

## **NOTE TO USERS**

**This reproduction is the best copy available.**

UMI<sup>®</sup>



Université de Montréal

**LA REPRÉSENTATION DE LA FOLIE DANS L'ÉCRITURE FÉMININE  
CONTEMPORAINE DES AMÉRIQUES**

par

Marie-Paule Veillette

Département de littérature comparée

Faculté des arts et des sciences

Thèse présentée à la Faculté des études supérieures  
en vue de l'obtention du grade de  
Philosophiæ Doctor (Ph.D.)  
en littérature  
option littérature comparée et générale

mai, 2000

©marie-paule veillette, 2000





National Library  
of Canada

Acquisitions and  
Bibliographic Services

395 Wellington Street  
Ottawa ON K1A 0N4  
Canada

Bibliothèque nationale  
du Canada

Acquisitions et  
services bibliographiques

395, rue Wellington  
Ottawa ON K1A 0N4  
Canada

*Your file* *Votre référence*

*Our file* *Notre référence*

The author has granted a non-exclusive licence allowing the National Library of Canada to reproduce, loan, distribute or sell copies of this thesis in microform, paper or electronic formats.

The author retains ownership of the copyright in this thesis. Neither the thesis nor substantial extracts from it may be printed or otherwise reproduced without the author's permission.

L'auteur a accordé une licence non exclusive permettant à la Bibliothèque nationale du Canada de reproduire, prêter, distribuer ou vendre des copies de cette thèse sous la forme de microfiche/film, de reproduction sur papier ou sur format électronique.

L'auteur conserve la propriété du droit d'auteur qui protège cette thèse. Ni la thèse ni des extraits substantiels de celle-ci ne doivent être imprimés ou autrement reproduits sans son autorisation.

0-612-57482-2

**Canada**

Université de Montréal  
Faculté des études supérieures

Cette thèse intitulée:

**LA REPRÉSENTATION DE LA FOLIE DANS L'ÉCRITURE FÉMININE  
CONTEMPORAINE DES AMÉRIQUES**

présentée par  
Marie-Paule Veillette

a été évaluée par un jury composé des personnes suivantes:

*Patricia Smart*  
*Jiré Monnet*

*Silvia Meville*

Thèse acceptée le: . . . . . 30 . . nov. . . . 2000 . . . . .

## SOMMAIRE

Dans un élan collectif, les écrivaines des années 1970 et 1980, en Europe et en Amérique, s'approprient le thème de la folie jusque-là exploité par les écrivains masculins. Pourquoi?

Nous appuyant sur la pensée de Michel Foucault et de Roland Jaccard selon laquelle la folie est une construction sociale, nous suggérons que les romancières, influencées par le mouvement anti-psychiatrique, la crise du sujet humaniste, les théoriciennes féministes françaises et américaines ont l'audace d'inventer un sujet féminin qui devient fou en réponse à des situations sociales ou historiques oppressantes pour les femmes. Pour ce faire, les romancières mettent de l'avant des stratégies d'écriture qui participent à une prise de conscience féministe.

Le chapitre I porte sur la place du sujet féminin et de sa folie dans l'histoire littéraire. Les chapitres II, III et IV sont consacrés à l'étude de stratégies romanesques, telles que la déconstruction de l'histoire ou de figures mythiques, la critique de l'institution familiale et la démystification du personnage de la mère dans la relation mère-fille.

Ainsi, nous étudions la représentation de la folie combinée à ces stratégies dans cinq romans mettant en scène

des héroïnes issues de cultures et de sociétés différentes. Ce sont *Songs My Mother Taught Me* d'Audrey Thomas (Canada anglais), *Les Enfants du sabbat* d'Anne Hébert et *Les Jardins de cristal* de Nadia Ghalem (Québec), *The Woman Warrior: Memoirs of a Girlhood Among Ghosts* de Maxine Hong Kingston et *The Bluest Eye* de Toni Morrison (États-Unis).

La méthode utilisée est celle de l'analyse des discours, laquelle fait appel à plusieurs champs du savoir, celui de l'histoire littéraire, de la philosophie, de la littérature, de la psychanalyse, de la psychiatrie, de certaines études de pratiques culturelles (*cultural studies*) et du féminisme.

Le thème de la folie aura permis aux écrivaines étudiées d'exprimer la réalité des femmes largement ignorée dans les romans et de dénoncer des conditions de vie encouragées par des systèmes répressifs. Le thème de la folie aura également rendu possible un nouvel imaginaire et une écriture qui, repoussant les limites imposées par la logique, est libre et puissante.

## TABLE DES MATIÈRES

INTRODUCTION . . . . .	1
------------------------	---

### CHAPITRE I: HISTOIRE LITTÉRAIRE ET FOLIE DES

FEMMES . . . . .	9
------------------	---

Le romantisme et le sujet féminin, p. 10; Le romantisme et la folie des femmes, p. 12; Folie, subversion et littérature fantastique, p. 16; Littérature et hystérie, p. 18; Folie et surréalisme, p. 25; Le surréalisme et les femmes, p. 29; Modernité et folie, p. 32; La folie, les femmes et l'esthétique moderne, p. 34; L'histoire de la folie ou la folie comme construction, p. 39; Folie et transgression, p. 45; La question du sujet et le post-structuralisme, p. 46; Sujet féminin et le postmoderne ou le sujet dans l'action, p. 52; Folie et sujet féminin, p. 54; Les années 1970 et 1980, p. 56.

CHAPITRE II: FOLIE, MYTHE ET HISTOIRE . . . . .	61
---	----

Le mythe de la sorcière, p. 64; Anne Hébert et la folie, p. 66; Mythe et histoire, p. 68; Sorcellerie ou hystérie?, p. 71; Hystérie, femme et littérature: les années 1970 et 1980, p. 73; L'hystérique, p. 74; L'hystérique ou le personnage révolutionnaire, p. 79; Système d'oppositions et inversion, p. 84; Folie et énonciation, p. 87; La vie est un cauchemar, p. 89; Le mythe de la sorcière «revisité», p. 92; Mythe et histoire «revisités», p. 94; Sorcellerie, hystérie et maladie mentale, p. 98; Folie et transgression, p. 101.

### CHAPITRE III: FOLIE ET FAMILLE OU LES SECRETS

#### DÉVOILÉS . . . . . 105

Folie et famille ou comment briser le silence, p. 108; Une voix brisée, p. 112; Le silence des autres, p. 115; Isobel et la famille idéale, p. 118; L'hôpital psychiatrique, un miroir, p. 121; La communauté, p. 124; Silence et violence dans la communauté, p. 127; Rires et silence à la cabane, p. 128; Un secret bien gardé, p. 131; Hystérie et filiation, p. 133; La communauté dans *The Bluest Eye*, p. 135; La famille idéale, p. 137; La folie de Pecola, p. 139; Folie et écriture, p. 143; *The Woman Warrior: Memoirs of a Girlhood Among Ghosts*, p. 146; «No Name Woman» ou le silence rompu, p. 147; Silence et folie du texte, p. 153; *Moon Orchid*, p. 157; Une folie plus raisonnée, p. 160; Silence et folie du langage, p. 161.

### CHAPITRE IV: LE PERSONNAGE DE LA MÈRE ET LA FOLIE

#### DE LA FILLE: RÉSISTANCE, RÉVOLTE ET RÉCONCILIATION . . 166

Le personnage de la mère ou son absence, p. 168; Le regard d'une fille, p. 171; Deux mères plutôt qu'une, p. 174; *Les Jardins de cristal*, un voyage dans la folie, p. 177; Un lourd héritage, p. 178; La mère parfaite, p. 182; *Brave Orchid*: la femme héroïque, p. 184; *Brave Orchid* ou le blâme, p. 187; Le personnage de la mère: une question de contexte, p. 189; Culture d'ici ou de là-bas?, p. 192; Après la folie ... la paix et la réconciliation, p. 194.

#### CONCLUSION . . . . . 197

#### BIBLIOGRAPHIE . . . . . 202

## REMERCIEMENTS

Je tiens tout d'abord à remercier M<sup>me</sup> Amaryll Chanady. Je lui serai toujours reconnaissante de sa disponibilité et de sa générosité intellectuelle. Merci à M<sup>me</sup> Patricia Smart que je lis depuis vingt ans et qui la première m'a fait connaître les exigences, mais aussi les plaisirs de la littérature comparée. Merci également à M<sup>me</sup> Livia Monnet, fascinée elle aussi par la question de la folie, qui m'a lancée sur la trace de nombreux romans passionnants. Merci à M. Walter Moser qui m'a encouragée à aller plus loin dans mes analyses de romans. Je remercie aussi M<sup>me</sup> Sylvestra Mariniello dont les commentaires m'amènent déjà sur des pistes plus audacieuses.

Je tiens à remercier également Dominique Chassé, Claire Latraverse et Richard Prigent de l'École Polytechnique auprès de qui j'ai appris à devenir une meilleure pédagogue.

Merci à Hélène Desjardins qui est là depuis les débuts et dont l'amitié et la passion littéraire m'ont été vitales tout au long de ce parcours. Je remercie aussi Diane qui a toujours su me donner une juste perspective des choses, l'humour en prime. Aussi, un merci tout particulier à Anne-Marie Fortin avec qui j'ai partagé de très beaux moments d'évasion, à Louise Brunette, à Marie-Hélène Berréhar, à Lise Massicotte et à Réjane Gélinas que je savais toujours là.

Merci à Lucie Veillette qui m'a accompagnée et qui a fait une relecture attentive de mon texte, à Mario, pour des conversations éclairantes, et enfin, à ma famille qui m'a soutenue à tous les tournants et qui m'a permis de terminer mes études en toute tranquillité.

À la mémoire de ma tante Pauline  
qui est partie trop tôt.

## INTRODUCTION

«En vérité je n'ai aucune "raison" d'écrire. Tout vient de ce vent de folie.»

Hélène Cixous, *La Venue à l'écriture*

Il y a trente ans déjà, l'écriture romanesque et poétique des femmes était balayée par un «vent de folie» jamais vu dans l'histoire littéraire occidentale. Jusque-là, les écrivains-hommes avaient abordé le thème de la folie à profusion. Mais, dans les années 1970 et 1980, ce sont des écrivaines qui s'approprient le thème de la folie et ce, des deux côtés de l'Atlantique. Pourquoi? Y a-t-il des «raisons» qui font qu'elles choisissent la folie? Qu'est-ce que la folie leur permet de dire? Pour répondre à ces questions, il convient d'abord de nous demander ce qu'est la folie.

Michel Foucault, dans *Histoire de la folie à l'âge classique*<sup>1</sup>, réussit à démontrer que la folie est construite de façon différente selon les époques. Au Moyen Âge, le fou est l'exclu par excellence, remplaçant le lépreux. Avec la tradition humaniste, la folie est considérée comme un choix de vie. Les fous, dorénavant internés, ce sont ceux qui ne prennent pas une part active dans la société, à savoir, les malades mentaux, les chômeurs, les prostituées, etc. Le personnage du fou change donc selon la société dans laquelle il vit.

Dans *La folie*, publié en 1979, Roland Jaccard ne peut définir la folie qu'à l'intérieur d'une société donnée. Selon lui,

---

<sup>1</sup>Michel Foucault, *Histoire de la folie à l'âge classique*, Paris, Éditions Gallimard, 1972.

[1] la manière «correcte» d'être fou diffère donc selon les cultures [...]. Là où le psychiatre n'existe pas, la folie n'est pas une maladie; elle est une déviance par rapport à la norme sociale<sup>2</sup>.

Le fou, le déviant, «soit ne parvient pas à assumer le rôle social qui lui est imparti, soit le refuse<sup>3</sup>.» Et si le «fou» est une «folle», que se passe-t-il?

Selon nous, les écrivaines des années 1970 et 1980 adoptent l'acception de la folie comme construction sociale ou comportement déviant par rapport à une société donnée et l'utilisent tout en mettant de l'avant des stratégies d'écriture qui participent à une prise de conscience féministe. De plus, elles situent la folie à l'intérieur de nouveaux paradigmes qui n'avaient pas été utilisés par les romantiques ou les modernes, à savoir, la question de l'identité sexuelle, celles de la race, des classes sociales et de la sexualité. Elles choisissent alors d'aller au bout d'une écriture et d'un imaginaire jusque-là inexplorés. Cette écriture de la folie, sans copier les écrits «bruts<sup>4</sup>» des fous ou des malades mentaux, s'y apparente par ses effets de silence, de rupture, ses jeux de langage, un discours parfois délirant.

---

<sup>2</sup>Roland Jaccard, *La Folie*, Paris, PUF, 1979, p. 32.

<sup>3</sup>*Ibid.*, p. 41.

<sup>4</sup>Notion voisine de «l'art brut», expression de Jean Dubuffet pour parler de l'art pictural produit par des malades mentaux internés en asile.

Quant au nouvel imaginaire habité par la folie, il pose un défi d'autant plus risqué que la folie est un matériau qui, dans sa réalité médicale, est peu souhaitable. Construire un personnage qui devient «fou» ou «folle», c'est-à-dire psychotique ou hystérique, n'est-ce pas là un destin sans issue? De nombreuses écrivaines de partout en Amérique ont pourtant tenté l'aventure chacune à leur façon.

Nous souhaitons rendre compte ici de cette expérience littéraire remarquable des années 1970 et 1980 en étudiant des romans de cette époque. Au moyen de l'approche comparée de la littérature, nous nous pencherons sur des oeuvres dont les écrivaines, célèbres ou moins connues, vivent en Amérique et sont de langue anglaise ou française. Il s'agit de *Songs My Mother Taught Me* d'Audrey Thomas (Canada anglais), des *Enfants du sabbat* d'Anne Hébert et des *Jardins de cristal* de Nadia Ghalem (Québec) et de *The Woman Warrior: Memoirs of a Girlhood Among Ghosts* de Maxine Hong Kingston et *The Bluest Eye* de Toni Morrison (États-Unis)<sup>5</sup>.

Nous avons choisi ces romans, car non seulement ils mettent en scène une héroïne aux prises avec la folie, mais ils sont de cultures diverses, présentant un contexte social différent. Nous utiliserons la méthode de l'analyse des discours et ferons appel à plusieurs champs du savoir, celui

---

<sup>5</sup>Monika Kaup, dans *Mad Intertextuality: Madness in Twentieth-Century Women's Writing*, 1993, a un projet semblable au nôtre. En ce qui nous concerne, nous avons voulu mettre l'accent sur l'histoire de la folie. Notre corpus se limite par ailleurs à des auteures en Amérique.

de l'histoire littéraire, de la philosophie, de la littérature, de la psychanalyse, de la psychiatrie, de certaines études de pratiques culturelles (*cultural studies*) et du féminisme.

Au premier chapitre, intitulé «Histoire littéraire et folie des femmes», nous tenterons de savoir s'il y avait une place pour la parole des femmes et de leur folie à l'époque du romantisme, du surréalisme et de l'époque moderne. Nous essaierons également de repérer quelles découvertes dans l'histoire des idées amèneront les femmes à s'approprier le thème de la folie.

Nous verrons dans les chapitres suivants comment la folie est représentée à l'époque du féminisme moderne et de quelle manière elle est combinée à des pratiques d'écriture féministe. Les chapitres II, III et IV seront consacrés respectivement à l'étude de stratégies adoptées par les écrivaines féministes pour réinvestir le discours historique et mythique, remettre en question l'institution de la famille et déconstruire le personnage de la mère qui maintient et renforce les valeurs patriarcales dans la relation mère-fille.

Au deuxième chapitre, «Folie, mythe et histoire», nous verrons comment l'histoire et les mythes peuvent être déconstruits par les romancières. Dans *Les Enfants du sabbat*, Anne Hébert revoit, à sa manière, l'histoire du Québec pauvre des années 1930 et 1940. Et pour mieux parler de la vie de certaines femmes de cette époque, elle situe l'action de son

roman à la ville, dans un couvent, et aussi à la campagne où les femmes essaient de s'en sortir par des moyens qui font penser aux pratiques des sorcières du Moyen Âge.

Au troisième chapitre, «Folie et famille ou les secrets dévoilés», nous aborderons la question de la famille. Faisant écho à des découvertes de l'époque en sciences sociales sur la condition de la famille, les écrivaines mettent en lumière les effets désastreux des modèles de la famille idéale.

