en choisissant de donner au mari de Clara la profession de mycologue, fait un clin d'œil à Gilman et met l'accent sur l'observation scientifique. Les champignons sont ici aussi une métaphore de la femme. Edmond les cultive, s'appropriant ainsi, sur eux, le droit de vie ou de mort : « Edmond essaie de me cultiver comme si j'étais un champignon » (Desjardins, p. 124). Il peut également les observer à sa guise, avec toute l'obsession d'un scientifique.

Mais chez Desjardins, la symbolique des champignons joue sur deux niveaux. Il y a, comme chez Gilman, le champignon qui symbolise la femme comme objet pour la science, mais il y a aussi le champignon comme symbole de mort. Tout au long du roman, Clara se plaint de l'odeur d'humidité d'Edmond, son odeur envahissante de champignons, son « odeur cadavérique » (Desjardins, p. 28) qui lui lève le cœur : « la nuit, elle est si envahissante

qu'elle me prend à la gorge » (Desjardins, p. 28). Edmond, à force d'observer les champignons, devient imprégné de cette odeur. Il y a ici inversion de l'idée de mort, une sorte de contamination d'Edmond par « les sujets qu'il [...] étudie [...] ». C'est Edmond qui sent le mort. Dans *La Chambre au papier peint*, c'étaient les femmes qui symbolisaient les champignons et qui allaient mourir. De fait, ce glissement est important puisqu'il renvoie à la vision moderne de l'auteure qui continue de parsemer son roman d'indices sur le destin d'Edmond.

Desjardins utilise la métaphore des champignons et de leur odeur, comme chez Gilman, pour nous prévenir d'une mort imminente. Dans sa biographie consacrée au D^r Charcot, Thuillier mentionne que l'éminent médecin passait lui aussi ses journées dans la noirceur et l'humidité, et, comme Edmond, « le futur médecin va pendant des années s'imprégner d'images et d'odeurs de mort » (Thuillier, p. 35). Avec le temps, Edmond devient un peu contaminé par l'odeur des champignons et sent le mort. Les destins de Clara et d'Edmond vont s'inverser. Edmond est contaminé par les champignons. Peut-on dire qu'il l'est par les femmes, ses objets d'études comme Clara l'avait prédit ? À l'occasion d'un voyage d'affaires d'Edmond, Clara en profite pour enterrer ses objets personnels qui portent son odeur âcre : « dès qu'il sera parti, j'irai chercher ses chaussures pointues et sa montre. Je les enterrerai dans le jardin et je ne les sentirai plus jamais » (Desjardins, p. 62). Clara est en train de prendre le contrôle, ou nous indique qu'elle le fera. Elle enterre ni plus ni moins Edmond, car n'est-ce pas lui donner la mort que de le faire disparaître ? Même si le déroulement de l'histoire nous portait à croire que Clara allait devenir folle, victime d'une mort symbolique ou réelle à la suite des traitements d'Edmond, dès l'incipit du roman, le regard omniscient de l'auteure nous annonce que c'est plutôt Edmond qui va mourir.

Edmond apparaît donc comme un mort-vivant que la vie dérange, comme l'enthousiasme de Clara : « Il [...] me fait souvent remarquer que mes éclats de rire sont incontrôlés et mes sursauts d'enthousiasmes, déplacés » (Desjardins, p. 20-21). Il aimerait qu'elle corresponde mieux à l'image qu'il se fait d'elle : « Égalité d'humeur, voilà le secret du bonheur me répète constamment Edmond » (Desjardins, p. 21). Le modèle de la femme idéale à l'époque ressemblait aux images d'Épinal que le pouvoir catholique véhiculait. Les femmes de la

bourgeoisie, en particulier, devaient être irréprochables en tout. Et, de fait, sur ces images elles semblaient douces et méditatives, jamais enjouées ni rieuses. C'est ni plus ni moins l'existence qu'Edmond refuse à Clara.

3.3.2 L'enfermement dans le corps

Dès le début de leur vie commune, Edmond confisque à Clara ses vêtements, ce qui lui enlève en quelque sorte son humanité. Clara décrit dans son journal toute sa colère et sa tristesse devant un tel geste d'inconscience :

Il avait ouvert la porte du placard et était en train de jeter [...] tous mes vêtements [...]. Dans le placard, il ne reste plus qu'une robe en cheviotte gris fer, une vilaine tunique en serge noir à petit pointillé, un tablier, un mouchoir de linon. J'ai envie de pleurer (Desjardins, p. 60-61).

Edmond, tel un scientifique rationnel et insensible à la vie, commence par débarrasser Clara de ses vêtements. Il voudra ensuite s'approprier son corps tout entier, puis enfin son âme en faisant valoir ses droits de mari. Sans ses vêtements, Clara perd symboliquement son identité de femme et son humanité. Dans *Paroles incarcérées : corps et perspectives des femmes*, Sylvie Frigon nomme les stratégies utilisées par les femmes incarcérées pour se réapproprier un sens de l'identité; le maquillage et l'habillement en font partie. C'est dire à quel point la manière d'Edmond est insensible et déshumanisante pour Clara. Privée de ses vêtements, Clara est privée de ce qui la rend unique, de ce qui la distingue. Ainsi, elle ne devient, aux yeux d'Edmond, rien d'autre qu'un objet scientifique à observer, un objet parmi d'autres à analyser. C'est ainsi que s'effectue la séparation du corps et de l'esprit. Or, Clara croit que « l'âme, le corps et l'habit forment chez l'être humain une sainte trinité » (Desjardins, p. 61). Ces trois éléments nous donnent « le sens de notre valeur » (Desjardins, p. 61). Mais ces trois éléments seront tour à tour bafoués à l'intérieur des liens du mariage. Ainsi dépossédée d'elle-même, Clara connaîtra une lente descente aux enfers. Le corps étant réquisitionné par la science, l'esprit s'égaré. Deux visions s'opposent déjà, ainsi que deux époques.

Le mariage procure donc à Edmond des droits, à Clara des devoirs. Il rejette tout ce qu'il ne peut pas comprendre, y compris son désir : « reboutonne ta robe, veux-tu ? On te voit la gorge et c'est indécent » (Desjardins, p. 13). Coincé dans les conventions bourgeoises du XIX^e siècle, Edmond est prude et paternaliste à l'endroit de Clara. Il l'infantilise par sa manière de lui parler et voit la sexualité comme un privilège d'homme marié, ce qui enferme Clara davantage dans son corps. Gilman ne faisait qu'évoquer la sexualité par la métaphore du mari qui enfonce la porte pour pénétrer dans la chambre de la narratrice. Cette scène symbolisait, nous l'avons vu, la violence de l'acte sexuel. Desjardins va plus loin et illustre, avec force détails, toute la violence de l'acte perpétré par Edmond au nom du devoir conjugal. Sa femme étant l'objet de son plaisir, Clara doit se soumettre à lui parce qu'elle lui appartient selon les conventions matrimoniales de l'époque. La nuit, il la viole sous les draps :

J'ai été réveillée en sursaut. Dans le noir, la porte venait de s'ouvrir. Le cœur battant je suis restée immobile. Des pas s'avançaient vers le lit. Au-dessus de moi, une tête s'est penchée, embuant mon front de son souffle chaud, pendant qu'une main sournoise se coulait sous le drap pour l'écarter. Brusquement Edmond s'est écrasé sur moi et, d'un coup de genou, s'est fait une trouée entre mes jambes. Malgré ses charges répétées, le mur de mes os n'a pas cédé. Un murmure à mon oreille. J'ai cru entendre : « ouvre ta chatière » (Desjardins, p. 15).

On comprend qu'Edmond ne désire pas sa femme, il veut seulement exercer son droit d'époux. Il ne souhaite pas non plus lui faire l'amour, mais plutôt assurer sa domination. Mais le corps de Clara résiste. Freud dans son ouvrage sur l'hystérie admet que « le mariage suscite de nouveaux traumatismes sexuels et l'on peut [...] voir que la nuit des noces [...] comporte maintes fois, non pas une séduction érotique, mais un viol » (Freud et Brauer, p. 200). Cette agression perpétuelle serait à la source de l'hystérie, « [qui] n'est pas rare chez les jeunes femmes et l'on peut fréquemment l'attribuer à cette initiation » (Freud et Brauer, p. 200). D'autre part, selon Kofman, juste après « avoir déclaré que la « nature » confie à l'homme l'agression sexuelle qui demeure indépendante jusqu'à un certain point du consentement des femmes, [...] [Freud déclare que] la femme, par sa frigidité, manifesterait seulement son hostilité envers l'homme » (Kofman, p. 252).

À certains moments, il attribue cette frigidité à des facteurs anatomiques. Luce Irigaray commente que :

l'appui sur l'anatomie pour justifier une position théorique est particulièrement nécessaire à Freud dans sa description du devenir sexuel de la femmes. ' Qu'y pouvons-nous ? ' écrit-il d'ailleurs à ce propos, en transposant le mot de Napoléon ' l'anatomie c'est le destin ' Dès lors, au nom de ce destin anatomique, les femmes seront moins favorisées par la nature du point de vue libidinal, fréquemment frigides, non agressives, non sadiques, non possessives [...]. Bref, privées de la valeur de leur sexe. L'important étant bien sûr, qu'on ne sache pas pourquoi, par qui, et que cela soit porté au compte de la 'Nature' » (Irigaray, p. 1977, p. 69-70).