Ainsi, Toni Morrison, Audrey Thomas et Anne Hébert révèlent des familles laissées à elles-mêmes et qui sont le lieu d'abus et d'inceste. *The Bluest Eye* décrit la communauté noire dans laquelle vit la petite Pecola. Obnubilée par la famille idéale, la communauté ne porte aucune attention à la détresse des marginaux. Dans *Songs My Mother Taught Me*, Audrey Thomas nous présente une famille de prime abord sans histoires, mais qui cache une mère abusive en proie à des crises de folie dévastatrices pour la petite Isobel. Thomas nous décrit ensuite la vie quotidienne d'Isobel, adolescente, travaillant dans un hôpital psychiatrique où les patientes sont victimes d'exclusion sociale comme elle-même l'avait été dans sa petite enfance. Dans *Les Enfants du sabbat*, Julie ne peut obtenir de soutien ni de la part de sa famille biologique, ni de la part de sa famille d'adoption, la communauté religieuse. Au lieu d'écouter sa détresse, toutes deux l'écrasent de leur pouvoir. Et enfin, *The Woman Warrior: Memoirs of a Girlhood Among Ghosts* met en scène une héroïne

américaine d'origine chinoise qui raconte sa difficulté à concilier sa vie familiale réglée par les lois chinoises, portées par des mythes et des non-dits, avec la vie en Amérique.

Au quatrième chapitre, «Le personnage de la mère et la folie de la fille: résistance, révolte et réconciliation», nous tenterons de comprendre comment les auteures féministes s'attaquent au personnage de la mère dans les relations mère-fille, la mère étant soupçonnée d'encourager le système patriarcal répressif. Nous aborderons le personnage de la mère, non pas en tant que membre de la famille, mais en tant que partenaire dans la relation en miroir entre mère et fille.

Ainsi, bien qu'elle soit une mère aimante, Brave Orchid, dans *The Woman Warrior*, n'échappera pas au regard critique de sa fille féministe. Il en sera de même pour la mère de Chafia dans *Les Jardins de cristal* de Nadia Ghalem. Dans ce roman, Chafia écrit une longue lettre à sa mère dans laquelle elle raconte sa colère d'avoir vu sa mère soumise à la loi des hommes. La révolte, mais aussi la détresse la conduiront en psychiatrie. Anne Hébert, pour sa part, nous présente deux mères, l'une qui obéit au Diable et l'autre à Dieu, et qui abusent de Julie. Elles contribuent toutes les deux à sa folie. Enfin, Audrey Thomas nous révèle une mère insatisfaite de sa vie conjugale, brimée dans ses rêves de jeune femme américaine qui commence à goûter à la société de consommation de l'après-guerre et qui déverse sa haine sur ses enfants. Les

écrivaines Thomas, Hébert, Hong Kingston et Galem nous offrent quatre versions sur un même thème où la relation toujours orageuse entre la mère et la fille atteindra parfois un équilibre, mais au prix d'un rendez-vous avec la folie.

Avant d'aborder chacun de ces romans, nous tenterons, au premier chapitre, de trouver des traces du sujet féminin et de sa folie dans l'histoire littéraire.

**CHAPITRE I**  
**HISTOIRE LITTÉRAIRE ET FOLIE DES FEMMES**

Lorsqu'on se tourne vers l'histoire littéraire, il est étonnant de constater que le romantisme, le naturalisme, le surréalisme ou même l'époque moderne aient fait si peu de place au discours des femmes et encore moins à leur folie. Dans ce premier chapitre, il nous a semblé important de jeter un regard historique sur la place ou l'absence du sujet féminin et de sa folie dans différents mouvements littéraires précédant le mouvement féministe des années 1970 et 1980. C'est, nous croyons, en faisant cet exercice que nous pourrions mieux comprendre le combat des romancières et théoriciennes féministes et les stratégies mises de l'avant pour faire avancer la cause des femmes. Ainsi, nous nous tournerons vers le romantisme et différents courants modernes dont le surréalisme et nous jetterons un coup d'oeil à la période qui nous intéresse.

### **Le romantisme et le sujet féminin**

À l'époque du romantisme, le monde occidental subit des changements radicaux. Sur le plan économique, le régime capitaliste triomphe partout en Europe. Sur le plan politique, en France, par exemple, les nombreux changements de régimes obligent les écrivains ou les poètes romantiques à redéfinir leur rôle à l'intérieur de la société et à chercher un langage universel pour échapper désespérément à une tradition

aliénante<sup>1</sup>. Dans ce contexte, la question des sexes ou des genres est alors loin de susciter de l'intérêt.

À l'époque où, en Angleterre, les poètes comme Shelley, Byron, Coleridge, Wordsworth et Keats occupent toute la scène littéraire, quelques femmes, telles que Dorothy Wordsworth et Charlotte Brontë, en Angleterre, et Emily Dickinson, aux États-Unis, parviennent tout de même à faire entendre leur voix. Ces femmes obéissent néanmoins aux idées très conservatrices de leur temps et ne peuvent pas pousser la recherche d'un sujet authentiquement féminin comme le fait leur contrepartie masculine<sup>2</sup>.

En France, dans les années 1830, le roman dont l'écriture était jusqu'alors associée aux femmes, aux valeurs féminines, à l'amour tendre, aux sentiments passionnés et à la vie intérieure subit un changement majeur. Après la Révolution française, de nombreux écrivains, tels que Chateaubriand ou Benjamin Constant, marginalisés par le changement de régime,

---

<sup>1</sup>Marlon B. Ross, «Romantic Quest and Conquest: Troping Masculine Power in the Crises of Poetic Identity», dans Anne K. Mellor (dir.), *Romanticism and Feminism*, Bloomington et Indianapolis, Indiana University Press, 1988, p. 28.

<sup>2</sup>Paula R. Feldman et Theresa M. Kelley notent un changement important dans les goûts littéraires dans les années 1920. À la suite de la Première Guerre mondiale, l'apport de l'esthétique moderniste souligne le caractère trop mélodramatique et naïf de la sensibilité romantique. Les romantiques anglais sont alors délaissés puis redécouverts quelques décennies plus tard, laissant les femmes dans l'ombre. Aujourd'hui, dans certaines études, on se met à redécouvrir des femmes qui ont parfois été très populaires. *Romantic Women Writers: Voices and Countervoices*, Hanover et Londres, University Press of New England, 1995.

se tournent vers l'écriture du roman<sup>3</sup>. Dorénavant, le roman masculin ne sera plus centré sur l'intrigue ou les aventures, mais sur les sentiments<sup>4</sup>.

Les romancières de cette époque, dont George Sand et Germaine de Staël, ne se trouvent pas en pays étranger dans cette nouvelle tendance. Mais, influencées par leur milieu bourgeois, les romancières romantiques françaises, tout en s'opposant à la place qu'on leur accorde, doivent, elles aussi, se conformer aux idées de leur temps. Comme en Angleterre, le héros du romantisme français est mâle, rendant difficile l'épanouissement du sujet féminin<sup>5</sup>. Comment dans ces conditions le sujet féminin et en particulier un personnage féminin souffrant et fou peut-il exister?

### **Le romantisme et la folie des femmes**

Selon Michel Foucault, dans *Histoire de la folie à l'âge classique*, l'année 1656 correspond, en France, à l'époque du «grand renfermement», c'est-à-dire à la prise en charge de la folie par l'État. Elaine Showalter, dans *The Female Malady*, situe plus tard, soit au début du XIX<sup>e</sup> siècle

---

<sup>3</sup>Margaret Waller, *The Male Malady: Fictions of Impotence in the French Romantic Novel*, New Jersey, Rutgers University Press, 1993, p. 22-23.

<sup>4</sup>*Ibid.*, p. 25.

<sup>5</sup>*Ibid.*, p. 24.

l'institutionnalisation de la folie en Angleterre. Elle note, de plus, que jusqu'à cette époque, la folie est associée au sexe masculin<sup>6</sup>. Avec l'internement du fou, les choses allaient cependant se modifier. En effet, l'Angleterre, fière de ses nouvelles institutions et reconnue de par le monde pour ses compétences, allait changer le caractère spécifiquement masculin du fou.

Si jusque-là la folie avait été associée à l'homme, réduit à l'état d'animal et de brute que l'on enchaînait, on assiste à la fin du XVIII<sup>e</sup> siècle à un changement idéologique important. Selon Elaine Showalter, c'est également à cette époque que la question de la raison et de la déraison transforme le débat. La folie est dorénavant associée au genre féminin, car le nombre de femmes internées est supérieur à celui des hommes. Ceci peut s'expliquer, selon Showalter, par la plus grande pauvreté des femmes, par le fait également que les psychiatres, s'attendant à un nombre plus grand de patientes, réservent un nombre plus grand de lits pour les femmes et, finalement, par la croissance du monopole masculin de la psychiatrie. Auparavant, si les femmes s'occupaient plus du soin des malades, la fermeture d'asiles privés et la médicalisation excluent peu à peu les femmes de ces postes, l'accès aux études de médecine étant réservé aux hommes<sup>7</sup>.

---

<sup>6</sup>Elaine Showalter, *The Female Malady*, Londres et New York, Penguin Books, 1985.

<sup>7</sup>*Ibid.*, p. 53-54.

Soucieux de protéger les femmes de leur «nature fragile», l'appareil psychiatrique de l'époque victorienne adopte toutes sortes de mesures pour contrôler la santé et la sexualité des femmes. Si l'institution psychiatrique fait de nombreuses expériences pour maîtriser ses malades, elle est particulièrement vigilante à l'endroit de ses patientes. Chaque femme doit se conformer aux valeurs féminines de l'époque et au comportement exigé de son sexe, à savoir le silence, le décorum, le bon goût, être serviable, faire preuve de piété et de gratitude<sup>8</sup>. Les femmes internées n'ont évidemment pas accès, comme les hommes, aux exercices en plein air. Les seules activités qu'on leur concède sont de nature domestique, à savoir le lavage, le repassage et le nettoyage. Chaque niveau de maladie peut même correspondre à une activité spécifique.

Les théories victoriennes sur la folie restent cependant assez vagues, alors que celles se rapportant à la folie des femmes sont toutes liées à l'aspect biologique. C'est ainsi que les psychiatres imposent l'idée selon laquelle il existe différents moments dans la vie d'une femme où se manifeste la folie: la puberté, la grossesse, la période succédant à l'accouchement et la ménopause. Ces moments ne faisant l'objet que d'explications biologiques excluent toute explication

---

<sup>8</sup>*Ibid.*, p. 79.

sociale. La folie reste donc toujours liée aux changements dans le système reproducteur<sup>9</sup>.

S'imposent alors, en Angleterre, trois grandes figures féminines de la folie: Ophélie, «Crazy Jane» et Lucy, le personnage de Walter Scott. Ophélie deviendra presque un culte pour les romantiques anglais, représentant la femme victime et folle. «Crazy Jane», c'est la femme folle et inoffensive qui s'est donnée à un amant qui l'avait séduite, puis abandonnée. Une autre figure féminine vient s'ajouter, celle de Lucy Ashton du roman *The Bride of Lammermoor*. Si «Crazy Jane» était inoffensive, Lucy, elle, est dangereuse. N'ayant pu épouser l'homme qu'elle aimait, Lucy, mariée à un autre homme, tue son mari la nuit de ses noces<sup>10</sup>.

Comme on peut le constater, les observateurs de la folie des femmes sont des hommes. Pour avoir accès à une perspective féminine de la folie, seuls les journaux intimes ou les romans féminins peuvent mieux nous éclairer sur les crises que peuvent vivre les femmes, de dire Showalter<sup>11</sup>. Dans *Cassandra*, de Florence Nightingale, *Jane Eyre* et surtout *Villette* de Charlotte Brontë ou *Lady Audley's Secret*

---

<sup>9</sup>*Ibid.*, p. 55.

<sup>10</sup>*Ibid.*, p. 11-17.

<sup>11</sup>*Ibid.*, p. 61.

d'Elysabeth Braddon, il est question de femmes qui tentent de se libérer de l'oppression de leur temps<sup>12</sup>.

La folie, donc, sert peu à peu à révéler la détresse des femmes. C'est toutefois au cours de la seconde moitié du XIX<sup>e</sup> siècle qu'elle deviendra, avec la littérature fantastique, un moyen idéal pour exprimer son opposition face aux pouvoirs établis.

### Folie, subversion et littérature fantastique

À partir de la moitié du XIX<sup>e</sup> siècle, la folie devient, chez de nombreux écrivains, un thème particulièrement fécond et trouve des explications dans la psychopathologie. L'aura qui l'entoure, le mystère qui la caractérise se traduisent dans la littérature de deux façons, soit par le recours au surnaturel, pour expliquer la présence menaçante de l'Autre autour de soi, soit par le recours à la folie, pour expliquer la présence menaçante en soi<sup>13</sup>.

---

<sup>12</sup>Evelyne Ender attire notre attention sur des romans, comme *Valentine* de George Sand et *Daniel Deronda* de George Eliot où, par la représentation de l'hystérie, la question de la différence des sexes est soulevée et les conventions propres aux genres sont fortement niées. Ainsi, Valentine se réfugie dans la maladie pour ne pas consommer le mariage qu'on lui a imposé. *Sexing the Mind: Nineteenth-Century Fictions of Hysteria*, Ithaca et Londres, Cornell University Press, 1995.

<sup>13</sup>*Ibid.*

Mais, selon Gwenhaël Ponnau, loin de traduire en termes littéraires le langage de la psychiatrie, les écrivains fantastiques, qui ne sont plus considérés fous, comme l'avait été Hoffmann, contribuent à enrichir l'imaginaire aux prises avec une science qui a déjà la prétention d'élucider tous les mystères du monde physique. La littérature fantastique s'oppose donc à la raison positive et à la science. Les écrivains profitent donc de ce nouvel élan littéraire pour signifier leur opposition au monde qui les entoure. Il suffit de penser aux univers romanesques et poétiques de Nerval, de Dostoïevsky, de Maupassant ou de Henry James. Les quelques femmes qui s'y risquent, à part Mary Shelley avec *Frankenstein*, ne s'écartent encore que très peu du modèle masculin<sup>14</sup>. En fait, si nous nous intéressons ici à la littérature fantastique, c'est que c'est peut-être au moment de la naissance de ce nouveau genre romanesque que le caractère subversif de la folie s'est le mieux défini<sup>15</sup>.

La littérature fantastique s'oppose donc aux idées véhiculées par la science en faisant appel au surnaturel et à la folie. Les auteurs naturalistes, quant à eux, auront

---

<sup>14</sup>Ann Richter, *Le Fantastique féminin: un art sauvage*, Bruxelles, Éditions Jacques Antoine, 1984 et *Le Fantastique féminin d'Ann Radcliffe à Patricia Highsmith*, Bruxelles, Éditions Complexe, 1995.

<sup>15</sup>On peut trouver d'autres représentations de la folie généralement associées à l'idée de subversion dans le personnage du fou du roi au Moyen Âge et à la Renaissance. Voir Michèle Nevert, «Nef des fous et subversion», *Études littéraires*, vol. 19, n° 2, automne 1986, p. 109-117.

recours à l'hystérie pour s'opposer au pouvoir de la science ou de l'Église. Les écrivains associés à l'esthétique décadente de Baudelaire verront eux aussi dans l'hystérie un acte de subversion.

### Littérature et hystérie

La fin du XIX<sup>e</sup> siècle voit s'intensifier en Angleterre les cas d'anorexie, de neurasthénie et d'hystérie chez les femmes. Alors que dans l'anorexie on peut croire que la malade tente de correspondre au modèle de la femme angélique, dans la neurasthénie, la femme, souvent instruite, vivant dans un milieu urbain et issue de la classe moyenne, est non seulement surmenée par le travail, mais elle est également victime de son désir de vouloir réussir intellectuellement, socialement et financièrement<sup>16</sup>. Ce sera cependant l'hystérie qui occupera en grande partie la science médicale de la fin du siècle.

Dans la seconde moitié du XIX<sup>e</sup> siècle, les médecins s'accordent pour dire que l'hystérie est une maladie des nerfs<sup>17</sup>. Délaissant l'explication théologique d'Augustin ou encore celle voulant que la maladie soit causée par la

---

<sup>16</sup>Showalter, *op. cit.*, p. 136.

<sup>17</sup>Maarten van Buuren, «Hystérie et littérature», *Poétique*, Paris, Seuil, n° 100, novembre 1994, p. 389.

matrice, ils ne peuvent cependant saisir la source du mal. Certains diront que l'influence de l'hérédité est déterminante, ou, répétant Hippocrate, qu'elle est liée au taux de sang dans l'organisme, ou encore voient dans l'hystérie une exagération du tempérament féminin<sup>18</sup>. D'autres suggèrent que la continence, comme chez les religieuses, ou l'excès de rapports sexuels, chez les prostituées, peut permettre à l'hystérie de se développer. Enfin, le progrès industriel et la vie urbaine serait une «évolution vers la décadence» et, pour certains, mettrait en danger toute la société<sup>19</sup>.

En fait, les médecins s'accrochent à l'idée que seule la bourgeoisie, classe à laquelle ils appartiennent, peut être exemptée de la maladie. Les couches pauvres, où la misère règne, les hautes couches sociales, portées sur la vie mondaine, sont susceptibles de générer l'hystérie<sup>20</sup>. L'hystérie n'est donc plus un mal exclusivement médical. «C'est [également] une représentation dont la nature est déterminée dans une large mesure par les désirs et les angoisses de ceux qui la produisent<sup>21</sup>.»

L'hystérie est ainsi liée au phénomène social et elle pose toujours la question à savoir de quel domaine de

---

<sup>18</sup>*Ibid.*, p. 390-393.

<sup>19</sup>*Ibid.*, p. 392-393.

<sup>20</sup>*Ibid.*, p. 393.

<sup>21</sup>*Ibid.*

connaissances, le domaine médical ou religieux, elle doit relever<sup>22</sup>. Ce débat qui oppose les médecins, dont Charcot et l'Église, cette dernière qui croit encore aux causes surnaturelles de la maladie, sera transposé dans la littérature naturaliste.

Les écrivains naturalistes, tels que Zola, attachés à l'idée que la femme est plus susceptible de devenir hystérique, vu sa constitution, montrent comment l'Église peut l'exploiter. Dans le roman *La Conquête de Plassans*, il décrit l'éclatement d'une famille dont la mère a été séduite par un prêtre. Selon Maarten van Buuren, dans «Hystérie et littérature», Zola

prend le parti des médecins, s'identifie avec eux. Sans doute son admiration pour la caste des médecins y entre-t-elle pour une large part, mais elle se mêle au désir de supplanter le prêtre et de s'ériger à sa place en maître à penser<sup>23</sup>.

L'hystérie sert donc à faire avancer la cause anticléricale, mais ce n'est qu'avec Baudelaire que la folie, ou plus précisément l'hystérie, sera associée à un acte révolutionnaire dans le sens artistique et social du terme.

Reprenant l'explication médiévale de la possession diabolique, Baudelaire en fait une théorie esthétique. Selon lui, l'artiste est vrai s'il s'éloigne de la réalité

---

<sup>22</sup>*Ibid.*, p. 394.

<sup>23</sup>*Ibid.*, p. 401.

quotidienne et est emporté, à l'image de l'hystérique, par le rêve et les forces surnaturelles<sup>24</sup>. Huysmans, qui avait été influencé par la manière naturaliste, reviendra lui aussi sur l'idée d'une influence surnaturelle, croyant au pouvoir des exorcistes de l'Église. Chose étonnante, des malades se trouvent guéries après avoir «discuté» avec un prêtre. Selon lui, sans nier les progrès de la science médicale de Charcot, il lui reproche de vouloir résoudre à elle seule le problème de l'hystérie, sans faire appel au mal spirituel<sup>25</sup>. Nous ne sommes pas loin des découvertes de Freud.

Mais, ce fameux mal spirituel, ces forces surnaturelles, que sont-elles? Dans *Dialogue avec l'insensé*, Gladys Swain situe la pensée de Freud à la suite des découvertes sur la séparation, dans le corps, des forces visibles et des forces invisibles. «Dans des mondes voués aux dieux», dit-elle, l'être est divisé en deux. D'une part, il y a l'extérieur, le corps, le visible, ce qui relève de la nature, d'autre part, il y a l'intérieur, l'invisible, ce qui relève des forces surnaturelles<sup>26</sup>. Divisée en deux, la femme sera à la fois nature et sujet. Mais, le côté qui sera prépondérant chez elle est celui appartenant à la nature. Un des moments où la nature triomphe est celui des menstruations, moment où la femme «ne

---

<sup>24</sup>*Ibid.*, p. 402.

<sup>25</sup>*Ibid.*, p. 403.

<sup>26</sup>Gladys Swain, *Dialogue avec l'insensé*, Paris, Éditions Gallimard, 1994, p. 221.

s'appartient plus». Dépossédée de son corps, elle est sujette aux influences surnaturelles et maléfiques. L'hystérie sera alors susceptible de se déclarer.

On dit alors de l'hystérie qu'elle peut «provenir d'un débordement du désir - désir, encore une fois, impersonnel, organique, pour ainsi dire anonyme», allant jusqu'à la nymphomanie<sup>27</sup>. Alors que

[l']homme est tout entier dans son désir[,] [qu'il est] [être de proie, [qu'il choisit, capte et emporte[,] [l]a femme, elle, subit le désir de l'autre, comme le sien propre, ou plutôt celui qui se manifeste en elle<sup>28</sup>.

On comprend mieux maintenant que lorsque les féministes de la fin du XIX<sup>e</sup> siècle veulent devenir sujet, elles bouleversent l'image traditionnelle de la femme dépossédée de son corps. On découvre alors que la fracture du sujet doit être interne. Le combat que se livre la malade hystérique ne relève pas du corps mais du psychique.

La dissociation de la personnalité se présente donc à la fin du XIX<sup>e</sup> siècle dans la tension entre le «moi reproducteur» et le «moi autopréservateur», ce qui chez Freud correspondra à la contradiction entre l'«autonomie psychique de l'individu» et «son appartenance anonyme à l'espèce». Conflit résolu dans l'inconscient par le «déli fondateur». Déféminisé, le débat

---

<sup>27</sup>*Ibid.*, p. 225.

<sup>28</sup>*Ibid.*

sur l'hystérie permet de découvrir deux «moi», partant de la division nature-personne ou corps-sujet à la sphère purement psychique de la maladie<sup>29</sup>.

Ainsi, l'hystérie sert différentes prises de position politiques. Pour certains, elle permet d'exprimer une opposition à l'Église, pour d'autres elle signifie une critique sérieuse contre la science médicale tournée exclusivement sur le système organique. Par ailleurs, les découvertes de Freud sur l'hystérie nous font mieux comprendre les sources historiques de la découverte du sujet moderne. Selon Swain, le sujet moderne est né de la découverte du sujet féminin nouveau engendré par une nouvelle «habitation du corps» et une nouvelle compréhension de l'hystérie.

Baudelaire croyait dans le pouvoir subversif de l'hystérie. Les femmes-écrivains, quant à elles exprimeront, par l'hystérie, l'impossibilité de devenir sujet à part entière dans une société qui les considère par essence malades<sup>30</sup>. Dans certains romans, les femmes réussissent à exprimer leurs propres désirs, devenant le sujet et non plus l'objet de l'action narrative, comme dans *Jane Eyre* ou *Sense and Sensibility*. L'intrigue romanesque les conduit toutefois

---

<sup>29</sup>*Ibid.*, p. 234.

<sup>30</sup>*Ibid.*, p. 223.

à intégrer ce désir à l'intérieur de l'institution patriarcale par excellence, le mariage<sup>31</sup>.

Suivant la tendance toujours grandissante des femmes de devenir sujet désirant, ces intrigues romanesques sont appelées à changer. Selon Claire Kahane, l'hystérie, définie par Freud comme la représentation d'un conflit réprimé de nature bisexuelle, le sujet refusant d'opter pour l'une ou l'autre position du sujet, sera également la conséquence d'une certaine rage réprimée du sujet et de la répudiation de son désir<sup>32</sup>. Kahane trouvera l'illustration de ce conflit dans d'autres romans du XIX<sup>e</sup> siècle, tels que *Cassandra* de Florence Nightingale, *Villette* de Charlotte Brontë ou le *Diary* d'Alice James. À l'époque féministe, Luce Irigaray et Hélène Cixous reprendront cette figure de l'hystérique pour montrer sa rage, mais également son désir de subvertir l'ordre patriarcal qui réprime sa force de sujet.

En empruntant à la folie son caractère trouble, les écrivains fantastiques, naturalistes, ceux associés à l'esthétique décadente de Baudelaire et quelques femmes-écrivains remettent en question des valeurs ou des courants de pensée qui existent de leur temps. Au début du XX<sup>e</sup> siècle, des écrivains comme Aragon et Breton trouveront également dans

---

<sup>31</sup>Claire Kahane, *Passions of the Voice: Hysteria, Narrative, and the Figure of the Speaking Woman, 1850-1915*, Baltimore et Londres, The Johns Hopkins University Press, 1995, p. ix.

<sup>32</sup>*Ibid.*, p. xii.

l'hystérie «un état mental qui se caractérise par la "subversion des rapports qui s'établissent entre le sujet et le monde duquel il croit [...] relever"<sup>33</sup>».

### Folie et surréalisme

Au lendemain de la Première Guerre mondiale, face à un monde qui n'a plus de sens, de jeunes poètes français décident de dire leur révolte et de former le mouvement littéraire surréaliste. Selon Alain Jouffroy,

[p]our la première fois dans l'histoire intellectuelle de l'Europe, une sensibilisation nouvelle à toutes les catastrophes de l'histoire a pris, avec le surréalisme et les surréalistes, racine et souche dans les charniers de la guerre<sup>34</sup>.

Révoltés contre les tenants de l'idéologie bourgeoise, ils tenteront par l'écriture, la peinture ou tout autre moyen artistique de faire éclater les limites de la raison en s'éloignant de l'écriture traditionnelle et en s'adonnant à une écriture qui tente d'être «le plus près de la pensée». Alors que les théories de Freud commencent à s'imposer dans le traitement des anciens combattants atteints de troubles

---

<sup>33</sup>*Ibid.*, p. 405.

<sup>34</sup>Alain Jouffroy, «Préface. Le Surréalisme, la folie et la mort», dans *Folie et psychanalyse dans l'expérience surréaliste*, Nice, Z'Éditions, 1992, p. 10.

mentaux, les surréalistes transposent dans l'écriture les associations libres freudiennes et inventent l'écriture dite automatique qui sera un «pôle magique» ou une sorte de «pierre philosophale» de la pensée surréaliste<sup>35</sup>. Mais, alors que la psychanalyse de Freud tente de guérir, le surréalisme, lui, «entend libérer les forces réprimées et changer les conditions de la vie<sup>36</sup>».

Dès 1924, Breton donnera une définition, aujourd'hui célèbre, du surréalisme:

**SURRÉALISME**, n. m. Automatisme psychique pur par lequel on se propose d'exprimer, soit verbalement, soit par écrit, soit de toute autre manière, le fonctionnement réel de la pensée. Dictée de la pensée, en l'absence de tout contrôle exercé par la raison, en dehors de toute préoccupation esthétique ou morale<sup>37</sup>.

Ce désir de se situer en dehors de la raison, amènera les surréalistes à s'intéresser aux rêves, à faire également des expériences d'hypnose, et enfin à s'intéresser à la folie. D'ailleurs, André Breton, qui avait été médecin-interne au Centre neuro-psychiatrique de Saint-Dizier, en 1916, s'était

---

<sup>35</sup>Paule Thévenin, «L'Automatisme en question», dans *Folie et psychanalyse dans l'expérience surréaliste*, Nice, Z'Éditions, 1992, p. 37.

<sup>36</sup>Henri Béhar et Michel Carassou, *Le Surréalisme*, Paris, Librairie Générale Française, 1992, p. 208.

<sup>37</sup>André Breton, «Manifeste du surréalisme (1924)», dans *Manifestes du surréalisme*, Paris, Éditions Gallimard, 1972, p. 37.

déjà intéressé aux rapports entre l'art et la folie. À cette époque, il écrivait à Apollinaire:

Rien ne me frappe tant que les interprétations de ces fous [...]. Mon sort est, instinctivement, de soumettre l'artiste à épreuve analogue. De pareil examen je doute que Rimbaud sorte indemne (*Une saison en enfer*) et je regarde avec effroi ce qui va sombrer de moi avec lui<sup>38</sup>.

Les surréalistes sont donc préparés à courir les risques de la dépossession de soi pour découvrir les mécanismes de l'imagination. En plus de l'écriture automatique et des récits de rêve, ils tentent également la simulation de différentes maladies mentales. Après avoir célébré le cinquantenaire de l'hystérie, qu'André Breton et Louis Aragon considèrent comme «la plus grande découverte poétique de la fin du XIX<sup>e</sup> siècle» et «un moyen suprême d'expression», ils se livrent, dans *L'Immaculée Conception*, à cinq essais de simulation de la folie.

Dans ce recueil, ils adoptent le procédé déjà utilisé dans d'autres textes surréalistes. Selon une étude du dossier de *L'Immaculée Conception*, établissant la participation exacte d'Éluard et Breton, les deux auteurs se seraient

---

<sup>38</sup>André Breton, Lettre à Guillaume Apollinaire, 15 août 1916, cité par Marguerite Bonnet, «La rencontre d'André Breton avec la folie: Saint-Dizier, août-novembre 1916», dans *Folie et psychanalyse dans l'expérience surréaliste*, Nice, Z'Éditions, 1992, p. 131.

réparti la tâche, [...] l'un commençant par une ou deux phrases, l'autre continuant, et ainsi de suite en alternance, chacun d'eux reprenant en quelque sorte au vol ce que l'autre [venait] d'écrire<sup>39</sup>.

Ils simulent les symptômes de la débilité mentale, de la manie aiguë, de la paralysie générale, de différents délires d'interprétation et de la démence précoce qu'on appelle aujourd'hui la schizophrénie. Selon Alain Rauzy, le choix des quatre psychoses, la débilité mentale mise à part,

semble motivé par les potentialités expressives et créatrices qu'elles recèlent à des degrés divers. Elles mettent en mouvement les capacités imaginatives, faisant entrechoquer les mots et fuser les images<sup>40</sup>.

Mais, si la lutte contre la «prostituée» qu'est la raison se transforme en «jeu sérieux<sup>41</sup>», si la folie prend une place prépondérante dans l'écriture surréaliste, il est accablant, d'un point de vue féministe, de ne trouver aucune femme-écrivain ou poète y prendre part.

---

<sup>39</sup>Alain Rauzy, «Sur *L'Immaculée Conception* en 1930», dans *Folie et psychanalyse dans l'expérience surréaliste*, Nice, Z'Éditions, 1992, p. 184.

<sup>40</sup>*Ibid.*, p. 185.

<sup>41</sup>André Masson, *Le Rebelle du surréalisme. Écrits*, Paris, Hermann, 1976, p. 16-17, cité dans Béhar et Carassou, *op. cit.*, p. 159.

## Le surréalisme et les femmes

En fait, à l'intérieur du surréalisme, ce sont les femmes-artistes qui sont mieux connues, encore que très mal connues. On pense aux noms de Léonor Fini, de Frida Kahlo, de Kay Sage ou de Leonora Carrington<sup>42</sup>. Si les historiens d'art en sont un peu la cause, s'intéressant plus aux groupes qu'aux individus<sup>43</sup>, d'autres raisons font que ces femmes ne sont pas nécessairement associées au mouvement surréaliste. En effet, pour un mouvement qui a tant parlé de révolution par l'amour, la place de la femme dans le surréalisme ne devait pas différer de celle qu'elle occupait dans la société bourgeoise de l'époque. En tant qu'héritiers du romantisme et du symbolisme, «[l]es poètes surréalistes devaient rester hantés par cette image de la femme à la fois éthérée, profonde et capable d'une action révolutionnaire sur le monde<sup>44</sup>». L'«idée» de la femme que se fait l'univers surréaliste ne permet pas à la femme réelle de prendre sa place.