Clara sait que son corps de femme l'oblige à être traitée en inférieure. Consciente du cercle vicieux dans lequel elle se trouve, Clara interprète à son tour le mot de Napoléon : « Qui d'ailleurs me protégerait de mon propre corps, mon pire ennemi ? » (Desjardins, p. 16). D'autre part, la valeur d'une femme à cette époque, réside également dans sa virginité. À ce sujet, Sarah Kofman écrit que Freud, dans *Le tabou de la virginité*,

déclare [...] que la finalité dernière [de l'acte sexuel], est non de la nature mais bien de la « culture » [...] par la répression de la sexualité féminine, pour « sacrifier » la sexualité de la femme, la soumettre totalement – sans son consentement – à l'«agression» de l'homme : la sujétion de la femme qui la rend complice des désirs de l'homme est ce qui seul empêche que « l'agression » sexuelle de l'homme ne soit un viol et une violence perpétuels (Kofman, p. 251).

Clara refuse de se soumettre. Pour elle, l'acte sexuel demeure une agression, un viol. Elle ne sera pas « complice des désirs de l'homme ». Contrairement aux femmes de son époque, Clara résiste à son mari. Elle le prive ainsi de son pouvoir d'homme marié. Dans le contexte du XIX^e siècle, ce comportement était peu usité. À la base, comme l'explique Bourdieu, « l'acte sexuel [...] est conçu par les hommes comme une forme de domination, d'appropriation de " possession " » (Bourdieu, p. 26). À l'instar de Freud, Edmond croit que les « problèmes » de Clara ont peut-être pour origine des facteurs anatomiques. Il dit que si le corps de Clara lui offre « une résistance si farouche » (Desjardins, p. 46), c'est que son épouse était peut-être « une de ces femmes " barrées " qui souffrent d'hypertrophie de

l'articulation pelvienne » (Desjardins, p. 46). Mais Freud, comme Edmond, était un homme de science, donc il

n'interroge[ait] pas les déterminations historiques des données qu'il trait[ait]. [...] [I]l interpréta[ait] les souffrances, les symptômes, les insatisfactions des femmes en fonction de leur histoire individuelle, sans questionner le rapport de leur « pathologie » à un certain état de la société, de la culture. Ce qui aboutit le plus généralement, à resoumettre (*sic*) les femmes au discours dominant du père, à sa loi, en faisant taire leurs revendications (Irigaray, 1977, p. 68-69).

Desjardins également, qui écrit au XX^e siècle, postule que la sexualité était toujours définie par rapport au masculin. À l'intérieur du mariage bourgeois, les apparences demeuraient sauvées, malgré les viols répétés perpétrés derrière les portes closes. Les bonnes intentions des maris et leur pouvoir absolu ouvraient la porte à la violence et à toutes les folies.

Le refus perpétuel de Clara, en plus d'attiser l'obsession d'Edmond pour la « guérir », contrevient aux droits d'Edmond comme mari. Clara devrait se soumettre à son devoir conjugal. Edmond le lui reproche en paraphrasant la Bible : « il est plus aisé pour un chameau d'entrer dans le trou d'une aiguille que pour un homme d'entrer dans ton royaume, Clara. Tu es indéhiscence » (Desjardins, p. 15), ironise l'auteure. Cette citation est tirée du Nouveau Testament, dans l'évangile de Marc plus précisément : « Il est plus facile à un chameau de passer par le trou d'une aiguille qu'à un riche d'entrer dans le royaume de Dieu » (Mc 10, 25). Edmond, en paraphrasant saint Marc, se positionne dans le mariage comme un être divin, et montre à la fois sa supériorité et celle de la culture. Desjardins, en mettant une phrase tirée de la Bible dans la bouche d'Edmond, utilise l'ironie et commente de son regard d'aujourd'hui la situation de l'époque.

De plus, « indéhiscence » est un terme de botanique qui signifie : « que le fruit ne s'ouvre pas à l'époque de la maturité » (Desjardins, p. 15). Le rôle de la femme est de se soumettre aux volontés de son mari. Edmond utilise un terme de botanique, de science, pour décrire l'attitude de Clara. Il oppose, une fois encore, la nature et la culture. Edmond ne croit qu'à la

science des livres. Il voit tout à travers le prisme déformant de ses préjugés et de ses obsessions. Les refus de Clara ne font qu'accentuer son désir de la soumettre. Elle n'est pas normale et il devient obsédé par sa « guérison » : « il est anormal que tu ne puisses mieux remplir ton rôle d'épouse » (Desjardins, p. 39), déclare-t-il; « je te sauverai malgré toi » (Desjardins, p. 15).

3.3.3 Le corps : l'obsession de la société

Dans *La Chambre au papier peint*, la domination masculine était illustrée par l'attitude paternaliste des hommes, et par le pouvoir des maris et des médecins qui infantilisaient les femmes par leurs traitements et leurs expériences scientifiques. Dans *Le Cercle de Clara*, l'obsession d'Edmond se transforme en sadisme. Il essaie, selon sa propre initiative, d'aider sa femme à remplir son rôle d'épouse. Comme nous l'avons vu, selon lui, il ne peut s'agir que d'un problème fonctionnel, voire anatomique. Il se procure donc, par la poste, un spéculum vétérinaire : « on s'en sert pour examiner les vaches [...] *speculum matricis* : le miroir de l'intime, l'explorateur des cavités féminines [...] ce spéculum, je l'ai acheté pour toi. Pour te dilater » (Desjardins, p. 40). Desjardins se sert de cet instrument de torture pour poser un regard satirique sur le XIX^e siècle, et illustre l'énormité de la bêtise humaine.

Gilman avait subi un grand nombre de supplices au nom de la science, notamment avec les traitements du D^r Mitchell. Mais ici, Desjardins va plus loin et montre jusqu'où pouvait aller le sadisme des maris entichés de leurs droits. Clara accepte son rôle froidement sans broncher. Elle déclare : « Cela m'est égal. Je sais souffrir » (Desjardins, p. 40). Il y a chez Clara une sorte de détachement face à son propre corps. Edmond l'utilise à des fins scientifiques et n'a pas plus de considération pour sa femme que pour un objet d'expérimentation. Il la traite comme un animal de laboratoire. Ce spéculum montre l'obsession d'Edmond pour arriver aux conclusions qu'il souhaite par l'observation scientifique. Pour lui, la science apporte toutes les réponses. Il enjoint Clara : « fais ce sacrifice pour moi » (Desjardins, p. 40). Clara s'y soumet en pensant que « les actes les plus vils peuvent être commis dans le secret de l'impunité » (Desjardins, p. 40). Ici encore,

Desjardins critique vertement le mariage bourgeois de l'époque. Les femmes mariées n'avaient pas encore de droits juridiques, elles ne pouvaient donc pas songer à contester le comportement des maris ou des médecins, autrement dit le pouvoir en place. La science et la société étaient donc les complices de la folie et du meurtre des femmes. Desjardins souligne notamment, par cet épisode, l'obsession qu'avaient les hommes du XIX^e siècle pour le sexe féminin. Clara passe ainsi, comme le note Trillat, « de la femme comme objet sexuel à la femme comme objet d'expérimentation » (cité dans Delvaux, p. 48).

Une autre scène du roman, rapportée par Irène cette fois, le montre également. C'est une scène qui fait référence à la célèbre peinture de Courbet intitulée *L'Origine du monde*, peinte en 1866 : « les cuisses écartées laissaient entrevoir mes parties intimes, reproduites avec une précision d'anatomiste [...] » (Desjardins, p. 187). Irène avait donné son corps à l'art qui, par ailleurs, véhiculait les mêmes obsessions que la science. De plus, ce tableau très subversif pour l'époque est associé à Irène qui est une femme libre. Desjardins met ici en opposition deux réalités de femmes, la femme soumise et la femme libre. D'autre part, elle fait ici appel aux références culturelles du lecteur, à sa connaissance de l'art pour justifier les aberrations de l'époque en ce qui a trait à l'obsession des hommes pour le corps féminin. Mais plus encore, Desjardins fait appel à l'histoire. Puisque les refus de Clara l'ont rendu fou de contrôle, Edmond lui achète une laisse qu'il lui passe autour du cou. Dans une lettre à sa tante Hortense, Clara se confie : « Edmond n'a qu'à tirer d'un coup sec sur ma laisse pour me retenir. Vous avez bien lu : il m'attache la laisse de cuir de son mastiff autour du cou. J'en ai la nuque toute meurtrie » (Desjardins, p. 103).

Cette image, la corde au cou, qu'on retrouve également chez Gilman, est bien sûr une métaphore du mariage et rappelle le fait que les femmes mariées devaient être dressées à l'obéissance. Le mari déterminait la longueur de la corde qu'il pouvait laisser à sa femme sans perdre le contrôle. Il peut s'agir ici, encore une fois, d'un clin d'œil de l'auteure au D^r Charcot qui, pendant des années, a fait des spectacles où il exhibait des femmes (des patientes) de son service devant un parterre de personnalités et de scientifiques. Ces femmes étaient comme des animaux de cirque, dressées à l'obéissance. Elles devaient obéir au maître.

Clara commente sa situation matrimoniale dans une lettre à Irène, en précisant que « jamais, en se mariant, elle ne se serait attendue à être soumise à autant d'extorsions au nom du devoir conjugal » (Desjardins, p. 71). Desjardins ironise jusqu'à la satire la condition des femmes dans le mariage et dénonce, par la fiction, le trop grand pouvoir des maris.

Après avoir expérimenté tant de moyens, Edmond se rend compte que ses techniques demeurent sans effet sur Clara. Il fait appel au célèbre D^r Clavel, qui lui suggère de faire subir à Clara une cure de sommeil. Desjardins présente ici le D^r Clavel comme un charlatan qui pose un diagnostic aberrant et propose une cure ridicule à notre sensibilité contemporaine, un peu comme Gilman jugeait le D^r Mitchell. Le D^r Clavel a écrit à ce sujet une sorte de Bible qu'Edmond consulte au besoin et qui s'intitule *Cures de sommeil et traitements réfrigérants*, le but étant bien sûr de traiter la maladie nerveuse de Clara qui occasionne toutes sortes de problèmes. Il lit à Clara un passage du livre :

Les jeunes femmes sujettes aux agitations de l'esprit sont assaillies par leurs pensées comme par une meute de loups; elles ont peur d'un rien et n'ont ni jugement ni volonté. Cette condition étant aggravée lorsque leur constitution est épuisée, il est crucial de les fortifier non seulement par le sommeil, mais encore par une diète crue (Desjardins, p. 12).