---

<sup>42</sup>Martine Delvaux s'intéresse aux écrits et récits d'internement de trois femmes associées au mouvement surréaliste et liées sur le plan amoureux à certains de ses membres. Il s'agit de Leonora Carrington, compagne du peintre Max Ernst, d'Unica Zurn, compagne du sculpteur Hans Bellmer et de Colette Thomas, actrice et «partenaire artistique» d'Antonin Artaud. *Femmes psychiatisées. Femmes rebelles. De l'étude de cas à la narration autobiographique*, Le Plessis-Robinson, Institut Synthélabo, Les Empêcheurs de penser en rond, 1998, p. 119-129.

<sup>43</sup>Whitney Chadwick, *Les Femmes dans le mouvement surréaliste*, Paris, Éditions du Chêne, 1986, p. 9.

<sup>44</sup>*Ibid.*, p. 16.

Ainsi, créature céleste ou femme-enfant, sorcière ou femme fatale, la femme et l'amour ne deviennent, chez les surréalistes, qu'un des moteurs de la révolution. En effet, la libération de l'amour ou de l'Éros est considérée «comme une force subversive, comme une force négatrice qu'il fallait brandir contre la réalité répressive<sup>45</sup>». Tout en revendiquant une sexualité sans entraves, les surréalistes sont par ailleurs attachés à la notion idéale de l'amour fou. S'ils voient dans les manifestations du désir érotique un moyen de transformer la conscience de l'homme<sup>46</sup>, ils reproduisent les mêmes mythes phalliques qui sont une des bases les plus solides de notre société bourgeoise<sup>47</sup>. Il est peu probable dans ces circonstances qu'il y ait place pour l'expression des femmes et de leur folie.

Ainsi, la seule femme folle à avoir existé dans le mouvement surréaliste est une femme qu'André Breton a rencontrée dans la rue. Si au début de sa relation avec elle Breton voit dans Nadja «un génie libre<sup>48</sup>», il s'apercevra que sa liberté est illusoire, Nadja étant à l'occasion victime des hommes qui l'entourent. De plus, il prend peu à peu conscience, au fil de leurs rencontres, qu'il ne peut trouver

---

<sup>45</sup>Béhar et Carassou, *op. cit.*, p. 124.

<sup>46</sup>*Ibid.*, p. 36.

<sup>47</sup>Xavière Gauthier, *Surréalisme et sexualité*, Paris, Éditions Gallimard, 1971, p. 269.

<sup>48</sup>André Breton, *Nadja*, Paris, Éditions Gallimard, 1964, p. 130.

en elle «le mystérieux, l'improbable, l'unique, le confondant et l'indubitable amour<sup>49</sup>» nécessaire à la transformation créatrice. Nadja, qui sera internée à l'asile de Vaucluse quelque temps après ses rencontres avec Breton, subit donc le même sort que toutes les femmes liées de près ou de loin au surréalisme. Comme le dit si bien Susan Rubin Suleiman, nous ne pouvons reprocher à Breton de s'être désintéressé de Nadja, elle ne l'inspirait pas :

Are we to blame him for this? Certainly not: the ways of love are mysterious, and besides, Nadja was crazy. But we may not be entirely wrong in saying that Breton's conception of «pure and simple» love -which, by a supreme irony again produced by the French language, he called «l'amour fou», «mad love» - precluded precisely the possibility of his being touched by madness, or simply by the «otherness» in femininity. Observed on a stage, distanced from him by the screen of phantasy, female «otherness» excited him. Close up, he fled from it<sup>50</sup>.

Comme les romantiques avant eux, les surréalistes sont donc trop occupés à trouver un sens révolutionnaire au monde pour prêter l'oreille aux souffrances et aux revendications des femmes. D'autres courants modernes y seront plus sensibles.

---

<sup>49</sup>*Ibid.*, p. 159.

<sup>50</sup>Susan Rubin Suleiman, «Nadja, Dora, Lol V. Stein: women, madness and narrative», dans Shlomith Rimmon-Kenan (dir.), *Discourse in Psychoanalysis and Literature*, Londres et New York, Methuen, 1987, p. 124-151.

## Modernité et folie

Parallèlement au surréalisme qui rompt avec la tradition du XIX<sup>e</sup> siècle, d'autres mouvements modernes voient le jour en France ou ailleurs, à la recherche d'un nouveau sens au monde marqué par les guerres. L'écriture existentialiste, associée à l'esthétique du nouveau roman ou à celle des romanciers anglo-saxons exilés en France, vient remettre en question une vision de la société. Les créateurs adoptent alors une écriture qui reflète leur désir d'échapper aux conventions artistiques et littéraires. C'est à ce moment que de nombreux écrivains modernes empruntent à la folie son caractère chaotique<sup>51</sup>.

Les liens que l'on fait aujourd'hui entre l'esthétique moderniste et la folie sont nombreux. En effet, dans *Madness and Modernism*, Louis A. Sass fait une analogie entre la schizophrénie et le modernisme. Selon lui, ce qui les unit est leur qualité fragmentaire, le regard fixe, comme on le retrouve dans *La Nausée*, l'ineffabilité du langage, la perte du soi et l'introspection extrême.

En ce qui a trait au soi, on assiste à diverses formes de sa désintégration, allant de son aliénation dans le rôle

---

<sup>51</sup>Linda Wagner-Martin, «Modernism», dans *The Oxford Companion to Womens's Writing in the United States*, New York et Oxford, Oxford University Press, 1995.

social jusqu'à la perte de sa propre identité<sup>52</sup>. C'est ainsi que Kafka ou Baudelaire expriment le sentiment de ne pas appartenir à la société menaçante et ignorante. De même, dans l'écriture du nouveau roman, l'observation minutieuse des objets autour de soi ou l'introspection excessive entraîne une dissolution et une fragmentation du soi<sup>53</sup> associée à un comportement schizoïde.

Enfin, Patricia Waugh, dans *Feminine Fictions: Revisiting the Postmodern*, affirme que l'esthétique moderniste serait de caractère schizoïde, marquée par la séparation, la distance et l'exagération des limites entre soi et l'autre<sup>54</sup>. Waugh va même jusqu'à suggérer que le besoin de mise à distance naît du désir impérieux de sortir de la relation oedipienne mère-fils. L'écriture moderniste serait alors beaucoup plus une écriture empruntée par les hommes-écrivains<sup>55</sup>. Comment alors les femmes participant à l'esthétique moderne ou moderniste s'expriment-elles dans ce contexte? Et que font-elles de la folie? Quelques romans écrits par Virginia Woolf, Jovette-Alice Bernier, Djuna Barnes, Marguerite Duras et Jean Rhys nous mettront sur la piste.

---

<sup>52</sup>Louis A. Sass, *Madness and Modernism: Insanity in the Light of Modern Art, Literature, and Thought*, Cambridge et Londres, Harvard University Press, 1992, note n° 38, p. 495.

<sup>53</sup>*Ibid.*, p. 88 et 225.

<sup>54</sup>Patricia Waugh, *Feminine Fictions: Revisiting the Postmodern*, Londres et New York, Routledge, 1989, p. 78.

<sup>55</sup>*Ibid.*, p. 79-80.

## La folie, les femmes et l'esthétique moderne

L'esthétique moderne se définit donc par un désir de jouer avec le langage et la structure narrative, et les écrivaines qui adoptent cette esthétique proposent un nombre grandissant de personnages marginaux ou malades qui ne parviennent pas à assumer leur rôle social ou qui le refusent. À titre d'exemple, le personnage de Septimus Smith dans *Mrs Dalloway* de Virginia Woolf.

Alors qu'on percevait la guerre comme un acte viril, au lendemain de la Première Guerre mondiale, de nombreux soldats, tels que Septimus Smith, reviennent du front atteints de symptômes associés à une maladie typiquement féminine, l'hystérie. Les thérapies possibles, à cette époque, relèvent parfois de la psychanalyse, mais surtout de traitements durs, les médecins considérant alors la maladie comme une faiblesse du tempérament<sup>56</sup>. Dans *Mrs Dalloway*, Virginia Woolf porte un regard critique non seulement sur l'institution psychiatrique incarnée par Sir William Bradshaw, le médecin traitant Septimus, mais sur toute la société bourgeoise qui ne voit dans la folie qu'«un manque de proportion». Menacé d'internement, Septimus se suicidera par défenestration.

De nombreux critiques voient dans Septimus l'alter ego de Clarissa Dalloway<sup>57</sup>. Lorsqu'elle apprend ce qui lui est

---

<sup>56</sup>Showalter, *op. cit.*, p. 167-194.

<sup>57</sup>Voir à ce sujet Monika Kaup, *op. cit.*, p. 87-89.

arrivé, elle se sent un peu comme lui: «She felt somehow very like him - the young man who had killed himself. She felt glad that he had done it; thrown it away while they went on living<sup>58</sup>.» En posant son geste, Septimus aurait servi de catharsis à Clarissa qui peut alors continuer de vivre.

En 1931, au Québec, Jovette-Alice Bernier nous raconte l'histoire de Didi Lantagne dans *La Chair décevante*<sup>59</sup>. Dans ce roman, Didi Lantagne se marie à Lucien D'Auteuil alors qu'elle est enceinte d'un autre homme. Après la mort de Lucien qu'elle a appris à aimer, Didi tente de se refaire une vie. Malheureusement, son fils tombe amoureux de la fille de Normand, son ancien amant. Obligée de dévoiler à ce dernier que les enfants sont frère et soeur, elle prend rendez-vous avec lui. En apprenant la nouvelle, Normand meurt d'une crise cardiaque. Soupçonnée de l'avoir tué, Didi se trouve accusée par la justice et doit révéler son passé lors d'un procès. Déshonorée et déjà fragile à la suite de la mort de son mari, Didi sombre dans la folie.

À travers un récit sensuel, parfois délirant, mais toujours cohérent, Bernier nous montre une femme coupable de son propre désir et victime des conventions sociales du début

---

<sup>58</sup>Virginia Woolf, *Mrs Dalloway*, Londres, Grafton, 1992, p. 196 (publié pour la première fois en 1925 par The Hogarth Press Ltd.).

<sup>59</sup>Jovette-Alice Bernier, *La Chair décevante*, Montréal, Fides, 1931.

du siècle. Ici notre héroïne ne survit pas au regard réprobateur.

Le roman *Nightwood*<sup>60</sup> de Djuna Barnes raconte l'histoire d'une femme étrange, Robin, qui a quitté son mari pour vivre avec Nora, puis avec Jenney. Contrairement à Didi, nous ne connaissons l'héroïne que par la voix des autres personnages. Ce roman poétique très puissant, qui a eu une grande influence sur l'écriture des féministes des années 1970, déconstruit la structure familiale fondée sur la pureté des liens du sang. Le fils de Robin et du «Baron» sera déficient mental. Le roman déconstruit également le système d'opposition binaire entre les sexes en évoquant la vie de personnages homosexuels.

Au cours des années 1950 et 1960, Marguerite Duras met en scène également des hommes et des femmes aux prises avec leurs obsessions, leurs silences et une profonde mélancolie. Dans *Le Ravissement de Lol V. Stein*, Duras crée un personnage féminin qui a perdu la raison après avoir vu son fiancé partir avec une autre le soir d'un bal. Le(a) lecteur(trice) apprendra peu à peu à connaître l'héroïne du roman par le récit d'autres personnages dont un narrateur extérieur, Jacques Holt, qui à son tour s'inspire des souvenirs d'une amie d'enfance de Lol et de son mari. Absente du monde qui l'entoure, Lol V. Stein ne prendra la parole qu'à la fin du roman.

---

<sup>60</sup>Djuna Barnes, *Nightwood*, New York, New Directions, 1937.

La vie du personnage de la mendiante «folle» dans *Le Vice-consul*<sup>61</sup> est racontée encore une fois par un narrateur, Peter Morgan. Énigmatiques, les héroïnes chez Duras sont associées à une forme d'absence. Elles sont d'ailleurs souvent considérées passives. Pourtant, comme l'a démontré Raynalle Udris, dans *Welcome Unreason. A study of «madness» in the novels of Marguerite Duras*<sup>62</sup>, la folie, si elle relève plutôt de la maladie mentale dans *Le Ravissement*, se transforme dans *Le Vice-consul*, dénonçant l'exclusion non seulement de la mendiante, mais également du vice-consul, homme, lui aussi obscur.

En 1966, Jean Rhys donnera la parole à une héroïne qui avait joué un rôle très secondaire dans un autre roman, celui de *Jane Eyre* de Charlotte Brontë. On se souvient que dans ce roman, Jane, gouvernante, tombe amoureuse de Mr Rochester, qui cache dans son grenier, Bertha, sa femme «folle». Pour que l'amour des deux protagonistes triomphe, le personnage de la «folle» est donc celui dont il faut se débarrasser. Mais, imaginons un instant que Jane, après avoir découvert l'existence de Bertha, s'intéresse à elle et à son passé. C'est ce que Jean Rhys, une écrivaine britannique, a imaginé.

---

<sup>61</sup>Marguerite Duras, *Le Vice-consul*, Paris, Éditions Gallimard, 1966.

<sup>62</sup>Raynalle Udris, *Welcome Unreason. A study of «madness» in the novels of Marguerite Duras*, Amsterdam, Rodopi, 1993.

Ce roman, intitulé *Wide Sargasso Sea*<sup>63</sup>, nous plonge dans l'enfance de Bertha, aussi appelée Antoinette à l'époque où elle vivait en Jamaïque, colonie britannique. À la suite de l'incendie du domaine familial et du décès de son fils, sa mère sombre dans la dépression et les médecins diagnostiquent qu'elle a perdu la raison. Abandonnée par son mari dépassé par les événements, elle en mourra.

«Telle mère, telle fille.», c'est ce que Rochester comprendra après avoir découvert l'histoire de famille de sa femme. Antoinette et sa nourrice Christophine, ont beau lui expliquer que la mère d'Antoinette était peut-être un peu étrange parce qu'elle avait vécu seule pendant des années et, qu'après le feu, elle avait vécu une dépression, Rochester, se rallie à l'opinion de l'époque: Antoinette, fille d'une «folle» ne peut être que Bertha la «folle». Antoinette et sa mère ne correspondent donc pas aux rôles qu'on exige d'elles, tout comme Septimus alias Clarissa, Didi et la mendiante de Duras.

Certaines écrivaines modernes offrent ainsi une représentation très puissante de la folie. Si l'esthétique moderne s'oriente sur la recherche formelle, évacuant la subjectivité, le thème de la folie permet de montrer, entre autres choses, la rigidité des rôles sexuels. Par exemple, Septimus doit faire un homme de lui et proclamer les grandeurs

---

<sup>63</sup>Jean Rhys, *Wide Sargasso Sea*, Londres, © Jean Rhys, 1966, Penguin Books, 1968.

de la guerre. La folie permet également de dénoncer l'intolérance de la société face aux femmes qui ont cédé au désir en dehors des liens du mariage. La mendicante de Duras et Didi le paient de leur santé mentale. La folie, donc, ce n'est pas seulement un jeu de l'esprit comme chez les surréalistes, elle est ancrée dans la réalité, souvent le produit d'une exclusion. Les écrivaines donnent de plus en plus la parole à des personnages féminins qui vivent l'expérience de la folie. Dans tous ces romans, nous assistons impuissants à la folie de personnages déviant aux normes d'une société donnée. Septimus (Clarissa), Didi, la mendicante, Antoinette et sa mère auraient vécu à une autre époque qu'il en aurait été autrement. En 1963, Michel Foucault, en écrivant *Histoire de la folie à l'âge classique*, en arrive aux mêmes conclusions: la folie est construction sociale.

#### **L'histoire de la folie ou la folie comme construction**

Raconter l'histoire de la folie, c'est également raconter l'histoire du fou. Le fou, selon Foucault, c'est celui qui se situe en dehors des limites de la raison. C'est aussi celui qui erre aux abords d'une société qui l'exclut par fascination et par peur de ce qui est différent. Lorsque la lèpre disparaît à la fin du Moyen Âge les valeurs et les images rattachées au personnage du lépreux subsistent dans la

personne du fou. Nouvelle incarnation du mal, le fou sera alors l'exclu par excellence, mais également le détenteur privilégié d'une vérité sur l'homme. Souvent associé à l'animal, il est également l'inhumain nécessaire au salut de l'homme.

Jusqu'à la moitié du XV<sup>e</sup> siècle, la mort occupe tous les esprits: la peste et les guerres n'offrent que des images de fin de l'homme et de fin du monde. À la fin de ce siècle, la folie prend la place de la mort pour mieux la ridiculiser, mais c'est la même inquiétude devant un monde qui n'a pas de sens. La violence que l'on retrouve dans les oeuvres des peintres Bosch et Brueghel en témoigne. Leur univers, peuplé de formes primitives habitant des mondes souterrains, est un cri de désespoir face à une existence qui ne trouve un sens que sous les espèces de l'insensé.

Et, si au Moyen Âge les animaux «portaient symboliquement les valeurs de l'humanité<sup>64</sup>», l'animalité, au début de la Renaissance, révèle l'homme dans sa vérité. Fascinante dans son désordre, la folie l'est aussi parce qu'elle est savoir. Savoir interdit, elle prédit, sans doute, «à la fois le règne de Satan, et la fin du monde; le dernier bonheur et le châtement suprême; la toute-puissance sur terre et la chute infernale<sup>65</sup>.»

---

<sup>64</sup>Foucault, *Histoire de la folie*, p. 31.

<sup>65</sup>*Ibid.*, p. 32.

À la même époque, la littérature et la philosophie tournent leur regard vers une autre folie, celle dont Érasme peut faire l'éloge: une «"douce illusion qui libère l'âme de ses pénibles soucis et la rend aux diverses formes de volupté"»<sup>66</sup>. Si elle est «douce illusion», la folie devient par ailleurs, avec la tradition humaniste, objet de réflexion morale. La *Nef des fous* de Brant n'a-t-elle pas pour passagers des débauchés et des fauteurs de troubles?

C'est ainsi que d'expérience cosmique et tragique aux formes étranges, la folie se transforme en conscience critique. La première vision de la folie fera progressivement place à la deuxième où la raison et la folie forment un couple indissociable:

La folie devient une forme relative à la raison, ou plutôt folie et raison entrent dans une relation perpétuellement réversible qui fait que toute folie a sa raison qui la juge et la maîtrise, toute raison sa folie en laquelle elle trouve sa vérité dérisoire. Chacune est mesure de l'autre, et dans ce mouvement de référence réciproque, elles se récuse toutes deux, mais se fondent l'une par l'autre<sup>67</sup>.

Ainsi, la folie n'est plus cette menace qui pesait sur le XV<sup>e</sup> siècle, elle devient «une forme relative à la raison». De puissance incontrôlable, elle devient l'instrument qui conduit l'homme à la sagesse. L'homme, pour atteindre cette sagesse,

---

<sup>66</sup>*Ibid.*, p. 36.

<sup>67</sup>*Ibid.*, p. 41

doit donc accepter la part de déraison qui est la sienne. En accueillant la folie, la raison l'investit. Et refuser cette part de folie en soi, c'est être doublement fou. Maîtrisée, la folie fait alors «partie des mesures de la raison et du travail de la vérité», elle «est là, au coeur des choses et des hommes<sup>68</sup>».

À l'âge classique, la folie revêt un autre visage. En effet, si elle était liée au mal pendant le Moyen Âge et une partie de la Renaissance, à l'âge classique, elle est liée au choix individuel et à l'intention mauvaise. La pratique de l'internement fait alors son apparition, car celui qui est fou est associé à l'oisif, au pauvre, au profanateur et au libertin, qui sont une menace pour la société; il doit donc être interné. L'exclusion des époques antérieures fait alors place à l'internement, car l'État est devenu responsable des individus. La folie n'est donc plus une aventure de la raison, elle s'incarne dorénavant dans des personnages que la société reconnaît et isole, «le débauché, le dissipateur, l'homosexuel, le magicien, le suicidé, le libertin. La déraison commence à se mesurer selon un certain écart par rapport à la norme sociale<sup>69</sup>». Si le fou du Moyen Âge était un personnage abstrait, désigné par une conscience du mal, l'homme de déraison du XVII<sup>e</sup> est concret, faisant partie d'un monde réel.

---

<sup>68</sup>*Ibid.*, p. 55.

<sup>69</sup>*Ibid.*, p. 117.

Mise à distance, la folie devenue déraison ne forme plus avec la raison cette «unité tragique» présente jusqu'à la Renaissance. Cette mise à distance, prélude à notre connaissance scientifique de la maladie mentale, révèle le fou par son délire. Délire propre à une maladie de l'esprit telle que la mélancolie, délire aussi des malades qui pèchent en allant à l'encontre de la raison et de la bienséance. Même s'il est trompé par ses sens, mais à un degré moindre, le fou est associé à celui qui est livré au rêve. Ainsi, la folie classique, associée au délire et au rêve, conduit à l'erreur avec qui elle partage la «non-vérité». L'homme classique ne peut donc pas être fou.

On comprend que le héros tragique - à la différence du personnage baroque de l'époque précédente - ne puisse jamais être fou; et qu'inversement la folie ne puisse pas porter en elle-même ces valeurs de tragédie, que nous connaissons depuis Nietzsche et Artaud. À l'époque classique, l'homme de tragédie et l'homme de folie se font face, sans dialogue possible, sans langage commun; car l'un ne sait prononcer que les paroles décisives de l'être, où se rejoignent, le temps de l'éclair, la vérité de la lumière et la profondeur de la nuit; l'autre ressasse le murmure indifférent où viennent s'annuler les bavardages du jour et l'ombre menteuse<sup>70</sup>.

Si l'homme tragique, à l'époque classique, est porteur de sa vérité, «l'homme fou est entièrement exclu de l'être.» Et cet homme tragique, c'est aussi le cogito de Descartes qui exclut

---

<sup>70</sup>*Ibid.*, p. 264.

la folie. Sujet souverain, le Cogito cartésien est maître de lui-même, ne laissant aucun doute, quant à la façon d'appréhender le monde, la sienne, unique et universelle, niant tout autre point de vue. Selon Foucault, c'est à cette époque que la folie devient maladie. C'est à cette époque que le fou, par l'intermédiaire de la personne du médecin, devient objet d'étude. La folie n'est plus un péché, elle est une maladie. Mais, reconnaître l'existence de la folie comme maladie, c'est également la meilleure façon de méconnaître l'existence du fou dira Christian Delacampagne<sup>71</sup>. À partir de l'époque classique, la «folie» n'aura plus de voix, au risque de disparaître, jusqu'à ce que Freud lui donne un langage qui n'est plus chargé d'interdits. La folie devient alors expérience de langage<sup>72</sup>.

En 1964, dans un article intitulé «La folie, l'absence d'oeuvre», Michel Foucault constate encore une fois un lien entre la folie et la culture. Selon lui, la folie met en lumière le rapport d'une culture à ce qu'elle exclut et plus précisément son rapport à sa propre vérité. Visage de la transgression pendant des siècles, elle met à jour le

---

<sup>71</sup>Christian Delacampagne, *Antipsychiatrie. Les Voies du sacré*, Paris, Éditions Grasset & Fasquelle, 1974, p. 31.

<sup>72</sup>Frédéric Gros, «Littérature et folie», *Magazine littéraire*, n° 325, octobre 1994, p. 48.

fonctionnement de la langue et des interdits qu'elle véhicule<sup>73</sup>.

### Folie et transgression

Dans «Préface à la transgression<sup>74</sup>», Foucault suggère que la transgression devient au XX<sup>e</sup> siècle le nouvel instrument de savoir de la philosophie moderne. Le mouvement qui avait guidé la philosophie occidentale, depuis Socrate, était d'atteindre la sagesse ou l'unité sereine d'un sujet souverain. Le sujet philosophique moderne est, lui, «fracturé». Le philosophe sait donc que dorénavant il n'habite pas la totalité de son langage. À côté de lui, il y a «un langage qui parle et dont il n'est pas maître». Mais, si la sagesse ne se révèle plus être le but ultime de la philosophie, une autre voie pour la connaissance s'ouvre, celle du «philosophe fou». Ce philosophe trouverait «en lui au noyau de ses possibilités, la transgression de son être de philosophe<sup>75</sup>.»

Dans *L'Écriture et l'expérience des limites*, Philippe Sollers fait écho à Foucault en s'intéressant à certains

---

<sup>73</sup>Michel Foucault, «La folie, l'absence d'oeuvre», *La Table ronde*, mai 1964, n° 194, p. 11-21.

<sup>74</sup>Michel Foucault, «Préface à la transgression», dans *Critique*, n° 195-196, août-septembre 1963, p. 751-769.

<sup>75</sup>*Ibid.*, p. 762.

textes-limites, ceux de Dante, d'Artaud, de Lautréamont, de Mallarmé, de Sade et de Bataille, s'interrogeant par le fait même sur les notions de sens, de sujet et de vérité:

Ce qui est contesté, ici, c'est l'histoire linéaire qui a toujours asservi le texte à une représentation, un sujet, un sens, une vérité; qui réprime sous les catégories théologiques de sens, de sujet et de vérité l'énorme travail à l'oeuvre dans les textes-limites. Ces limites me paraissent pouvoir être caractérisées par les noms que l'histoire linéaire - celle dans laquelle nous parlons - leur a donnés: mystique, érotisme, folie, littérature, inconscient<sup>76</sup>»

Ainsi, la folie est associée, chez Foucault et chez nombreux de ses contemporains, au geste de la transgression et à la disparition du sujet unifié.

### La question du sujet et le post-structuralisme

L'«effondrement» du sujet dont parle Foucault est une des grandes préoccupations de l'époque contemporaine tant en Europe qu'en Amérique. Pour mieux comprendre l'importance de la question, nous nous attarderons à deux ouvrages publiés aux États-Unis: *Critical Practice* de Catherine Belsey et *Discerning the Subject* de Paul Smith.

---

<sup>76</sup>Philippe Sollers, *L'Écriture et l'expérience des limites*, Paris, Éditions du Seuil, 1968, p. 6.

Dans *Critical Practice*, Catherine Belsey nous expose les principes et les subtilités de différentes théories post-structuralistes qui s'opposent à la critique littéraire traditionnelle. Parmi ces théories, on trouve celles de Roland Barthes, qui proclame la mort de l'auteur, celles de Jacques Lacan, de Louis Althusser et de Jacques Derrida, qui, même provenant de disciplines différentes, remettent en question l'hypothèse humaniste selon laquelle la subjectivité, l'individu est l'unique source du sens, donc de la vérité.

Ces théories dont parle Belsey s'opposent à ce qu'elle appelle la critique du «bon sens». Cette approche critique ne part pas d'une méthode et d'une position théorique donnée, elle se veut l'approche littéraire où triomphe la façon «naturelle» d'aborder une oeuvre littéraire. Mais quoi de plus naturel que d'adopter ce genre de critique littéraire lorsque l'art est perçu comme la «mimesis» de la réalité:

This is the theory that literature reflects the reality of experience as it is perceived by one (especially gifted) individual, who expresses it in a discourse which enables other individuals to recognize it as true<sup>77</sup>.

Selon Belsey, de nombreux courants critiques, tels que la New Criticism, les théories de Northrop Frye ou celles de la réception, avancées par Jauss et Iser, ont tenté de sortir de

---

<sup>77</sup>Catherine Belsey, *Critical Practice*, Londres et New York, Routledge, 1980, p. 7.

cette problématique, mais elles ont échoué, percevant toujours la critique littéraire comme transcendant l'histoire et toutes formes d'idéologie. Il faudra attendre les théories post-structuralistes, intéressées à comprendre la relation entre le langage et le monde, pour dépasser ces théories enfermées dans la problématique du «bon sens».

La critique post-structuraliste remet en question l'idée qui veut que toute critique littéraire soit naturelle. Selon ses tenants, la critique ne vient pas de soi, mais est «produite» à l'intérieur d'une société donnée qui pense et parle dans un temps et un lieu donné. Ainsi, même les théories nées sous l'influence du «bons sens» sont nécessairement marquées par une forme d'idéologie ou une autre. C'est en analysant ce qui se passe dans la langue et le discours que les théories post-structuralistes doivent admettre que la transparence du langage est une illusion:

Ideology is *inscribed in* discourse in the sense that it is literally written or spoken *in it*; it is not a separate realm of «ideas» and is subsequently embodied in words, but a way of thinking, speaking, experiencing<sup>78</sup>.

Mais, qu'est-ce que l'idéologie? Selon Belsey, citant Louis Althusser, l'idéologie est à la fois une relation vraie et une relation imaginaire avec le monde:

---

<sup>78</sup>*Ibid.*, p. 5.

[...] ideology is both a real and an imaginary relation to the world - real in that it is the way in which people really live their relationship to the social relations which govern their conditions of existence, but imaginary in that it discourages a full understanding of these conditions of existence and the ways in which people are socially constituted within them. It is not, therefore, to be thought of as a system of ideas in people's heads, nor as the expression at a higher level of real material relationships, but as the necessary condition of action within the social formation<sup>79</sup>.

Relation vraie avec le monde, car elle représente la façon dont nous vivons réellement notre relation avec la société, mais également relation imaginaire, en ce sens qu'elle n'encourage pas l'individu à comprendre cette relation. L'idéologie n'est donc pas un système de pensée, elle est la condition nécessaire à toute forme d'action à l'intérieur de la société. Le but de toute idéologie est donc de former des sujets individuels et autonomes qui voient dans la subjectivité et la conscience de soi l'unique source du sens, donc de la vérité. C'est cette source unique de sens que les théories post-structuralistes succédant aux découvertes de Saussure<sup>80</sup> remettent en question. Or, selon Émile Benveniste, c'est seulement à travers le langage que le sujet peut dire «je», c'est le langage qui permet à la subjectivité d'advenir.

---

<sup>79</sup>Ibid., p. 57.

<sup>80</sup>Selon Saussure, les mots génèrent un sens non pas par leur pouvoir d'imiter la réalité, mais par leur relation entre eux. Il n'est donc plus possible de croire dans le pouvoir d'un sujet universel (et pour Foucault dans le pouvoir de la raison sur la folie).

Jacques Lacan fera écho à cette théorie en développant le concept de la primauté du langage sur la subjectivité. Si nous acceptons l'analyse de Lacan concernant l'importance du langage dans la construction du sujet, dit Belsey,

[...] it becomes apparent that literature as one of the most persuasive uses of language may have an important influence on the ways in which people grasp themselves and their relation to the real relations in which they live<sup>81</sup>.

C'est pourquoi la littérature réaliste fait l'objet de tant de critiques de la part des adeptes des théories de Saussure. La littérature réaliste ou le réalisme classique comme l'appelle Belsey, est caractérisée, entre autres choses, par l'illusion et par la suppression de la relation entre le langage et la subjectivité, privilégiant un seul point de vue et jouant ainsi le rôle de l'idéologie. Comment alors ne pas se laisser «assujettir» par l'idéologie présente dans les oeuvres appartenant au réalisme classique? Belsey nous invite alors à considérer l'approche «déconstructive» de Barthes. Cette approche critique vise à repérer:

the point of contradiction within the text, the point at which it transgresses the limits within which it is constructed, breaks free of the constraints imposed by its own realist form<sup>82</sup>.

---

<sup>81</sup>Belsey, *op. cit.*, p. 66.

<sup>82</sup>*Ibid.*, p. 104.

Ainsi, le critique sera à la recherche de contradictions, d'omissions, d'absences et de transgressions révélant le langage de l'idéologie dans son incapacité de cohérence.

Au terme de sa réflexion, Catherine Belsey reconnaît l'interdépendance de toutes ces nouvelles approches que sont la psychanalyse, la déconstruction, les théories de Barthes ou d'Althusser, ce que Paul Smith reconnaîtra à son tour.

Dans *Discerning the Subject*<sup>83</sup>, Paul Smith explore la notion de sujet dans différents discours appartenant aux sciences humaines, à savoir le discours politique, philosophique, psychanalytique, anthropologique ou féministe. Selon lui, au cours des dix ou vingt dernières années, ces discours ont prêté au sujet différentes fonctions théoriques. Parfois, le sujet est synonyme d'«individu», de personne, parfois il est identifié au «soi», comme dans le discours psychanalytique, parfois il est l'objet assujetti aux pouvoirs sociaux et historiques.

Tout au cours de son ouvrage, Smith fait des recoupements d'un domaine d'activités à un autre. Par exemple, il fait des liens entre l'apport révolutionnaire de Marx et celui de Freud qui ont remis en question la souveraineté du sujet occidental, en tant que sujet manipulateur de l'objet, ou encore en tant que sujet conscient et cohérent, Marx en croyant en la

---

<sup>83</sup>Paul Smith, *Discerning the Subject*, Minneapolis, University of Minnesota Press, 1988.

primauté du matérialisme et Freud en créant la notion d'inconscient.