Comme des enfants, elles « n'ont ni jugement ni volonté », et sont soumises à leur mari, puis à leur médecin. Mais Clara fait mentir les affirmations du D^r Clavel et ajoute : « [C]eci te concerne : chez les hommes atteints, les pensées arrivent non comme une meute de loups mais comme un troupeau de moutons, et culbutent l'un par-dessus l'autre de la façon la plus stupide » (Desjardins, p. 13). Elle lui renvoie son manque de discernement conjugué à la stupidité de sa décision. Ce commentaire critique de l'auteure ne peut qu'être fait *a posteriori*.

Mais Clara ne guérit pas, et elle s'ennuie : « Si vous saviez comme je m'ennuie » (Desjardins, p. 22), écrit-elle. À l'instar de la narratrice de *La Chambre au papier peint*, elle n'a rien d'autre à faire que de dormir : « Mes seules tâches sont de dormir environ quinze

heures par jour, de prendre des bains glacés et de manger de la viande saignante » (Desjardins, p. 20). Mais Edmond, comme John le mari-médecin de *La Chambre au papier peint*, croit qu'elle est épuisée. Il lui suggère des traitements pour qu'elle se repose. Le D^r Clavel le prévient de ne pas laisser la patiente lui « confier ses sensations et ses sentiments [et d']employer les moyens qu'il faudra pour la faire taire » (Desjardins, p. 54). Nous avons vu que la sensibilité, au XIX^e siècle, était une histoire de femme malade. Edmond n'écoute donc pas Clara, et exécute bêtement les recommandations du D^r Clavel, qui lui suggère :

de poursuivre la cure de sommeil, et d'éliminer de l'environnement de notre¹² malade tout ce qui est susceptible d'échauffer ses nerfs : les couleurs vives, les tissus trop doux, les parfums persistants. La lumière solaire étant réputée provoquer les accidents hystériques, tenez les stores baissés le plus possible durant le jour. Poursuivez les bains glacés [...] (Desjardins, p. 54).

Desjardins illustre ici comment la femme était utilisée comme un objet par la société et la médecine du temps. Clara en vient à penser, comme le faisait la narratrice de *La Chambre au papier peint*, que son mari « fait grand cas de [s]a maladie parce que, dans le fond, il ne veut pas qu'[elle] guérisse » (Desjardins, p. 68). Il a besoin d'elle pour ses expériences. Puis, elle ajoute : « Son obsession à me refuser tout ce qui me redonnerait goût à la vie sont autant de façons de me rendre invalide pour mieux me garder sous sa coupe » (Desjardins, p. 68). Desjardins, en paraphrasant Gilman cent ans plus tard, mêle sa voix à la sienne et dénonce cette pratique infantilisante, voire meurtrière. Elle montre qu'Edmond suit à la lettre les recommandations du D^r Clavel et ce, sans discernement : « je commençai à lui faire prendre, tel que vous le recommandez, trois grains de bromure de potassium dilué dans de l'eau de cannelle, à raison de quatre fois par jour. J'ajoutai à cela des séances de bains glacés et un régime cru » (Desjardins, p. 47). On sait aujourd'hui que le bromure de potassium est un sédatif et un puissant anaphrodisiaque. Ici encore, Desjardins met en opposition les deux époques : le lecteur moderne est en mesure de juger que la science et la médecine d'alors en étaient à leurs premiers balbutiements et que les femmes étaient des cobayes, rien de plus que des objets d'expérimentation. Edmond provoque complètement ce qu'il condamne, et Clara est victime de ses mauvais diagnostics et de ses mauvais traitements. Elle s'était fait imposer

¹² Nous soulignons.

une maladie parce qu'elle ne correspondait pas aux attentes de l'époque; il fallait maintenant, comme nous l'avons vu au chapitre précédent, qu'elle « négocie sa guérison ». Comme pour la narratrice de *La Chambre au papier peint*, les traitements qu'elle subit, au lieu de la guérir de sa condition nerveuse, empirent ses symptômes. Les méthodes qu'emploie Edmond pour la soumettre à son rôle d'épouse, ajoutées à l'isolement dans lequel elle se trouve, ne font que la rendre malade.

Edmond s'étonne qu'après tous les traitements et ses bons soins, Clara ne retrouve pas la santé. Comme il n'obtient pas les résultats qu'il souhaitait, il se confie à son complice de toujours, le D^r Clavel, qui le félicite d'avoir suivi tous ses conseils à la lettre: « votre dévouement envers votre épouse est exemplaire » (Desjardins, p. 53). Il ajoute : « je concède que vous avez fait preuve de discernement en mettant votre épouse au grand repos dès les manifestations des premiers symptômes » (Desjardins, p. 54). Or, nous pouvons constater, ici encore, toute l'ironie de ce commentaire. Au chapitre précédent, la narratrice de *La Chambre au papier peint* était devenue folle en raison notamment de ces traitements et précisément à cause du manque de discernement de son mari-médecin. Le D^r Clavel lui propose un rendez-vous et, ensemble, ils décideront de ce qui lui convient. Ils continuent les expériences : « Quand vous viendrez me voir, je vous donnerai une ordonnance de morphine, qui devrait à la fois alléger les sensations d'étouffement et faciliter l'accomplissement du devoir conjugal. En attendant, doublez la dose de bromure » (Desjardins, p. 54). Tous ces traitements n'avaient qu'un seul but, celui de rendre les femmes dépendantes de leur médecin. La complicité des deux hommes ne fait aucun doute – la science et la société se complètent. Le corps des femmes appartenait donc à la société qui, en quelque sorte, détruisait la vie des femmes mariées en les rendant vulnérables et en rendant leur vie insupportable.

3.4 L'écriture du corps ou l'obsession de la parole

Ainsi enfermée dans la société de son temps, le besoin d'écrire de Clara s'inscrit directement dans son corps : « le besoin de liberté sous-tend le besoin de s'exprimer,

d'écrire » (Garcia, p. 26). Nous l'avons vu, en raison des visites nocturnes d'Edmond et de son obsession à s'approprier son corps, ce dernier, même s'il ne lui appartient pas, lui parle : « tout mon corps se rétracte de dégoût. [...] Je vais être asphyxiée et je ne pourrai appeler personne à mon secours » (Desjardins, p. 16). C'est le langage de ce corps qu'elle transcrit sur papier : « une suffocation; une parole nouée, exigée et interdite, parce que trop longtemps rentrée, arrêtée, restée dans la gorge et qui vous fait étouffer, perdre respiration, vous asphyxier, vous ôte la possibilité même de commencer » (Kofman, 1987, p. 46). Clara étouffe dans l'enfermement de son corps à l'intérieur de l'espace privé et de la société de son temps : « Je me sentais recluse dans le cachot exigu de mon corps, isolée du reste du monde par une grande solitude circulaire qui avançait avec moi, toujours changeante, toujours la même » (Desjardins, p. 172). Tout se referme autour d'elle :

Mon échine à moi grouille de serpents. Mes nerfs sont comme ses vipereaux qui, à peine éclos dans le ventre de leur mère, l'étouffent sans pitié *in utero*. Ils nouent leurs fermes anneaux autour de mes poumons et les resserrent lentement. Ils s'enroulent autour de mon cou et procèdent sans pitié à la strangulation. Comprimées par leur formidable étau, mes veines se gonflent jusqu'au bord de l'éclatement; mon sang affolé se débat et martèle mes tympanes. Ma tête turgescente s'engourdit, un voile noir descend devant mes yeux exorbités. Ce râle, est-ce mon dernier souffle ? (Desjardins, p. 16-17).

Clara étouffe, elle agonise. Tout comme chez Gilman, l'étouffement symbolise l'enfermement dans le mariage. Le serpent, par contre, a d'autres significations, notamment au plan humain, il est symbole de libido et se manifeste la nuit. Nous avons vu que Clara est terrorisée par les visites nocturnes d'Edmond. D'autre part, le serpent, selon Assoun, a aussi une fonction diabolique : il donne « la permission d'enfreindre l'interdit » (Assoun, p. 210), l'interdit étant, bien sûr, la parole des femmes et sa malédiction. Mais plus encore, « le serpent pourrait être, pour l'inconscient, cette parole en plus ou en moins qui ne parle qu'à la femme, justement parce qu'elle est cette parole que la langue du texte ne saurait épuiser » (Assoun, p. 209).

Depuis le début du roman, Clara a des rêves qui s'avéreront prémonitoires. C'est la nuit, dans sa chambre, qu'elle transcrit ses rêves dans son journal, un lieu clos et sombre. *Le Cercle de Clara* est aussi un cercle matriciel par lequel elle tente de revenir au monde, de

renaître à elle-même. C'est dans son corps que sa quête prend son origine. La chambre est un milieu utérin, et l'enfantement est symbolisé par l'angoisse de l'écriture et sa nécessité. Pour Clara, « l'écriture devient un refuge établissant un lien indissociable entre le refuge matriciel et la fonction créatrice, un refuge doublement utérin » (Garcia, p. 63). Irma Garcia commente cette naissance de l'écriture au féminin : « C'est ainsi que prend corps et racine l'écriture féminine dans cette féconde répétition de l'enfantement, sans que cela soit pour autant un aboutissement » (Garcia, p. 63). Clara cherche à renaître par l'écriture de son journal intime qui « correspond à une quête d'identité et [lui] permet d'exister dans son journal » (Crinquant, p. 7). Le journal intime devient donc, pour Clara, une sorte de lien ténu et nécessaire avec la réalité; il est garant de son équilibre, parce que tout, autour d'elle, se referme. Son existence dans le champ social est menacée, comme elle l'est également dans l'espace privé. Elle refuse de se soumettre aux rôles sexuels et aux contraintes infligées par la bourgeoisie dans la société de son temps. Son cercle tend ainsi à se refermer sur elle.