Smith s'intéresse ensuite à la notion d'idéologie et à la résistance du sujet. Selon lui, la plupart des discours auxquels il s'intéresse ne croient pas en la possibilité de résistance du sujet, car le sujet qu'ils portent est trop souvent une entité abstraite envahie par la théorie. Smith est donc à la recherche de nouvelles représentations du sujet, un sujet plus proche des réalités éthiques et politiques. Après avoir étudié la notion de sujet, entre autres, chez Derrida, Lacan et Barthes, Smith trouve dans le mouvement féministe une réflexion théorique du sujet accompagnée d'un projet politique, ce qui, selon lui, répond le mieux au désir de théorie et au besoin d'action du sujet contemporain.

### Sujet féminin et le postmoderne ou le sujet dans l'action

Face au sujet réaliste, humaniste et unitaire que les post-structuralistes ont fait éclater, les femmes qui veulent devenir sujets à part entière sont déchirées entre le désir d'être sujets, alors qu'il n'y a plus de sujet, et celui de participer au mouvement libérateur du sujet appartenant aux mouvements «post-» ceux de la post-métaphysique, du post-féminisme et du post-moderne. Deux positions antagonistes, la première, il s'agit du «sujet-femmes» qualifié

d'essentialiste, la seconde, du «sujet-humain», position rationaliste<sup>44</sup>. Comment résoudre cette ambivalence? Comment être sujet sans reproduire la pensée du dominant non seulement qui sait tout, mais qui se sait? Conflit tragique dira Françoise Collin qui ne peut se résoudre dans «un "ou bien ou bien", mais plutôt dans un "l'un et l'autre", ou tout au plus dans un "tantôt l'un tantôt l'autre" qui est le noeud de l'existence tragique, l'épreuve de l'impossible<sup>45</sup>.» Si le sujet féminin renonce à se savoir, il n'a pas à renoncer à s'affirmer pour autant.

Le nouveau sujet féminin empruntera au sujet postmoderne son caractère fragmenté et dispersé pour mieux révéler le caractère inauthentique du sujet unitaire, surtout lorsqu'il oppresse les femmes. De plus, il sera défini par le contexte historique<sup>46</sup>, et nous pourrions également ajouter par le contexte culturel dans lequel il vit. Ainsi, pour revenir à la question de la folie, les femmes deviennent «folles» parce que

---

<sup>44</sup>Françoise Collin, «Praxis de la différence. Notes sur le tragique du sujet», *Les Cahiers du Grif*, printemps, 1982, p. 125-141.

<sup>45</sup>*Ibid.*, p. 133. De nombreuses théoriciennes se sont intéressées à la question du sujet féminin. Voir entre autres Rosi Braidotti, *Nomadic Subjects*, 1994, Kathy E. Ferguson, *The Man Question: Visions of Subjectivity in Feminist Theory*, 1993, Sally Robinson, *Engendering the Subject: Gender and Self-representation in contemporary women's fiction*, 1991 et Sidonie Smith, *Subjectivity, Identity and the Body: Women's Autobiographical Practices in the Twentieth Century*, 1993.

<sup>46</sup>Waugh, *op. cit.*, p. 210.

la société intolérante dans laquelle elles vivent les mène à la folie.

Déterminé par l'histoire ou le contexte culturel, le sujet féminin trouvera les moyens qui lui permettront de changer les choses sur le plan politique, selon la force de ses rapports avec les autres et son désir de subversion, continue Waugh<sup>77</sup>. C'est en empruntant cette conception nouvelle du sujet que naîtront de nombreux romans où le sujet féminin tentera de s'affirmer en côtoyant la folie.

#### Folie et sujet féminin

Dans les années 1960, des romancières commencent à affirmer ce sujet nouveau tout en s'appropriant le thème de la folie. Dans de nombreux cas, ces romancières qui sont passées par l'hôpital psychiatrique, transposent leur expérience dans des romans et y dénoncent l'oppression et la répression qu'elles ont vécues. On pense à Sylvia Plath dans *The Bell Jar* en 1963 ou à Janet Frame dans *Faces in the Water*<sup>78</sup> en 1961. Selon Monika Kaup, dans *Mad Intertextuality. Madness in Twentieth-Century Women's Writing*<sup>79</sup>, ces romans témoignent

---

<sup>77</sup>Ibid.

<sup>78</sup>Ce livre a été adapté à l'écran par Jane Campion sous le titre *An Angel at my Table*.

<sup>79</sup>Monika Kaup, *op. cit.*, p. 127.

d'un «breakdown», d'une descente dans la folie. Les héroïnes ne sont alors que victimes impuissantes qui réussiront à s'en sortir en s'adaptant tant bien que mal à la société dans laquelle elles vivent.

En 1969, *The Edible Woman* de Margaret Atwood marque un tournant dans l'écriture de la folie par les femmes. Le personnage féminin n'est plus une femme qui a été internée. Au contraire, Marian, jeune femme employée dans une firme de sondage, fait une vie banale et décide de se fiancer à Peter préoccupé par l'ordre et la propreté et, par ailleurs, adepte de la chasse. Or depuis ses fiançailles, Marian n'arrive plus à manger comme avant, jusqu'au point où elle ne peut presque plus rien avaler. Symptôme pourrait-on dire que quelque chose ne va pas. Après quelques épisodes que nous pourrions qualifier de psychotiques, (elle perd pied avec la réalité), elle se voit tout d'un coup dans la mire du chasseur. Peter et toute la société qui lui ressemble veulent l'emprisonner dans leurs règles.

Dans ce roman, la question de la normalité et de l'anormalité est omniprésente. Peter semble tellement maître de lui-même, comparé à Marian qui adopte des comportements si étranges, comme aller se réfugier sous un lit pendant une soirée chez un ami, que le(a) lecteur(trice) peut se poser de sérieuses questions sur la santé mentale de l'héroïne. Or Marian réussit par elle-même à comprendre le pourquoi de son anxiété et de son anorexie. Eût-elle été mariée que son mari

l'aurait sûrement fait interner. D'ailleurs, lorsqu'elle tente d'expliquer à Peter ce qui lui arrive, il prend peur, comme Rochester l'avait fait autrefois. La folie, encore une fois, c'est tout ce qui menace l'ordre, tout ce qui est déviance. Atwood sera une des premières à ouvrir la voie à toute une nouvelle génération de romancières préoccupées par la folie et les femmes.

### Les années 1970 et 1980

Dans les années 1970 et 1980, des écrivaines donneront à lire un imaginaire nouveau qui s'inspire en partie des découvertes de l'anti-psychiatrie. La folie est alors perçue par de nombreuses auteures comme une étape vers la récupération de la santé mentale. Selon Barbara Hill Rigney, dans *Madness and Sexual Politics in the Feminist Novel*<sup>90</sup>, les théories du psychiatre R.D. Laing ont beaucoup influencé les écrivaines de cette époque. Même si le psychiatre n'a pas écrit précisément sur la condition des femmes, on se rappellera qu'il considérait que c'était la société qui était malade et que la schizophrénie était une stratégie pour survivre dans un environnement insoutenable. La folie, lieu de passage aurait été alors, « sous ses formes hystériques et, à

---

<sup>90</sup>Barbara Hill Rigney, *Madness and Sexual Politics in the Feminist Novel. Studies in Brontë, Woolf, Lessing, and Atwood*, Wisconsin, Madison, 1978.

l'occasion, psychotiques, [...] la métaphore d'une subjectivité en quête d'un lieu propre pour se dire<sup>91</sup>.

Quelques théoriciennes féministes s'intéressent aussi à la question. Aux États-Unis, Phyllis Chesler, dans *Les Femmes et la folie*, suggère que la folie des femmes est une conséquence de leur oppression. Elle voit dans la folie une «représentation du rôle dévalué de la femme» ou «le rejet total ou partiel du stéréotype du rôle sexuel<sup>92</sup>». En France, Hélène Cixous et Catherine Clément s'intéressent à l'hystérie. Luce Irigaray, pour sa part, n'abordera pas directement la question de la folie, mais suggère, dans ses écrits, que tenir compte de la répression de la sexualité féminine est cruciale pour comprendre la folie des femmes<sup>93</sup>.

Ainsi, parallèlement à la crise du sujet et à la remise en question des pratiques psychiatriques sur la folie par le mouvement anti-psychiatrique, émerge une prise de conscience extraordinaire des femmes: les lois de la société encouragent l'inégalité des sexes et les abus. Dans ce contexte, l'importance consacrée à la folie n'est pas étrangère à la montée de ce qu'on a appelé la deuxième vague du mouvement

---

<sup>91</sup>Apollon, Willy, «Actualités de la folie», Raymond Lemieux (textes réunis par), *Folie, mystique et poésie*, Québec, GIFRIC, 1988, p. 231.

<sup>92</sup>Phyllis Chesler, *Les Femmes et la folie*, Paris, Payot, 1979, p. 66.

<sup>93</sup>Voir dans Denise Russel, *Women, Madness and Medicine*, Cambridge, Polity Press, 1995, p. 117, une synthèse très intéressante de la pensée de Chesler et d'Irigaray.

féministe occidentale intéressée par la différence entre la réalité des femmes et celle des hommes. La pensée des premières féministes, dont Simone de Beauvoir et Virginia Woolf, visait une plus grande autonomie des femmes, mais refusait l'idée de la différence des sexes, car elle semblait être la source première de l'oppression des femmes<sup>94</sup>. Avec les années 1970, les nouvelles féministes de partout en Amérique et en Europe célèbrent cette différence.

Les romancières féministes qui adoptent le thème de la folie auront elles aussi comme préoccupation une expérience unique aux femmes, celle de la folie. Unique non pas par déterminisme biologique, mais par la position et le rôle des femmes dans la société occidentale. Entreprise risquée, pourrait-on dire que d'associer encore une fois la folie et les femmes. Les écrivaines qui adoptent le thème de la folie réussiront-elles à sortir, comme le dit Shoshana Felman, de la logique des oppositions dichotomiques: Féminin\Masculin, Folie\Raison, Différence\Identité, le Féminin et la Folie nous renvoyant à la figure de l'exclu et de l'Autre<sup>95</sup>? Réussiront-elles à imposer leur voix?

---

<sup>94</sup>Hester Eisenstein, *Contemporary Feminist Thought*, Boston, G.K. Hall & Co., 1983.

<sup>95</sup>Shoshana, Felman, *La Folie et la chose littéraire*, Paris, Éditions du Seuil, 1978.

Marta Caminero-Santangelo, dans *The Madwoman Can't Speak. Why Insanity Is Not Subversive*<sup>96</sup>, ne trouve pas pour sa part dans la folie des écrivaines une solution viable. Selon elle, la folie, c'est la capitulation ultime, car elle renvoie à une solution qui enferme les femmes dans le silence de la femme folle. Si la folie est la métaphore de la résistance, elle offre également une illusion de pouvoir.

Monika Kaup croit, pour sa part, que les femmes auteures, depuis le XIX<sup>e</sup> siècle, poursuivent un projet qui visent à «défamiliariser» et à «redonner une nouvelle forme» au lien soi-disant naturel entre les femmes et la folie. Les écrivaines s'emploient, dit-elle, à dénoncer les structures patriarcales qui oppressent les femmes et resituent au centre le discours des femmes qui appartenait à la marge. Selon nous, il fallait passer par là pour découvrir un nouveau territoire imaginaire.

Ce retour sur l'histoire littéraire nous fait comprendre que les femmes-écrivains ont pris du temps avant d'explorer le thème de la folie. Le romantisme, différents courants modernes, dont le surréalisme, ont fait peu de place à la parole des femmes et encore moins à leur folie. Pourtant, à partir du XIX<sup>e</sup> siècle, mais surtout depuis l'après-guerre, les

---

<sup>96</sup>Marta Caminero-Santangelo, *The Madwoman Can't Speak: Or Why Insanity Is Not Subversive*, Ithaca et Londres, Cornell University Press, 1998.

romancières s'y aventurent et créent des héroïnes qui, hystériques, qui psychotiques, résistent de toutes leurs forces à un ordre répressif et parfois le subvertissent.

Comme nous le verrons dans les chapitres suivants, dans les années 1970 et 1980, les auteures empruntent à la folie son caractère de contestation présent dans les mouvements littéraires antérieurs, mais cette fois-ci, elles parlent de leur réalité. Une des stratégies romanesques qui leur permettra de remettre en question l'imaginaire patriarcal sera de réinventer certaines figures mythiques féminines. Dans le chapitre suivant, nous verrons comment Anne Hébert associe la folie à la réécriture de l'histoire et du personnage légendaire de la sorcière.

**CHAPITRE II**  
**FOLIE, MYTHE ET HISTOIRE**

Qu'advierait-il du logocentrisme, des grands systèmes philosophiques, de l'ordre du monde en général si la pierre sur laquelle ils ont fondé leur église s'émiettait?

S'il éclatait à un nouveau jour que le projet logocentrique avait toujours été, inavouablement, de fonder le phallogentrisme, d'assurer à l'ordre masculin une raison égale à l'histoire elle-même?

Alors toutes les histoires seraient à raconter autrement, l'avenir serait incalculable, les forces historiques changeraient, changeront, de mains, de corps, une autre pensée encore non pensable, transformera le fonctionnement de toute société<sup>1</sup>.

Qu'advient-il, en effet, lorsque les femmes tentent d'éclairer autrement un de ces grands systèmes de pensée que sont les mythes? Au premier abord, dit Alicia Ostriker dans «The Thieves of Language: Women Poets and Revisionist Mythmaking», la mythologie semble une terre inhospitalière pour les femmes-écrivains:

There we find the conquering gods and heroes, the deities of pure thought and spirituality so superior to Mother Nature; there we find the sexually wicked Venus, Circe, Pandora, Helen, Medea, Eve, and the virtuously passive Iphigenia, Alcestis, Mary, Cinderella<sup>2</sup>.

Héros ou dieux désincarnés, déesses ou personnages mythiques féminins pervers, cela fait également dire à Simone de

---

<sup>1</sup>Catherine Clément et Hélène Cixous, *La Jeune Née*, Paris, Union Générale d'Éditions, 10\18, 1975, p. 119.

<sup>2</sup>Alicia Ostriker, «Thieves of Language», *Signs*, vol. 8, n° 1, Autumn 1982, p. 71.

Beauvoir, dans *Le Deuxième sexe*, qu'elle ne croit pas que les femmes aient leurs propres mythes:

Tout mythe implique un Sujet qui projette ses espoirs et ses craintes vers un ciel transcendant. Les femmes ne se posant pas comme Sujet n'ont pas créé de mythe viril dans lequel se reflèteraient leurs projets; elles n'ont ni religion, ni poésie qui leur appartiennent en propre: c'est encore à travers les rêves des hommes qu'elles rêvent<sup>3</sup>.

Le sujet féminin, condamné à se dire par l'imaginaire d'un autre, ne peut donc trouver là une voie de libération. Si, dans *Le Deuxième Sexe*, de Beauvoir revient aux mythes, c'est pour mieux comprendre comment la femme en est prisonnière.

Contrairement à de Beauvoir, plusieurs écrivaines ou théoriciennes de la littérature croient que certains mythes peuvent être récupérés pour re-définir, ré-affirmer et célébrer une prise de conscience des femmes<sup>4</sup>, prise de conscience qui les amènera à transformer certaines pratiques sociales ou culturelles qui les empêchent d'être des sujets à part entière. Dans ce deuxième chapitre, nous verrons comment Anne Hébert réinvente, à sa manière, la figure historique et mythique de la sorcière et comment la folie de l'écriture peut renforcer cette stratégie subversive dont le but est toujours celui de libérer le sujet féminin.

---

<sup>3</sup>Simone de Beauvoir, *Le Deuxième Sexe*, t. 1, Paris, Éditions Gallimard, 1949, p. 192.

<sup>4</sup>Ostriker, *loc. cit.*, voir note 13, p. 71.