« Que de femmes ont écrit en cachette grignotant leur temps, dissimulées aux regards pour parvenir à se coucher sur papier », affirme Irma Garcia dans *Promenade femmilière* (p. 34). C'est donc dans ce récit fragmenté du moi, récit d'une vie reconstruite et mise en scène par le journal intime, que Clara essaie de se reconquérir, de reconquérir son corps, tant au sens propre qu'au sens figuré. Elle livre dans son journal une existence secrète et c'est par cette écriture que Desjardins donne une voix à Gilman. Clara écrit son journal intime tout au long du roman. Écrire est un privilège que Clara ne perdra pas, contrairement à la narratrice de *La Chambre au papier peint*.

Edmond souhaite toujours exercer un contrôle absolu sur sa femme. Il lit son journal en cachette : « Ce matin, j'ai surpris Edmond en train de lire mon journal. Repoussé par mon corps, voilà qu'il tente de s'immiscer dans mes pensées » (Desjardins, p. 39). Par le biais du journal, le corps de Clara « est devenu texte, et ce corps-texte l'objet de mutilation » (Delvaux, p. 129). Violée pour la seconde fois, dans son corps puis dans son âme, Clara, détruite et anéantie par le contrôle et l'enfermement, glisse doucement vers la folie. Mais sa folie est visionnaire et toute-puissante. Valérie Raoul affirme que, la plupart du temps,

« l'environnement du diariste est [...] dominé par un sentiment d'enfermement, qui est dû, sinon à une incarcération véritable, à l'incapacité du narrateur à sortir de lui-même » (Raoul, p. 99-100).

Doublement violée, doublement dépossédée d'elle-même, Clara est désormais privée de langage. Elle n'a plus d'existence dans le champ réel parce que ce viol est une sorte de mort symbolique pour elle. En lisant son journal, Edmond « se fait le porte-parole de l'ordre patriarcal et prône la soumission ainsi que la mortification du corps et de l'esprit » (Saint-Martin, 1992, p. 192). Un journal intime n'étant, à prime abord, pas écrit pour être lu, sa lecture par une personne extérieure entraîne des conséquences, comme le rapporte Simonet-Tenant :

L'intrusion d'un regard indésiré (*sic*) et indésirable dans un journal, du vivant de son auteur, peut avoir des répercussions dévastatrices sur l'écriture intime (blocage de l'écriture, destruction des feuilles surprises). [...] Vécue comme un viol de l'intimité, une dépossession déchirante, la lecture indiscrete du journal intime et ses répercussions sur son auteur peuvent être mises en scène au sein même du cahier profané (Simonet-Tenant, p. 102).

À la suite de cette intrusion inopportune dans son intimité, Clara déclare : « Ces pages sont une ruche de mensonges, d'erreurs et de dissimulations. Toujours je me mens à moi-même, toute confession m'est impossible et, si l'on veut découvrir la vérité sur moi, ce n'est surtout pas à travers ces pages qu'il faut la chercher » (Desjardins, p. 39). Mais, malgré le viol de l'intimité dont est victime Clara, elle ne détruit pas son journal comme l'auraient fait les femmes du XIX^e siècle. Elle continue d'écrire. Par ce geste, Clara n'adhère pas au silence imposé aux femmes de son époque. Malgré tout, elle résiste.

3.4.1 La spectralité de Clara : la mort symbolique du corps

Corps violé, journal profané, Clara se réfugie dans son esprit. Elle reçoit en cadeau une statuette en quartz à l'effigie de Marie-Madeleine, à laquelle elle s'identifie beaucoup. Le

quartz, c'est la pureté, la transparence, comme le dit le nom Clara Weiss. Clerget décrit dans son livre l'influence des lettres du nom sur la personnalité parce qu'« elles touchent beaucoup à notre image du corps » (Clerget, p. 47). De même, pour Kerlouégan, le romancier choisit avec soin le nom de ses personnages et « peut accorder à ce nom un sens particulier. [...] le nom de ses personnages est un **espace de jeu**¹³ pour le romancier » (Kerlouégan, p. 106). L'une des stratégies narratives utilisées par Desjardins, nous l'avons vu avec *Blackpool*, est l'onomastique. Clara Weiss avait un nom prédestiné : Clara faisant référence à clair et Weiss à blanc, l'Edelweiss étant une fleur blanche qui pousse au sommet des collines autrichiennes. Le personnage a la pureté et la transparence de sa statuette en quartz, son double : « Marie-Madeleine [est] affligée comme moi d'une maladie nerveuse inexplicable » (Desjardins, p. 59). Elles ont en commun de démontrer les contraintes de l'hétérosexualité, c'est-à-dire la soumission aux hommes et l'enfermement dans une société misogyne, et ce, à deux époques différentes.

Desjardins montre ici que la soumission de la femme est dans l'ordre des choses depuis l'avènement du patriarcat. Tout au long du roman, elle fait un parallèle entre le destin des femmes et celui du Christ crucifié. En narratrice omnisciente, Desjardins dirige notre réflexion vers ce constat, notamment par cette réplique : « un ongle incarné m'a déchiré toute la plante du pied dans le sens de la longueur. Je referme tant bien que mal les lèvres de la plaie, d'où suinte une huile vermillon très épaisse » (Desjardins, p. 39). La blessure de Clara symbolise sa crucifixion, et sa plaie fait penser au sexe féminin. Par cette métaphore, l'auteure veut élever la femme au rang de martyre de l'histoire. Clara est victime, sainte et martyre. Elle est aussi Marie-Madeleine : « Il hurlera mon nom et je devrai descendre docilement le rejoindre. [...] Avec mes cheveux, il essuiera d'abord son visage. [...] Il me forcera à m'agenouiller devant lui; [...] Et il souillera mes cheveux, qui resteront poisseux et enchevêtrés, [...] » (Desjardins, p. 29). Desjardins reprend ici la scène du lavement des pieds, faisant agenouiller Clara devant son Dieu en signe de soumission.

¹³ C'est l'auteur qui souligne.

Chez Gilman, l'odeur tenace des champignons collait aux cheveux de la narratrice comme une fatalité; elle prédisait sa mort. Ici, c'est l'odeur d'Edmond qui colle aux cheveux de Clara, une « écœurante odeur » (Desjardins, p. 30) dont elle veut se débarrasser pour être enfin purifiée : « Asperge-moi d'hysope, mon Dieu, et je deviendrai plus blanche que neige » (Desjardins, p. 30). Elle fait appel au véritable Dieu du ciel dont elle se sent très proche, aussi parfaite, aussi pure. Elle le démontre en se projetant dans la perfection de sa statue, dont la transparence virgine fait la puissance. Laurent Assoun rapporte, dans son livre *Freud et la femme*, une anecdote selon laquelle Freud possédait une statuette qu'il montrait à certaines de ses patientes « comme son trésor le plus précieux : « celle-ci est ma préférée, [...] Elle est parfaite, dit-il, *malheureusement elle a perdu sa lance*¹⁴ » (Assoun, 93). Assoun voit dans cette observation de Freud un commentaire sur le manque phallique, l'absence de la lance : « Vois comme elle est parfaite, mais cela ne l'empêche pas de manquer » (Assoun, p. 93). C'est le paradoxe de la femme. Malgré le manque, le corps de la femme « finit par incarner la toute-puissance » (Assoun, p. 159). C'est là, selon Assoun, entre le « manque » et la « perfection » que « se noue la vérité de la femme dans l'inconscient de l'homme » (Assoun, p. 159). Clara, par son obsession de la pureté et de la transparence, par la perfection de la statuette de cristal à laquelle elle s'identifie, ne semble pas vouloir perdre sa virginité ou voudrait à tout le moins la refaire. Et ce serait cette virginité qui, symboliquement, lui donnerait sa puissance. Selon Assoun :

le premier rapport sexuel doit bien contenir un danger autrement important, pour l'inconscient même. Ce danger redoutable, c'est que « la sexualité incomplète de la femme se décharge sur l'homme qui lui fait connaître le premier acte sexuel ». Voici donc le manque de la femme transformé en puissance explosive (Assoun, p. 159).

Les rôles commencent à s'inverser. Clara veut se débarrasser des souillures d'Edmond, et de son odeur. Puisque son corps ne lui appartient pas, elle se désincarne et devient un pur esprit, une voix éthérée, une statuette de cristal. Edmond a été contaminé par la lecture du journal de Clara : « C'est donc bien l'*envers*¹⁵ du Texte : comme si l'histoire en était à la fois

¹⁴ C'est l'auteur qui souligne.

¹⁵ C'est l'auteur qui souligne.

répétée et renversée » (Assoun, p. 212). Son délire sadique augmente au même rythme que la spectralité de Clara. Son obsession de la guérir l'a rendu fou : « J'espère encore un miracle. S'il n'arrive pas bientôt, c'est moi que l'on devra interner » (Desjardins, p. 149).

Clara lui échappe. Son délire obsessionnel de contrôle s'accroît. Il lui injecte des quantités de morphine. En raison de la trop grande concentration de « médicament » dans son sang, elle a des hallucinations pendant son sommeil¹⁶. Edmond rapporte, dans une lettre à Hortense, que Clara, dans son délire, l'interpelle directement, mais il ne comprend pas les allusions :

Peux-tu sentir sa présence ? Il est venu ici pendant que je dormais. Il a laissé partout sa divine odeur de décomposition. [...] Il ne porte qu'un linceul autour des reins, et une couronne qui abrite un serpent. [...] Il se glisse par la fenêtre pendant que je dors et espionne mes rêves (Desjardins, p. 148).

Privée de langage, elle devient hystérique : « Maladie-révolte, l'hystérie est [...] voie d'accès à un autre langage, une des formes du " parler autrement " ». L'incohérence même du discours de l'hystérique en signifierait la puissance dissimulée » (Saint-Martin, 1997, p. 212). Malgré son délire, Clara reste lucide. Elle sent l'omniprésence d'Edmond qui se faufile partout dans son intimité, jusque dans ses rêves. Elle ne peut pas se sauver de lui. Elle est emprisonnée par son « amour ». Clara le compare ici clairement à un Dieu puisque, outre son omniprésence et son intrusion dans ses pensées, « il porte un linceul autour des reins », comme le Christ en croix. Ils se confondent tous les deux. Desjardins, auteure omnisciente, par la voix de Clara, prédit que cet homme-là va mourir : dans son délire, il est question de « sa divine odeur de décomposition ». Le délire prémonitoire de Clara place la femme en position de supériorité par rapport à l'homme. Elle devient toute-puissante en raison de son accès à l'inconscient. Desjardins annonce ici la fin d'un siècle, la fin d'une ère de domination, ce qui nous ramène à l'incipit du roman.

¹⁶ Freud, à la même époque, a été témoin d'hallucinations provoquées par la cocaïne alors qu'il croyait à ses vertus médicinales. L'histoire a confirmé qu'il était dans l'erreur. Cette scène est probablement inspirée de cet épisode et transposée chez Edmond.

3.4.2 La mort d'Edmond

Edmond, désespéré par la spectralité naissante de Clara, confie à Hortense que « pour conjurer la créature Clara voulait que je laisse dix lampes allumées en permanence dans la chambre » (Desjardins, p. 148). Il ne comprend pas ce que la nuit signifie pour Clara. Parvenu au bout des ses arguments logiques, il croit qu'elle est devenue démente : « J'ai entendu un rire nerveux venant de sa chambre, un hoquet étranglé, puis plus rien. Inquiet, j'ai grimpé l'escalier en vitesse et j'ai trouvé Clara assise sur son lit au milieu d'une poudrière de plumes blanches qu'elle avait arrachées de son oreiller » (Desjardins, p. 147). Deux semaines après ce drame, Hortense écrit à Irène au moment des obsèques d'Edmond : « Dans sa robe de crêpe noir, ta sœur semblait maigre et fatiguée, mais certainement pas dérangée, comme me l'avait laissé entendre Edmond dans sa dernière lettre » (Desjardins, p. 153). Edmond est devenu fou. Nous avons ici deux visions : celle du mari qui ne comprend pas l'attitude de sa femme, et celle d'une autre femme pour qui la même situation semble plutôt normale. Desjardins semble ici suggérer une sorte de solidarité entre les femmes, comme celle qui va s'exercer au plus fort du mouvement féministe.

Mais, pour Edmond, Clara est tout simplement folle parce qu'elle ne répond pas à ses attentes, aux attentes d'une société bourgeoise qui contraint les femmes à des rôles passifs et clairement définis. Son décès, également, montre qu'il n'a pas compris les champignons qu'il observait depuis tant d'années. Il est mort après avoir ingéré des champignons empoisonnés. Il n'avait pas compris qu'ils pouvaient être mortels, comme les femmes... Desjardins établit ici un parallèle entre les deux situations : celle des femmes soumises aux regards des hommes, et celle des champignons cultivés par les hommes de science. Edmond, une fois de plus, avait manqué de jugement en avalant les champignons empoisonnés malgré le fait qu'il les observait depuis des années. Clara l'avait prédit : il devait mourir par les sujets qu'il étudiait, parce que, toujours, il observait, mais jamais ne comprenait. Desjardins, avec le recul du temps et l'ironie d'une vision moderne, juge, *a posteriori*, l'insignifiance d'Edmond et celle de tous ces hommes promus par la société au rang de Dieu. La nécrologie du personnage illustre, à l'instar de la vie de Charcot, son incompétence :

Le professeur Edmond Weiss, [...] est décédé subitement le 28 juillet dernier. Il était âgé de 49 ans. [...] En 1871, le professeur Weiss rejoignit son frère Charles pour se consacrer entièrement à la science. Charles acquit une renommée mondiale avec ses *Structures cristallines*, un livre encore cité comme une contribution cruciale au développement de la cristallographie. Edmond, lui, publia d'abord une monographie sur la rhubarbe, *De Rhapontico*, puis consacra dix ans à rédiger *De la décomposition des plantes* en 36 volumes, qui lui valut la réputation, dans les cercles universitaires, d'avoir créé une œuvre inégalée en volume et en inutilité. [...] Son destin changea en 1884 [...]. Résolu à se consacrer dorénavant à la mycologie, Edmond Weiss se fixa à New Raven [...]. Il publia plusieurs livres, dont *Mycologia labradoriana*, *Species fungorum Novæ Scotiæ*, et son *magnum opus*, un catalogue raisonné de tous les champignons à odeur désagréable. En novembre 1891, il fonda la Société mycologique des Maritimes, dont il était l'unique membre. (Desjardins, p.155-156)

Au premier chapitre, nous avons vu qu'à sa mort, le D^r Charcot n'avait laissé qu'une encyclopédie sur les kystes et les maladies de la peau. L'auteure transpose cette anecdote sur Edmond dans un paragraphe rempli d'ironie, et commente ainsi le travail des scientifiques du XIX^e siècle. Elle poursuit ce ton ironique en décrivant l'empoisonnement d'Edmond : « Ces symptômes, il les connaissait trop bien pour les avoir tant de fois décrits dans ses traités de mycologie : c'était ceux causés par un empoisonnement à l'amanite vireuse, contre laquelle il n'existe aucun antidote » (Desjardins, p. 158). Edmond meurt au bout de son ignorance. Et Clara, malgré les soins qu'elle lui prodigue, ne prend pas au sérieux la gravité de son état :

J'avais toujours soupçonné que mon mari était un botaniste lamentable, mais tout de même pas au point d'être incapable de reconnaître un champignon vénéneux... J'ai pensé qu'il faisait juste une petite indigestion [...] et, pour lui donner la leçon, je n'ai pu m'empêcher de lui répéter la même platitude qu'il m'avait maintes fois servie : « Voyons, Edmond, tu laisses la peur dominer ton imagination. » (Desjardins, p. 158-159)

Les rôles sont inversés. À son tour, Clara ne comprend pas la détresse d'Edmond. Au plus fort de son agonie, elle ridiculise ses symptômes, ne voyant pas la gravité de son état. Mais même à l'agonie, Edmond essaie de la contrôler. Il l'appelle à son chevet pour lui dire : « Mon tour aujourd'hui, le tien demain » (Desjardins, p. 160). Il se croit encore le plus fort et veut se venger en lui prédisant la mort. Clara a été « agrippée par la peau du cou » (Desjardins, p. 160), comme un animal, par Edmond qui tentait de lui soutirer un dernier baiser. Mais Clara se dégage de cette étreinte parce qu'elle veut rester vierge, pure et toute-

puissante. Cette toute-puissance des femmes s'oppose à la volonté du Père. C'est une guerre des sexes qui illustre une vision plutôt moderne des rapports homme/femme. En présentant Edmond comme obsédé, Desjardins nous amène à souhaiter sa mort.

Le XIX^e siècle était une époque où les hommes tentaient de dominer la nature en commençant par les femmes. Mais la nature prouve qu'elle est la plus forte. À ce moment-là, Clara enfonce les noisettes dans la gorge d'Edmond : « À tout péché miséricorde, mais pas à tout pécheur : à Edmond, il ne sera pas pardonné » (Desjardins, p. 160). Desjardins fait un clin d'œil au XX^e siècle et annonce la vengeance des femmes par la montée imminente du mouvement féministe.

3.5 La sortie du cercle : la parole reconquise

Après la mort d'Edmond, Clara renaît enfin à la vie : « Les couleurs me semblaient plus vives, les sons plus clairs, les parfums plus distincts » (Desjardins, p. 158). Cependant, malgré sa nouvelle liberté et à l'instar de la narratrice de *La Chambre au papier peint*, Clara ne semble pas vouloir sortir de son cercle rassurant : « [...] je me suis précipitée sur ma seringue comme sur une bouée de sauvetage » (Desjardins, p. 200). Clara est effrayée par la perspective de rester dans la maison de Ian Ryder et d'attendre son retour pour se mettre en couple avec lui. Cette possibilité d'avenir lui fait peur, même si le capitaine Ryder semble être, lui aussi, son double, mais un double masculin. En effet, il est associé au froid et à la neige, donc à la pureté. De plus, il lui a été impossible de pénétrer les glaces de l'arctique. On pense tout de suite à la virginité de Clara, à sa pureté, et à la force de la Nature. Ryder symbolise la nature tout comme Clara et, en cela, il sera de cette nouvelle société qui permet aux femmes de prendre leur place dans le champ social.