## Le mythe de la sorcière

Dans le chapitre intitulé «Mythes» du *Deuxième sexe*, Simone de Beauvoir explore différents mythes associés à la femme. Selon elle, pour mieux comprendre la condition des femmes, il est nécessaire tout d'abord de la décrire telle qu'elle est rêvée par les hommes. En effet, dépendante depuis des siècles de leur pouvoir économique et social, la femme «se connaît et se choisit non en tant qu'elle existe pour soi mais telle que l'homme la définit<sup>5</sup>.» Parmi les mythes qu'elle examine, il en est un dont le personnage central échappe à l'emprise des hommes, la sorcière.

Selon de Beauvoir, l'homme s'est toujours senti fasciné, voire menacé par la femme. Ainsi, même s'il célèbre le phallus comme symbole de l'activité et de l'appropriation de l'Autre, il est par ailleurs victime des forces de la chair que représente cet Autre. L'homme épris de transcendance ne peut qu'être angoissé face à celle qui lui rappelle ses origines charnelles et qu'il ne pourra jamais tout à fait dominer. Ensorceleuse ou enchanteresse, la femme sera «vouée à la magie<sup>6</sup>». Et, comme le dit Alain, cité par de Beauvoir, «une action est magique quand, au lieu d'être produite par un agent, elle émane d'une passivité<sup>7</sup>». La femme, non pas sujet,

---

<sup>5</sup>Simone de Beauvoir, *op. cit.*, p. 184.

<sup>6</sup>*Ibid.*, p. 226.

<sup>7</sup>*Ibid.*

mais objet de forces obscures, sera donc entourée de mystère. De plus, selon que la société à laquelle elle appartient est favorable ou non à ces mystères, elle sera vue comme prêtresse ou sorcière. Or,

[o]n sait la différence qui distingue le prêtre du magicien: le premier domine et dirige les forces qu'il a maîtrisées en accord avec les dieux et les lois, pour le bien de la communauté, au nom de tous ses membres; le magicien opère à l'écart de la société, contre les dieux et les lois, selon ses propres passions<sup>9</sup>.

Dans *Les Enfants du sabbat*, Anne Hébert reprend le mythe de la sorcière, surtout célèbre au Moyen Âge, et le transpose dans deux périodes marquantes de l'histoire mondiale et du Québec, celle du lendemain de la «grande crise» et celle de la Deuxième Guerre mondiale. Intégrant l'histoire au mythe de la sorcière, elle «revoit» le mythe à la lumière des découvertes scientifiques sur l'hystérie de Charcot et de Freud. Fidèle à des thèmes qui la préoccupent depuis ses débuts romanesques, Hébert, dans *Les Enfants du sabbat*, poussera plus loin l'exploration de la folie.

---

<sup>9</sup>*Ibid.*, p. 227.

## Anne Hébert et la folie

L'oeuvre romanesque d'Anne Hébert a été marquée par le thème de la folie dès ses débuts. On n'a qu'à penser, en effet, aux nouvelles «Le Torrent» ou à «L'ange de Dominique» parus en 1950. Ce n'est cependant qu'avec *Les Chambres de bois*, publié en 1958, que la folie est plus particulièrement associée à la situation des femmes. Catherine, mariée à Michel, se voit enfermée dans un rôle de femme-muse-musée, où elle perd peu à peu sa personnalité. Au départ, victime de l'emprise de Michel, Catherine réussira pourtant à se retrouver. Après une période de maladie, elle parvient à se libérer.

Dans *Kamouraska*, Élisabeth, durant son premier mariage, avait accepté son rôle de femme abusée:

Je savoure avec une joie étrange mon rôle de femme martyre et de princesse offensée. Je rabâche dans mon coeur les douces louanges des paroissiens amassés dans la petite église de pierre<sup>9</sup>.

Si elle trouve une certaine joie à être perçue comme une femme martyre, un jour, pourtant, elle se voit incapable physiquement de répondre aux exigences de son mari violent et aux grossesses trop rapprochées et tombe malade. Mariée une deuxième fois à un homme honorable, elle réussit à supporter

---

<sup>9</sup>Anne Hébert, *Kamouraska*, Paris, Éditions du Seuil, 1970, p. 90.

sa vie de femme rangée en s'adonnant à la rêverie. Mais, cette rêverie qui la ramène à son passé la fait basculer dans un monde irréel qui menace sa santé mentale.

Et alors que la maladie ne servait qu'à déclencher la révolte dans les deux premiers romans, dans *Les Enfants du sabbat*, elle prend toute la place<sup>10</sup>. Ce roman met en scène une jeune novice appartenant à la congrégation des religieuses du Précieux-Sang, soeur Julie de la Trinité. Pourtant en bonne santé, soeur Julie souffre de fréquentes migraines et a des visions. Tout comme Catherine et Élisabeth, Julie essaie, mais en vain, de se soumettre à ce qu'on attend d'elle, au point où elle accepterait même de perdre toute identité: «Je ne demande à Dieu qu'une seule chose, devenir pour l'éternité une religieuse comme les autres, me perdre parmi les autres<sup>11</sup>.» Mais ce désir de se conformer, si fort soit-il, ne peut éteindre celui de vivre librement, comme elle avait vécu pendant son enfance. Après avoir tenté de se «plier à la règle, [et de] subir la loi», elle tombe malade. À la suite d'une scène où non seulement elle se met à blasphémer, mais où tout son corps se met à «parler», on l'enferme à l'infirmerie, croyant avoir affaire à une possédée du Démon. S'agit-il de sorcellerie?

---

<sup>10</sup>Voir également Gabrielle Pascal, «Soumission et révolte dans les romans d'Anne Hébert», *Incidences: romancières québécoises*, vol. IV, n° 2-3, mai-déc., 1980, p. 59-75.

<sup>11</sup>Anne Hébert, *Les Enfants du sabbat*, Paris, Éditions du Seuil, 1975, p. 18.

## Mythe et histoire

Selon Jean Palou<sup>12</sup>, la sorcellerie semble avoir deux origines. La première est d'ordre religieux. Depuis l'arrivée du christianisme, même si toutes les autres religions sont considérées païennes, certaines ne disparaissent jamais tout à fait. La sorcellerie permet alors la transmission de traditions orales de ces religions antiques.

La deuxième origine est d'ordre social. En effet, l'étude de nombreux cas de sorcellerie au Moyen Âge permet d'établir une corrélation entre la résurgence de la sorcellerie et certains événements politiques, guerres civiles ou invasions ennemies, certains faits économiques, tels que la peste ou les disettes. Ce sont évidemment les habitants des campagnes qui sont le plus affectés par ces changements, et comme ils n'ont pas les connaissances pour comprendre les lois de la nature, ils cherchent des explications dans la sorcellerie.

Réceptacles de toutes les peurs, de tous les péchés, de toutes les révoltes, le sorcier et surtout la sorcière permettent ainsi aux gens pauvres de mieux vivre. D'ailleurs, seule la sorcière peut soigner avec des onguents ou des

---

<sup>12</sup>Jean Palou, *La Sorcellerie*, Paris, P.U.F., 1966.

herbes<sup>13</sup>. C'est elle aussi qui peut libérer les femmes de grossesses trop nombreuses.

Selon Colette Arnould, dans *Histoire de la sorcellerie en Occident*, cherchant plus d'aisance dans un monde très dur pour les plus pauvres, la sorcière est une femme qui veut également se tirer d'affaire:

Le plus souvent la sorcière ne visait que ses propres désirs. Désir de plus d'aisance dans un monde si dur pour les plus pauvres, désir de plaire, d'être aimée et d'attirer à elle celui qui l'ignorait ou tentait de se dérober, désir de vengeance de la part de celle qui s'était laissé séduire et se trouvait abandonnée, désir d'évincer ses ennemis. [...] Ce qu'elle voulait, c'était se sortir d'affaire. Le reste lui importait peu, et les intentions qu'on lui prêtait ne lui appartenaient pas<sup>14</sup>.

Mais, si le Moyen Âge avait reconnu les pouvoirs de la guérisseuse qu'était la sorcière, il allait créer également un autre type de sorcière, celui de la révoltée. Selon Arnould, le personnage de la sorcière révoltée est une pure invention:

Faire de la sorcière une révoltée, c'est corroborer tout le système dont elle est issue, n'en déplaise

---

<sup>13</sup>Selon Shelly Phillips, le destin des femmes, selon les croyances chrétiennes, était de souffrir pour expier les péchés de l'humanité. Les sorcières ont donc été arrêtées, accusées et brûlées, car à l'aide d'herbes et de méthodes de relaxation, elles aidaient les femmes à moins souffrir lors de l'accouchement. *Beyond the Myths*, Londres et New York, Penguin Books, 1996, p. 255.

<sup>14</sup>Colette Arnould, *Histoire de la sorcellerie en Occident*, Paris, Librairie Tallandier, 1992, p. 272.

à Michelet. Tout le personnage de la sorcière était trop «logique», si l'on peut dire. Elle correspondait trop bien à toutes les peurs de la société. Elle représentait tout ce que l'on redoutait et parce qu'elle transgressait tous les interdits, elle devenait une révoltée. La femme compensait ainsi son infériorité et se donnait un pouvoir avec lequel il ne s'agissait plus de plaisanter<sup>15</sup>.

Arnould va jusqu'à suggérer que la société de cette époque était malade. Citant Lévi-Strauss:

En présence d'un univers qu'elle est avide de comprendre, mais dont elle ne parvient pas à dominer les mécanismes, la pensée normale demande toujours un sens aux choses, qui le refusent; au contraire, la pensée pathologique déborde d'interprétations et de résonances affectives, dont elle est toujours prête à surcharger une réalité autrement déficitaire<sup>16</sup>.

L'inquisiteur, investi de pouvoirs extraordinaires par l'Église, cherche, lui, des signes qui, en fait, reflètent plus ses propres préoccupations, ses propres peurs et ses propres ambitions.

À cette époque, on avait noté que la sorcière, perçue comme étant marginale, sans être exclue, avait des accès de mélancolie. Or céder à la mélancolie, c'était céder au Diable. Et comme la femme était de constitution plus fragile, elle était plus susceptible que l'homme de se laisser séduire. La

---

<sup>15</sup>*Ibid.*, p. 274.

<sup>16</sup>Claude Lévi-Strauss, *Anthropologie structurale*, Paris, Plon, 1974, p. 199 (cité par Arnould, *op. cit.*, p. 278).

pathologie devenait donc un péché, la malade, possédée de Satan.

### Sorcellerie ou hystérie?

Mais, en quoi consiste cette pathologie? Déjà en 1563, le médecin Jean Wier, comme quelques autres en Europe, dénonce ce qu'on avait pu dire sur la sorcellerie. Déjà, il fait la distinction entre les vulgaires criminels et ceux qui sont victimes de leur imagination<sup>17</sup>. Dans la seconde moitié du XIX<sup>e</sup> siècle, succèdent à une explication religieuse des théories organiques qui expliquent l'hystérie. Puis, après avoir reconsidéré la théorie de la matrice comme l'explication organique de l'hystérie, de nouvelles hypothèses voient le jour. Ainsi, à la fin du XIX<sup>e</sup> siècle, on reconnaît, de façon unanime, que l'hystérie est une maladie de nerfs<sup>18</sup>. Et comme à l'époque on voit le système nerveux se composant de trois parties, les symptômes de l'hystérie se répartiront selon ses trois parties, à savoir, les sens, le cerveau et le système musculaire:

On distingue d'abord les dérèglements de la perception, qui se divisent en hyperesthésies (photophobie, peau sensible, tintements d'oreilles et les célèbres «zones hystérogènes», c'est-à-dire les endroits corporels hypersensibles qui

---

<sup>17</sup>Arnould, *op. cit.*, p. 360.

<sup>18</sup>Van Buuren, *loc. cit.*, p. 389.

trahissent, d'après Charcot, une prédisposition hystérique) et anesthésies (parmi lesquelles la surdité et la c civit  partielles et les insensibilit s locales recherchées par les *prickers*). Ensuite, il y a les dérèglements du cerveau, qui se laissent d'une façon rapprochante subdiviser en surexcitations (hallucinations) et sous-excitations (stupidité). Les handicaps moteurs, enfin, peuvent être classés selon la même dichotomie: les surexcitations se manifestent à travers toutes sortes de contractions (des mains, des bras et des pieds, jusqu'au célèbre «arc hystérique» qui courbe le corps comme un cerceau jusqu'à ce qu'il repose uniquement sur le chevilles et l'occiput) et s'opposent aux sous-excitations, qui se composent de toute une gamme de paralysies<sup>19</sup>.

Comme on le sait, tous ces symptômes étaient également associés aux comportements des sorcières.

Préoccupés, à cette époque, à faire un relevé détaillé des symptômes de l'hystérie, les médecins ne voient pas encore le rapport entre les situations sociales ou familiales, en particulier celles des femmes, et la maladie. Il faudra attendre Breuer et Freud pour faire les liens. En 1893, ce dernier croit pouvoir trouver la cause de la maladie dans un conflit psychique dont les crises d'hystérie seraient la manifestation corporelle.

---

<sup>19</sup>*Ibid.*

## Hystérie, femme et littérature: les années 1970 et 1980

Au XIX<sup>e</sup> siècle, l'hystérie n'est plus nécessairement associée au corps de la femme comme c'était le cas jusque-là. Elle captive néanmoins l'imagination des écrivains naturalistes français, tels que les frères Goncourt, Zola, Alphonse Daudet ou Baudelaire, et de façon encore timide George Sand ou George Eliot. Dans les années 1970, l'hystérie occupe de nouveau une place centrale, mais dans l'écriture des femmes. Reprenant le personnage de la sorcière révoltée du Moyen Âge, celui de l'hystérique, ces auteures y trouvent le motif idéal qui leur permettra d'exprimer leur opposition à la société patriarcale et de rompre avec l'écriture traditionnelle.

De nombreuses écrivaines se donnent alors comme tâche de revendiquer un imaginaire proprement féminin. Le motif de la sorcière ou de l'hystérique est ainsi exploité au théâtre, dans les revues littéraires ou dans les romans. On peut penser au *Portrait de Dora* d'Hélène Cixous et à la *La Nef des sorcières* au théâtre, à la revue *Sorcières* et aux *Enfants du sabbat* d'Anne Hébert.

## L'hystérique

Quelques théoriciennes françaises dont Luce Irigaray, Hélène Cixous et Catherine Clément s'intéressent également au personnage de l'hystérique. Luce Irigaray, dans *Ce Sexe qui n'en est pas un*, voit dans l'hystérie «à la fois une puissance en réserve et une puissance paralysée». La puissance paralysée est celle qui est réprimée, celle qui est «contrainte au silence et au mimétisme, du fait de la soumission du "sensible", de la "matière", à l'intelligible et à son discours», entraînant des effets «"pathologiques"<sup>20</sup>.» La puissance en réserve serait «la possibilité d'un autre mode de "production", notamment gestuel et de langage, mais qui est gardé, maintenu, en latence<sup>21</sup>.»

L'hystérique est donc condamnée au silence et au mimétisme. Au silence, car elle ne peut exprimer un désir enfermé dans son corps à travers le langage qu'on lui a appris:

le drame de l'hystérie, c'est qu'elle est schizée entre cette gestualité, ce désir paralysés et enfermés dans son corps, et un langage qu'elle a appris en famille, à l'école, dans la société, qui ne fait absolument pas continuité, ni, bien sûr, métaphore, avec les «mouvements» de son désir<sup>22</sup>.

---

<sup>20</sup>Luce Irigaray, *Ce Sexe qui n'en est pas un*, Paris, Les Éditions de Minuit, 1977, p. 136.

<sup>21</sup>*Ibid.*

<sup>22</sup>*Ibid.*, p. 134.

Dans *Les Enfants du sabbat*, le silence est le prix à payer pour vivre la vie du couvent:

S'exprimer par gestes. Tel est le règlement au réfectoire. Ne pas toucher au silence, le moins possible. Les sourds-muets ont un vocabulaire plus complexe que le nôtre. Espérer atteindre, un jour, la non-parole absolue, tendre à cette perfection<sup>23</sup>.