Ce cercle, quoique inconfortable pour les femmes, était, malgré tout, rassurant. L'inconnu paralyse et fait peur. Chez Gilman, la narratrice de *La Chambre au papier peint* devenait folle au terme de ses supplices, étouffée par le patriarcat. Desjardins propose une autre solution,

une autre fin, beaucoup plus moderne, qui ferait mourir Edmond plutôt que Clara. Encore une fois, elle annonce : « Les hommes sont comme les champignons. Certains embaument le foin d'odeur, la neige ou le cèdre. [...] Son odeur à lui est douceuse et fade, cadavérique même non loin de celle du champignon appelé *Phallus impudicus* » (Desjardins, p. 28). Les champignons, nous l'avons vu, symbolisent la mort dans les deux histoires. L'homme qui embaume la nature est certainement Ian Ryder, le capitaine au long cours qui succédera à Edmond dans la vie de Clara. Ryder, c'est l'homme nouveau, celui qui a appris à respecter la Nature parce qu'il sait qu'elle sera toujours la plus forte. Il aura ainsi la vie sauve.

Si la fin du roman « est le moment que choisit le romancier pour nous donner “ la clé de l'univers qu'il a édifié ” » (Roland Bourneuf et Réal Ouellet cité dans Kerlouégan, p. 78), la conclusion du roman fait écho à l'incipit. Edmond meurt après avoir ingurgité des champignons empoisonnés. Après une incursion dans la folie, comme l'auraient voulu les romanciers du XIX^e siècle (outre la narratrice de Gilman, qu'on pense à *Madame Bovary* de Flaubert, par exemple), les héroïnes meurent ou deviennent complètement folles. Clara, elle, va renaître à elle-même. Après s'être déconstruite jusqu'à une mort symbolique (la folie), elle se reconstruit après la mort d'Edmond, comme Gilman l'avait fait après son divorce. La mort d'Edmond symbolise, en effet, la fin d'un siècle et l'avènement d'un autre. Le cercle se brise enfin.

Nicole Brossard, dans *La lettre aérienne*, présente le cercle vicieux des femmes comme une spirale infinie qui origine de notre humanité. C'est là, selon elle, que tout commence, « que commence la première spire de la spirale d'une culture au féminin, spirale d'une culture au féminin dont chaque spire devrait constituer la spirale d'une civilisation à laquelle rien ne nous eût préparées sinon que l'éclat du cercle occasionnant la toute première spire » (Brossard, p. 99). Cette nouvelle liberté, chèrement acquise, inspire à Clara une vengeance millénaire qu'elle a nourrie dans son journal.

Edmond, Edmond... Nous voici enfin seuls. Es-tu aussi excité que moi ? Inutile de te cacher, je t'entends rôder dans la salle de bain. Je sens d'ici ton odeur cadavérique. [...] Tu ne peux pas m'échapper, mon petit écureuil, tu es pris au piège. Le cercle de ma

rancune se resserre sur toi. Viens, Edmond, l'heure de nos retrouvailles a sonné. À nous deux! (Desjardins, p. 213).

Mireille Calle-Gruber a bien montré qu'« “ une composante inhérente au journal intime ” est la postulation d'un destinataire textuel qui se manifeste par “ une véritable mise en scène de la situation illocutive (*sic*) ” » (cité dans Simonet-Tenant, p. 98). Quoique Clara écrive son journal pour elle-même, puisque le journal intime est un écrit privé, elle semble écrire à Edmond mort qu'elle interpelle directement dans son journal. Desjardins, quant à elle, semble écrire à l'homme du XIX^e siècle, à Freud et à Charcot notamment, de la même manière que Gilman écrivait son récit en pensant au D^r Mitchell. Elle montre également dans son roman, comme le faisait Gilman, que les femmes avaient raison, qu'elles savaient que la Nature sera toujours la plus forte. En brisant la spire de la spirale, Desjardins « romp[t] le cercle de la féminité » (Brossard, p. 96) et révèle la puissance de l'hystérie comme pouvoir de contestation de la société du temps. Assoun le dit : c'est « la femme [qui] va mettre fin au vis-à-vis de l'Homme seul et du Seul-Dieu » (Assoun, p. 207). La mort d'Edmond annonce le XX^e siècle, un siècle où les femmes retrouveront leur parole. Le cercle de Clara vient de se briser, et « c'est ici que nous laissons nos défroques de femmes fragmentées pour devenir *intégrales*¹⁷, c'est ici que nous quittons le cercle pour entrer dans le mouvement de la spirale, c'est-à-dire là où le pouvoir de notre énergie prend forme, se cultive, se transmet, se renouvelle » (Brossard, p. 97).

¹⁷ C'est l'auteur qui souligne.

CONCLUSION

Dans l'histoire des femmes, le XIX^e siècle est une époque charnière. L'avènement de la bourgeoisie et l'accès des femmes à l'éducation ainsi qu'à des professions comme l'écriture journalistique et littéraire ont favorisé leur indépendance, ce qui a contribué à bouleverser l'ordre social. Cette nouvelle liberté remettait en question le mariage et tout le fondement de la société patriarcale.

Pendant que la société évoluait, les découvertes scientifiques se succédaient. La science, qui avait l'immense ambition de contrôler la nature, a réquisitionné le corps des femmes à des fins d'observation scientifique. Plusieurs femmes ainsi privées de leur corps et utilisées comme cobayes pour la science se sont réfugiées dans une sorte de mystique qui a affecté leur santé mentale. Les traitements proposés pour guérir les maladies dites « de femmes », dont la plus importante est l'hystérie, niaient leur sensibilité et leur intelligence. Ils étaient basés sur l'observation, voire l'obsession scientifique et l'expérimentation.

Impuissantes et sans voix, les femmes étaient contraintes de satisfaire aux attentes de la société et de ne se réaliser qu'à travers le mariage et la maternité. Le mariage, en retirant à la femme ses droits, sa liberté et son nom pour lui imposer celui du mari, lui retire par le fait même son identité. La science et la société ont ainsi fait reculer l'émancipation des femmes et ont contribué à faire augmenter les symptômes d'une maladie inventée pour répondre à leur besoin de contrôler la nature. Pour ces femmes marginalisées, l'enfermement dans l'espace privé n'est que le début du cercle vicieux dans lequel elles seront plongées pendant de nombreuses années. Elles sont maintenues sous silence. On leur interdit de faire éclater au grand jour leur identité profonde, le « je » si nécessaire à l'écriture. Écrire est subversif et dangereux. Certaines en ont payé le prix :

The madwoman is the authors' double, the incarnation of their own anxiety and rage. It is through the violence of this double, that "the female authors enacts her own raging desires to escape male houses and male texts". Biographies and letters of gifted women who suffered mental breakdowns have suggested that madness is the price women artists have had to pay for the exercise of their creativity in a male-dominated culture [...] (Showalter, 1985, p. 4).

Au XIX^e siècle, l'écriture était réservée aux hommes. Il était donc inutile, pour les femmes, de songer à publier. Elles étaient perçues comme étant trop instables pour avoir une voix dans le champ social. S'opposaient ainsi, dans l'imaginaire de l'époque, la raison de l'homme et la folie de la femme, la culture et la nature. Qu'arrivait-il alors quand une femme avait l'ambition d'écrire en disant « je », de donner sa propre vision du monde et ce, dans le but de publier ?

Charlotte Perkins Gilman, une écrivaine anglo-saxonne, est l'une de ces femmes du XIX^e siècle qui a été mise sous silence par la société de son temps. Rebelle à sa manière, elle a suivi une cure qui l'empêchait d'écrire, de lire, de se distraire. Écrivaine, mais également épouse et mère, elle a subi cet enfermement dans l'espace privé, cet étouffement qui l'a conduite tout droit vers la véritable maladie mentale. Sans aucune possibilité de dire « je », de diriger pleinement sa vie, elle a failli y laisser, complètement et à jamais, sa lucidité.

Ce n'est qu'une fois libérée des contraintes du mariage que Gilman raconte son histoire avec beaucoup d'ironie dans un récit autobiographique au « je », en mettant l'accent sur les prétentions scientifiques de son époque, les contradictions de la société, et le manque de discernement des maris et des médecins. Elle y décrit les traitements qu'elle a subis et montre qu'ils n'aidaient en rien les femmes. Elle envoie même son manuscrit, *La Chambre au papier peint*, au célèbre D^r Mitchel, le médecin qui lui avait prescrit la cure, un éminent neurologue de l'époque perçu comme une sommité dans le domaine des maladies nerveuses. Elle a écrit son récit pour lui faire comprendre en quelque sorte qu'il était dans l'erreur avec ses traitements. Il s'agit, de fait, d'un récit visionnaire pour l'époque, écrit par une femme qui avait compris, par sa sensibilité et son intelligence, que les traitements du D^r Mitchel étaient

inappropriés pour guérir la fatigue et la dépression. Gilman, montre qu'elle avait raison et que le D^r Mitchell avait tort.

Ce témoignage ne peut laisser aucune femme indifférente, car ce que Gilman a vécu, elle l'a vécu uniquement parce qu'elle était une femme. Plus de cent ans après la publication de *La Chambre au papier peint*, Martine Desjardins écrit le roman *Le Cercle de Clara* à la manière d'un récit autobiographique, récit au « je » où l'auteure met ses pas dans ceux de Gilman. Elle reprend cette histoire dans un roman qui, à l'instar du récit de Gilman, a pour but de dénoncer les erreurs de la société farouchement patriarcale du passé.

Entre Gilman et Desjardins, pour reprendre les propos de Saint-Martin qui cite Miller et Brée, « il est peut-être vain, s'agissant de l'écriture des femmes, de vouloir distinguer la “ fiction pure ” de la “ fiction de l'autobiographie ” » (1992, p. 189). En écrivant *Le Cercle de Clara* au « je », Desjardins rend hommage à toutes les femmes du passé qui ont tracé la voie à celles d'aujourd'hui. Grâce à des femmes comme Colette, Sand et Gilman au XIX^e siècle, « la littérature a pu commencer pour “ l'autre ” sexe à devenir une vocation et une profession » (Adler, p. 16). De femme qui écrit, la femme moderne a pu passer au statut d'écrivaine et prendre la parole. Desjardins l'a fait au nom des femmes qui ont donné leur corps et leur âme à la société pour permettre à celles d'aujourd'hui, de pouvoir publier. Le « je » individuel de Gilman est, ici plus que jamais, collectif.

À la fin du *Cercle de Clara*, Desjardins promet de se venger, non seulement des hommes de l'époque, de Charcot à Freud, mais de toute une société. Quand le personnage de Clara, au XIX^e siècle, refuse d'adhérer au silence imposé aux femmes de son époque en continuant, malgré le viol de l'intimité, à rédiger son journal, c'est Desjardins aussi qui s'exprime. Si Desjardins a pu dénoncer cette époque en publiant *Le Cercle de Clara*, c'est que les femmes ont retrouvé la parole. Mais quelle parole ? C'est la question qu'elle pose dans son roman.

Aujourd'hui les femmes peuvent publier. Leur sexe et leur parole, croyons-nous, ne constituent plus une entrave au pouvoir en place. Mais il ne faut pas croire que tout a changé.

Les femmes continuent de lutter. Virginie Despentes, dans *King Kong Théorie* (2006), montre que la société souhaite toujours garder les femmes marginales sous silence. Le contexte social, politique et culturel a, encore aujourd'hui, un énorme impact sur l'écriture des femmes, qu'il s'agisse des femmes de l'Islam, par exemple, ou du monde occidental. Comme le rapportent Adler et Bollmann, il est encore dangereux de choisir de devenir écrivaine. « [C]ette dangerosité relève d'un problème de substance, et d'une expérience qu'on pourrait appeler l'abîme existentiel de l'écriture [...] » (p. 19), mais, dans certains pays, c'est la vie même des femmes qui est mise en danger. Le récit de Gilman et le roman de Desjardins montrent bien, par leur actualité, que l'Histoire se répète et que, pour les femmes, la bataille n'est jamais finie.

La Chambre au papier peint et *Le Cercle de Clara* sont deux ouvrages où les femmes renaissent par l'écriture. Deux ouvrages qui semblent traiter de la folie de la femme dans la société du XIX^e siècle, mais qui traitent en fait de la folie de l'homme de science de l'époque. L'ironie dans tout cela, c'est que la science a donné raison aux femmes. En 1994, Gerschenfeld, une critique scientifique écrit :

Dieu créa Adam à son image. Puis créa Ève à partir de l'une des côtes d'Adam. Selon la perspective biblique, la masculinité représente donc la condition initiale de l'humanité, son état naturel. Et la féminité surgit au contraire comme une condition artificielle, un effet secondaire de la masculinité. Mais cette vision semble se situer à l'opposé de la réalité biologique. Dieu aurait dû commencer par créer Ève, et c'est seulement après, à partir d'une des côtes d'Ève, qu'il aurait pu créer Adam. Pourquoi ? Parce qu'en réalité, on pourrait presque dire que nous sommes tous des femmes au départ et que ce n'est qu'après – au prix d'un certains nombres d'efforts – que certains d'entre nous deviennent des hommes. (citée par Lejeune, 2000, p. 70).

Les femmes ont gagné le pari de la parole. Ironiquement, c'est la science qui a contribué à leur donner leur revanche.

BIBLIOGRAPHIE

Ouvrages étudiés

Desjardins, Martine. 1997. *Le Cercle de Clara* (roman). Montréal: Leméac, 214 p.

Perkins Gilman, Charlotte. 1982. *La Chambre au papier peint*. Traduit de l'américain par Mary M. Millman. Sherbrooke: Naaman, 54 p.

Articles sur le roman de Martine Desjardins

Chouinard, Marie-Andrée. 1997. «Toute de glace: Étonnante Martine Desjardins». *Le Devoir* (Montréal), 29-30 novembre, p. D1-D2.

Martel, Réginald. 1997. «Perdre la guerre pour gagner la paix». *La Presse* (Montréal), 19 octobre, p. B3.

Sergent, Julie. 1997. «La diabolique attraction des pôles: Martine Desjardins livre un premier roman magnifique et fou». *Le Devoir* (Montréal), 27-28 septembre, page D2.

Ouvrages sur Charlotte Perkins Gilman

Allen, Polly Wynn. 1988. *Building Domestic Liberty: Charlotte Perkins Gilman's Architectural Feminism*. Amherst: The University of Massachusetts Press, 196 p.

Despres, T. Renée. 1996. «L'écriture faim: The Writing of Hunger in Twentieth-Century Women's Autobiography». Thèse de doctorat, Indiana: Indiana University, 315 p.

Gilman, Charlotte Perkins. 1990. *The living of Charlotte Perkins Gilman: an autobiography*. Introduction par Ann J. Lane. Madison, Wis.: University of Wisconsin Press, 342 p.

Hayden, Dolores. 1979. «Charlotte Perkins Gilman and the kitchenless House». *Radical History Review*, n° 21, p. 225-247.

Hedges, Elaine R. 1982. *La Chambre au papier peint*. Postface. Traduit de l'américain par Mary M. Millman. Sherbrooke: Naaman, 19 p.

- Hill, A. Mary. 1980. *Charlotte Perkins Gilman: The making of a radical feminist, 1860-1896*. Philadelphia: Temple University Press, 362 p.
- _____. 1995. (Edited and Annotated). *A Journey from Within: The Love Letters of Charlotte Perkins Gilman, 1897-1900*. London: Associated University Press, 428 p.

Ouvrages généraux

- Adler, Laure, et Stefan Bollmann. 2007. *Les femmes qui écrivent vivent dangereusement*. Paris: Flammarion, 154 p.
- Assoun, Paul Laurent. 1983. *Freud et la femme*. Paris: Calmann-Lévy, 222 p.
- Béranger, Elizabeth, Ginette Castro et Marie-Lise Paoli. 1997. (Textes présentés). *Femme et Nature. Créativité et imaginaire des femmes: actes du colloque de 1996*. Talence: Maison des sciences de l'homme d'Aquitaine, n° 231, 288 p.
- Bourdieu, Pierre. 1998. *La domination masculine*. Coll. «Liber». Paris: Seuil, 142 p.
- Breuer, Joseph, et Sigmund Freud. 1956. *Études sur l'hystérie*. Coll. «Bibliothèque de psychanalyse et psychologie clinique». Paris: Presses universitaires de France, 256 p.
- Brossard, Nicole. 1988. *La lettre aérienne*. Montréal: Remue-ménage, 154 p.
- Browne, Sir Thomas. 1964. *Religio Medici and Other Works*. Oxford: Clarendon Press, 384 p.
- Browne, Thomas. 1977. *Hydriotaphia*. New York: Arno Press, 208 p.
- Charcot, J.M. 1971. (Textes choisis et présentés par E. Trillat). *L'hystérie*. Ariège: Privat, 214 p.
- Chauvelot, Diane. 1995. *L'hystérie vous salue bien!: Sexe et violence dans l'inconscient*. Coll. «L'espace analytique». Paris: Denoël, 326 p.
- Chesler, Phyllis. 1979. *Les femmes et la folie*. Coll. «Traces». Traduit de l'américain par J. P. Cottereau. Préf. d'Hélène Cixous. Paris: Payot, 262 p.
- Chevalier, Jean, et Alain Gheerbant. 1982. *Dictionnaire des symboles: Mythes, rêves, coutumes, gestes, formes, figures, couleurs, nombres*. Coll. «Bouquins». Paris: Robert Laffont/Jupiter, 1060 p.
- Cixous, Hélène, Madeleine Gagnon et Annie Leclerc. 1977. *La venue à l'écriture*. Coll. «10/18». France: Union générale d'édition, 152 p.
- Cixous, Hélène. 1975. «Le rire de la Méduse». *L'Arc*, n° 61, p. 39-54.
- Clerc, Thomas. 2001. *Les écrits personnels*. Coll. «Ancrages». Paris: Hachette, 128 p.
- Clerget, Joël. (dir. publ.). 1990. *Le nom et la nomination: source, sens et pouvoirs*. Toulouse: éditions Érès, 340 p.

- Clio collectif. 1982. *L'histoire des femmes au Québec: depuis quatre siècles*. Coll. «Idéelles». Montréal: Quinze, 528 p.
- Cohn, Dorrit. 2001. *Le propre de la fiction*. Coll. «Poétique». Paris: Seuil, 264 p.
- Cometti, Jean-Pierre. «Littérature philosophie: sur les "concepts fictifs" et la façon dont ils nous aident à comprendre les nôtres...», <fabula.org>.
- Crinquant, Sylvie. 1997. (Textes réunis et présentés). *Des mots pour s'écrire*. Coll. «Kaléidoscopes». Dijon: Éditions universitaires de Dijon, 144 p.
- Delvaux, Martine. 1998. *Femmes psychiatisées femmes rebelles: De l'étude de cas à la narration autobiographique*. Coll. «Les empêcheurs de penser en rond». France: Institut Synthélabo pour le progrès de la connaissance, 282 p.
- De Mijolla-Mellor, Sophie. 1988. «Survivre à son passé». In *L'autobiographie: vies rencontres psychanalytiques d'Aix-en-Provence*. Coll. «Confluents psychanalytiques». Paris: Éditions Les Belles Lettres.
- Derrida, Jacques. 1967. *L'écriture et la différence*. Coll. «Points Essais». Paris: Seuil, 448 p.
- Despentes, Virginie. 2006. *King Kong Théorie*. Paris: Grasset & Fasquelle, 162 p.
- Dessaulles, Henriette. 1989. *Journal*. Coll. «BNM». Édition critique par Jean-Louis Major. Montréal: Les presses de l'Université de Montréal, 674 p.
- _____. À paraître. *Journal: 1874-1881*. Coll. «Nénuphar». Préf. de Marie-Andrée Beaudet. Montréal: Fides, 544 p.
- Didier, Béatrice. 1981. *L'écriture-femme*. Paris: Presses universitaires de France, p. 3-40.
- Dornier, Carole. (dir. publ.). 2001. «Se raconter, témoigner». *Elseneur*, n° 17, septembre 2001, France: Presses universitaires de Caen, 254 p.
- Dumont, Micheline. 2002. «Mémoire et écriture: «Elle» peut-elle devenir sujet ?». In *La parole mémorielle des femmes*. Hotte, Lucie, et Linda Cardinal. (dir. publ.). p. 17-32. Montréal: Éditions du Remue-Ménage.
- Escola, Marc. «Le pastiche entre création et critique littéraire: Proust et l'Affaire Lemoine», <fabula.org>.
- Forest, Philippe. 2001. *Le roman, le je*. Nantes: Éditions Pleins Feux, 96 p.
- Foucault, Michel. 1984. *Histoire de la folie à l'âge classique*. Coll. «Tel». Paris: Gallimard, 584 p.
- _____. 1984. *Surveiller et punir: Naissance de la prison*. Coll. «Bibliothèque des Histoires». Paris: Gallimard, 326 p.
- Frigon, Sylvie. 2002. «Paroles incarcérées: Corps et perspectives des femmes». In *La parole mémorielle des femmes*. Hotte, Lucie, et Linda Cardinal. (dir. publ.). p. 49-82. Montréal: Éditions du Remue-Ménage.
- Gagnon, Madeleine. 1977. «Mon corps dans l'écriture». In *La venue à l'écriture*. p. 63-116. Coll. «10/18». France: Union générale d'édition.

- Garcia, Irma. 1981. *Promenade femmilière: Recherche sur l'écriture féminine*. T. 1. Paris: Éditions des femmes, 380 p.
- Gefen, Alexandre. «Fiction», <fabula.org>.
- Gervasi, Laurène, et Franz Johansson. 2003. *Le biographique*. Coll. «Major». Paris: Presses universitaires de France, 196 p.
- Gilbert, M. Sandra, et Susan Gubar. 1979. *The Madwoman in the Attic: the woman writer and the nineteenth-century literary imagination*. New Haven and London: Yale University Press, 720 p.
- Grenier, Louise. 1983. «Féminin et problématique phallique chez la fille selon la théorie psychanalytique». Mémoire de maîtrise, Montréal: Université du Québec à Montréal, 188 p.
- Hotte, Lucie, et Linda Cardinal. (dir. publ.). 2002. *La parole mémorielle des femmes*. Montréal: Éditions du Remue-Ménage, 200 p.
- Irigaray, Luce. 1977. *Ce sexe qui n'en est pas un*. Paris: Minuit, 222 p.
- Kofman, Sarah. 1980. *L'énigme de la femme: La femme dans les textes de Freud*. Paris: Galilée, 276 p.
- _____. 1987. *Paroles suffoquées*. Paris: Galilée, 94 p.
- Kerlouégan, François. 2001. *Le Roman*. Coll. «Balises». Paris: Nathan, 128 p.
- Lamonde, Yvan. 2004. *Histoire sociale des idées au Québec 1896-1929*. Montréal: Fides, 330 p.
- Lamy, Suzanne, et Irène Pagès. (textes réunis et présentés). 1983. *Féminité, Subversion, Écriture*. Montréal: Éditions du Remue-Ménage, 288 p.
- LeBlanc, Julie. 2002. «Écriture et réécriture au féminin: les journaux intimes de Nicole Brossard». In *La parole mémorielle des femmes*. Hotte, Lucie, et Linda Cardinal. (dir. publ.). p. 117-137. Montréal: Éditions du Remue-Ménage.
- Leclerc, Annie. 1977. «La lettre d'amour». In *La venue à l'écriture*. p. 117-152. Coll. «10/18». France: Union générale d'édition.
- Ledoux-Beaugrand, Évelyne. 2003. «De l'écriture de soi au don de soi: Les pratiques confessionnelles dans *La Honte* et *L'Événement* d'Annie Ernaux». Mémoire de maîtrise, Montréal, Université du Québec à Montréal.
- Lejeune, Claire. 2000. «Briser le silence de la mère: portée sociale et poétique d'une révolution poétique». In «Mots et espaces du féminisme», sous la dir. de Lori Saint-Martin avec la collaboration de Lorrain Archambault, p. 55-72. *Les Cahiers de l'IREF*, n° 6, Montréal: Université du Québec.
- Lejeune, Philippe. 1975. *Le pacte autobiographique*. Coll. «Poétique». Paris: Seuil, 358 p.
- Leleu, Michèle. 1952. *Les journaux intimes*. Coll. «Caractères». Paris: Presses universitaires de France, 354 p.
- Maurel-Indart, H. «Le plagiat, essai de dépiage», <fabula.org>.

- Miller K., Nancy. 1988. *Subject to change: Reading Feminist Writing*. New-York: Columbia University Press, 286 p.
- _____. 1991. *Getting Personal: Feminist occasions and other autobiographical acts*. New-York: Routledge, 164 p.
- Niewiadomski, Christophe, et Guy de Villiers. (dir. publ.). 2002. *Souci et soin de soi: Liens et frontières entre histoire de vie, psychothérapie et psychanalyse*. Coll. «Histoire de vie et formation». Paris: L'Harmattan, 314 p.
- Orofiamma, Roselyne. 2002. «Le travail de la narration dans le récit de vie». In *Souci et soin de soi: Liens et frontières entre histoire de vie, psychothérapie et psychanalyse*. Niewladomski, Christophe et Guy de Villiers. (dir. publ.). p. 163-191. Paris: L'Harmattan.
- Peyrache-Leborgne, Dominique, et Daniel Couignas. (dir. publ.). 2000. *Le roman historique: récit et histoire*. Coll. «Horizons comparatistes». Nantes: Éditions Pleins Feux, 360 p.
- Rancy, Catherine. 1982. *Fantastique et décadence en Angleterre 1890-1914*. Centre régional de publications de Toulouse. Coll. «Littérature». Paris: CNRS, 224 p.
- Raoul, Valérie. 1999. *Le journal fictif dans le roman français*. Coll. «Écriture». Paris: PUF, 234 p.
- Ripa, Yannick. 1986. *La ronde des folles: Femme, folie et enfermement au XIX^e siècle (1838-1870)*. Paris: Aubier, 216 p.
- Robert, Marthe. 1994. *La révolution psychanalytique: La vie et l'œuvre de Freud*. Coll. «Petite Bibliothèque Payot». France: Payot, 448 p.
- Saint-Martin, Lori. 1997. *Contre-voix: essais de critique au féminin*. Coll. «Essais critiques». Québec: Nuit Blanche éditeur, 294 p.
- _____. 1989. *Malaise et révolte des femmes dans la littérature québécoise depuis 1945*. Québec: les cahiers de recherche du GREMF, Université Laval, 374 p.
- _____. (dir. publ.). 1992. *L'autre lecture: la critique au féminin et les textes québécois*. Montréal: XYZ éditeur, 216 p.
- _____. (dir. publ.) et Lorraine Archambault (coll.). 2000. «Mots et espaces du féminisme». *Les Cahiers de l'IREF*, n° 6, Montréal: Université du Québec, 120 p.
- Saint-Pierre, Martine. 1987. «Onomastique et récit narratif». Mémoire de maîtrise, Montréal, Université du Québec à Montréal, 102 p.
- Sauvé, Rachel. 2002. «Inversion et distorsion dans les mémoires de Mme de Staal Delaunay». In *La parole mémorielle des femmes*. Hotte, Lucie, et Linda Cardinal. (dir. publ.). p. 83-104. Montréal: Éditions du Remue-Ménage.
- Showalter, Elaine. 1985. *The Female Malady: Women, Madness, and English Culture, 1830-1980*. New-York: Pantheon Books, 312 p.
- _____. 1990. *Sexual Anarchy: Gender and Culture at the Fin de Siècle*. London: Virago Press, 242 p.

- Simonet-Tenant, Françoise. 2001. *Le journal intime: Genre littéraire et écriture ordinaire*. Coll. «128». Paris: Nathan, 128 p.
- Sing V., Pamela. 2002. «Mémoire, sexualité et déconstruction». In *La parole mémorielle des femmes*. Hotte, Lucie, et Linda Cardinal. (dir. publ.). p. 157-170. Montréal: Éditions du Remue-Ménage.
- Smart, Patricia. 1988. *Écrire dans la maison du père: L'émergence du féminin dans la tradition littéraire au Québec*. Coll. «Littérature d'Amérique». Montréal: Québec/Amérique, 338 p.
- Thuillier, Jean. 1993. *Monsieur Charcot de La Salpêtrière*. Paris: Robert Laffont, 310 p.
- Trillat, Étienne. 1986. *Histoire de l'hystérie*. Coll. «Médecine et Histoire». Paris: Seghers, 286 p.
- Vaillancourt, Claude. 2003. *Le paradoxe de l'écrivain: Le Savoir et l'écriture*. Montréal: Tryptique, 182 p.
- Vanoosthuyse, Michel. 1996. *Le roman historique: Mann, Brecht, Döblin*. Coll. «Perspectives germaniques» Paris: PUF, 360 p.
- Veith, Ilza. 1972. *Histoire de l'hystérie*. Coll. «Psychologie contemporaine». Vichy: Seghers, 286 p.
- Woolf, Virginia. 1980. *Une chambre à soi*. Coll. «Femme». Paris: Denoël/Gonthier, 160 p.