Ce silence de soumission s'oppose au silence de révolte de soeur Julie. Ainsi, lorsque soeur Julie se présente au bureau de la mère supérieure du couvent, celle-ci lui reproche son silence: «Votre silence est plus dur qu'un mur, ma soeur<sup>24</sup>.» Mais, si soeur Julie livrait son secret, elle devrait consentir à reconnaître sa culpabilité: «Déjà, soeur Julie appréhende le moment où il lui faudra confesser ses visions, comme des fautes<sup>25</sup>.» Et, assurément, elle risquerait sa vie:

Mon visage à lire, ma mère, dur, lisse; un vrai caillou. Que ma mère supérieure y lise ce qui lui revient de droit; l'obéissance, la soumission. Mais pour le coeur le plus noir de mon coeur, ma nuit obscure, ma vocation secrète, que ma mère supérieure aiguise en vain sa curiosité! Je défends ma vie. Je suis sûre que je défends ma vie<sup>26</sup>.

---

<sup>23</sup>Hébert, *Les Enfants du sabbat*, p. 50.

<sup>24</sup>*Ibid.*, p. 20.

<sup>25</sup>*Ibid.*, p. 21.

<sup>26</sup>*Ibid.*, p. 22.

D'ailleurs, si la mère supérieure semble être de bonne foi: «Comment voulez-vous que je vous aide? Vous refusez tout secours. Vous découragez les meilleures volontés<sup>27</sup>.», elle adopte également un ton menaçant: «Relevez-vous, ma fille. Notre père aumônier saura bien vous délier la langue, lui. Il vous entendra en confession<sup>28</sup>.» On se rappellera ici le rôle que Michel Foucault donne à l'aveu ou à la confession. Selon Foucault, l'aveu est «une des composantes essentielles des technologies développées pour contrôler et discipliner les corps, les populations, et la société elle-même<sup>29</sup>.»

Forcée également au mimétisme, l'hystérique tentera de copier le langage auquel elle devrait se conformer. Toujours selon Irigaray:

Il lui reste donc, à la fois, le mutisme et le mimétisme. Elle se tait et, en même temps, elle mime. Et - comment pourrait-il en être autrement? - mimant-reproduisant un langage qui n'est pas le sien, le langage masculin, elle le caricature, le déforme: elle «ment», elle «trompe», ce qui est toujours attribué aux femmes<sup>30</sup>.

Faisant écho à la pensée d'Irigaray, on peut remarquer que dans *Les Enfants*, chaque fois que soeur Julie tente de se

---

<sup>27</sup>*Ibid.*, p. 20.

<sup>28</sup>*Ibid.*, p. 21.

<sup>29</sup>Hubert Dreyfus et Paul Rabinow, *Michel Foucault. Un parcours philosophique*, Paris, Éditions Gallimard, 1984, p. 250.

<sup>30</sup>Irigaray, *Ce Sexe qui n'en est pas un*, p. 134.

plier aux lois du couvent, son imitation, teintée d'ironie, sonne faux:

Je ne demande à Dieu qu'une seule chose; devenir pour l'éternité une religieuse comme les autres, me perdre parmi les autres et ne plus donner prise à aucune singularité. Une petite nonne interchangeable, parmi d'autres petites nonnes interchangeables, alignées, deux par deux, même costume, mêmes gestes, mêmes petites lunettes cerclées de métal. Si vous l'exigez, j'en porterai aussi, quoique j'aie une vue perçante. Un dentier aussi, si vous voulez, bien que j'aie des dents solides et éclatantes<sup>31</sup>.

Il en est de même lors de la scène au lavoir où lorsqu'elle sort de son état hypnotique et demande pardon:

Giflée, aspergée d'eau glacée, soeur Julie revient à elle. Elle tombe à genoux, sur les carreaux mouillés, aux pieds de la supérieure, la suppliant d'une petite voix fausse d'avoir pitié d'elle et de lui pardonner ses péchés<sup>32</sup>.

Par ailleurs, en confession, l'abbé Migneault l'accusera de mentir: «L'abbé Migneault explique à soeur Julie qu'elle ment tout le temps, sans le savoir. Sa nature la plus profonde est menteuse, faussée en quelque sorte<sup>33</sup>.» Les religieuses également atteintes d'hystérie se mettent à copier le monde

---

<sup>31</sup>Hébert, *Les Enfants du sabbat*, p. 18.

<sup>32</sup>*Ibid.*, p. 59-60.

<sup>33</sup>*Ibid.*, p. 24.

des hommes. Ainsi, sous l'influence de soeur Julie, la soeur économe se met à faire des affaires comme les hommes:

Dans le bureau bien encaustiqué de la soeur économe s'élève bientôt des nuages de fumée. Spirales, volutes, ronds parfaits montent vers le plafond. [...] Sans consulter ni la mère supérieure ni la mère assistante, elle empoigne le téléphone, une cigarette au coin de la bouche, les yeux tout plissés par la fumée. D'une voix de basse russe, elle fait des affaires<sup>34</sup>.

Dans cet extrait, nous pouvons dire que le caractère parodique des *Enfants*, tel que l'a défini Linda Hutcheon dans *A Theory of Parody*, atteint un sommet. Selon Hutcheon, la parodie se caractérise par un mouvement non seulement d'imitation, mais également de distanciation critique rempli d'ironie<sup>35</sup>. Ici, non seulement la soeur économe imite-t-elle un homme d'affaires, mais elle l'imite dans tout ce qu'il a de plus caricatural.

En fait, le seul moment où il y a imitation et authenticité dans *Les Enfants*, c'est lorsqu'après avoir été enfermée à l'infirmerie, soeur Julie se met à danser:

Elle danse et se contorsionne. Elle clame qu'elle est une renarde rousse et que le renard, «par l'odeur alléché», désire danser avec elle. Elle est si vraie et convaincante que le renard est présent là, dans la pièce, avec elle, bien qu'invisible.

---

<sup>34</sup>*Ibid.*, p. 139.

<sup>35</sup>Linda Hutcheon, *A Theory of Parody*, New York et Londres, Routledge, 1985, p. 34.

Elle exécute des pas de danse que l'autre, en face d'elle, mime aussi<sup>36</sup>.

En réfléchissant à cet extrait, nous pouvons avancer que, si soeur Julie réussit à défier le couvent, c'est qu'elle s'inscrit dans le mythe de la sorcière médiévale reconnue comme étant souvent rousse<sup>37</sup> et associée à l'animal. Le personnage de soeur Julie ne sort pas véritablement de l'hystérie. L'hystérie serait-elle alors une voie permettant l'expression de la répression chez les femmes? La pensée d'Hélène Cixous semble aller en ce sens.

#### L'hystérique ou le personnage révolutionnaire

Dans le célèbre texte «Le rire de la Méduse», Hélène Cixous porte une vive admiration à ces femmes hystériques, à la fois solides et fragiles, qui ont exprimé dans leur corps ce que la société ne leur permettait pas de dire tout haut:

---

<sup>36</sup>Hébert, *Les Enfants du sabbat*, p. 160.

<sup>37</sup>Barbara C. Walker précise que si de nombreuses femmes rousses sont considérées comme étant des sorcières au Moyen Âge, ce n'est pas à cause de la couleur de leurs cheveux, mais parce qu'ayant des taches de rousseur, elles sont plus susceptibles d'avoir des taches de naissance qui sont vues comme la marque du Diable. *The Feminist Companion to Mythology*, Carolyne Larrington (dir.), Londres, Pandora Press, 1992.

Et avec quelle force dans leur fragilité: «fragilité», vulnérabilité, à la mesure de leur incomparable intensité. Elles n'ont pas sublimé. Heureusement: elles ont sauvé leur peau, leur énergie. Elles n'ont pas travaillé à aménager l'impasse des vies sans avenir. Elles ont habité furieusement ces corps somptueux: admirables hystériques qui ont fait subir à Freud tant de voluptueux et inavouables moments [...]<sup>38</sup>.

Mais, même si elle apprécie le caractère révolutionnaire de l'hystérique, Cixous reconnaît son comportement auto-destructeur:

C'est toi, Dora, toi, indomptable, le corps poétique, la vraie «maîtresse» du Signifiant. Ton efficacité, on va la voir oeuvrer avant demain, quand ta parole ne sera plus rentrée, la pointe retournée contre ton sein, mais s'écrira à l'encontre de l'autre<sup>39</sup>.

L'hystérique possède donc en elle le pouvoir de créer, mais elle doit transformer sa parole. Elle serait même du côté de l'art, comparativement à l'obsessionnel qui serait du côté du religieux<sup>40</sup>.

Linda Schierse Leonard, dans *Meeting the Madwoman: An Inner Challenge for Feminine Spirit*, dira, elle aussi, en 1993, qu'il est possible de transformer la colère, la frustration, la trop grande assurance ou la tension observées

---

<sup>38</sup>Hélène Cixous, «Le Rire de la méduse», *L'Arc*, n° 61, 1975, p. 48.

<sup>39</sup>*Ibid.*

<sup>40</sup>Clément et Cixous, *La Jeune Née*, p. 289.

chez la femme folle en forces créatives<sup>41</sup>. Tout comme Cixous, elle célèbre cette «folle intérieure», mais fait quand même une distinction entre la folie destructrice qui engendre la paranoïa ou l'isolement et la folie «divine», celle dont témoignent les artistes et les mystiques. Elle ira jusqu'à dire que chacun de nous possède une «folle intérieure» dont l'énergie peut être destructrice ou positive.

Selon Catherine Clément, dans *La Jeune née*, la sorcière ou l'hystérique jouent un rôle à la fois contestataire et conservateur. Contestataire, car la sorcière s'oppose à de nombreuses lois de l'Église pour réussir à survivre, et que l'hystérique, par ses crises, secoue son auditoire et en particulier sa famille, en plus de déranger la vie quotidienne et de susciter «la magie dans l'apparente raison<sup>42</sup>.» L'hystérique ou la sorcière jouent également un rôle conservateur, en ce sens que

toute sorcière finit par être détruite, et rien ne s'inscrit d'elle que les traces mythiques. [...] toute hystérique finit par habituer les autres à ses symptômes, et la famille se referme autour d'elle, qu'elle soit curable ou incurable<sup>43</sup>.

---

<sup>41</sup>Linda Schierse Leonard, *Meeting the Madwoman: An Inner Challenge for Feminine Spirit*, New York, Bantam Books, 1993.

<sup>42</sup>Clément et Cixous, *La Jeune Née*, p. 13-14.

<sup>43</sup>*Ibid.*, p. 14.

Mais, même si Clément, dans un dialogue avec Cixous<sup>44</sup>, ne voit pas dans l'hystérique un personnage révolutionnaire<sup>45</sup>, elle reconnaît son rôle de contestation. C'est ainsi qu'elle associe l'hystérie à la fête. Or on sait que dans la fête, tout de la vie quotidienne est transgressé et inversé. Dans le carnaval, par exemple, on trouve l'inversion de l'ordre hiérarchique:

[...] (kings become servants, officers serve the ranks, boys become bishops, men dress as women and so on) with a comic privileging of the bottom part of the body (feet, knees, legs, buttocks, genitals, anus) over the rational and spiritual control of the head<sup>46</sup>.

Parallèlement, chez l'hystérique, tout ce qui est senti dans la partie du bas du corps et qui est réprimé par la société bourgeoise naissante du XIX<sup>e</sup> siècle sort dans le haut du corps. Les vomissements, la toux nerveuse, le refus de manger auraient à l'origine le désir de repousser toute sensation à caractère sexuel<sup>47</sup>. Freud avait d'ailleurs découvert

«que les maux de tête hystériques étaient dus à un parallèle fantasmatique tendant à rendre

---

<sup>44</sup>*Ibid.*, p. 246-296.

<sup>45</sup>*Ibid.*, p. 289.

<sup>46</sup>Peter Stallybrass et Allon White, *The Politics and Poetics of Transgression*, Londres et New York, Methuen, 1986, p. 183.

<sup>47</sup>*Ibid.*, p. 185-186.

équivalentes les deux extrémités du corps (tête et partie inférieure, poils aux deux endroits, joue et fesses, lèvres et grandes lèvres, bouche et vagin) [...]»<sup>48</sup>.

La sorcière et l'hystérique montrent «la fête dans leur corps, accomplissant les retournements impossibles donnant à voir le non-représentable, figures de l'inversion»<sup>49</sup>. Selon nous, le roman *Les Enfants du sabbat* reproduit parfaitement le discours de l'hystérique marqué par l'inversion.

Pour illustrer notre propos, nous avons choisi d'analyser un extrait qui se trouve au milieu du roman. Au début de l'extrait, qui est constitué de trois scènes<sup>50</sup>, nous retrouvons soeur Julie à l'infirmierie.

Dans la première scène, soeur Julie est en pleine crise. Ligotée et droguée, elle porte un regard critique sur sa vie au couvent puis tombe dans un sommeil qui l'amènera chez les morts. Dans la deuxième scène, on assiste à une vision de soeur Julie, vision qui nous ramène à son passé et à la cabane où vivaient ses parents, Philomène et Adélaré. Dans la troisième scène, nous retrouvons soeur Julie à l'infirmierie qui se réveille. Des lettres apparaissent sur ses mains et ses avant-bras.

---

<sup>48</sup>Lettre de Freud à Fliess datée du 6 septembre 1899, citée par Catherine Clément, dans *La Jeune née*, p. 47.

<sup>49</sup>Clément et Cixous, *La Jeune née*, p. 46.

<sup>50</sup>Hébert, *Les Enfants du sabbat*, p. 92-97.

Dans ces trois scènes, le lecteur passe de la réflexion intérieure, celle de soeur Julie, à une description menée par un narrateur extra-diégétique et assiste à l'opposition presque caricaturale de deux mondes, celui du couvent, lieu de répression et celui plus libre, mais combien effrayant de l'enfance de soeur Julie.

### **Systeme d'oppositions et inversion**

Soeur Julie souffre donc de migraines et a des visions. Or ces visions se révèlent être des souvenirs de son enfance à la campagne avec ses parents Adélarde et Philomène et son frère Joseph. Dès le début du roman, on assiste à des va-et-vient constants entre le couvent et la cabane, ce qui permet de juger des différences, mais surtout des ressemblances étonnantes entre les deux mondes. Cette alternance dans l'espace et dans le temps est marquée par une série d'oppositions.

À titre d'exemples, au couvent, règne le silence qui est seulement interrompu par les prières, les plaintes et les cris de soeur Julie, par le pas précipité du docteur qui part, ou par le bruit «lourd» de la porte d'entrée qui se referme. À la cabane, le bruit et le rire s'oppose au silence du couvent. Adélarde ferme à son tour la porte de la maison, mais en la claquant. Remplaçant les plaintes du couvent, Philomène et

Adélarde «éclatent de joie et de rire» ou «hurlent de rire» et, lorsqu'Adélarde s'éloigne vers le village, il le fait en sifflotant.

En matière de couleurs, au couvent, s'il y a des couleurs, c'est pour accentuer le caractère dérisoire des personnages. La «face ronde et rose» du docteur met en évidence sa fausse innocence. Le «teint gris» de l'aumônier souligne la nature morbide du personnage. Les scènes à la cabane, quant à elles, regorgent de couleurs qui tranchent par leur sensualité. La couleur rose de la robe de Philomène représente bien le côté charnel de la sorcière, alors que la «face ronde et rose» du docteur faisait penser à celle d'un bébé. De plus, le violet et le rouge de la courtepointe soulignent le caractère secret et violent du lit conjugal. Le violet est la couleur du secret, alors qu'on associe le rouge à des forces chtoniennes<sup>51</sup>.

L'alternance entre le couvent et la cabane reflètent la tension que vit soeur Julie, tension que l'hystérique ne peut ni maîtriser ni résoudre, déchirée entre l'action et l'état de paralysie, entre la parole et le silence, entre ces polarités propres à la culture de la séparation des genres qui constituent les tensions du discours de l'hystérique<sup>52</sup>. Cette alternance des lieux et les oppositions constantes dans le

---

<sup>51</sup> Jean Chevalier et Alain Gheerbrant, *Dictionnaire des symboles*, Paris, Éditions Robert Laffont et Éditions Jupiter, Bouquins, 1982, p. 1020.

<sup>52</sup>Kahane, *op. cit.*, p. 82.

roman seront accompagnées par un système d'inversions propre à l'ironie.

Ainsi, au couvent, les personnages sont décrits de façon ironique par soeur Julie. Alors que le docteur occupe un poste de responsabilité, il a l'air d'un grand enfant avec «un tout petit nez dans sa face ronde et rose». La mère supérieure qui, elle aussi, devrait se distinguer par son air digne en est réduite à la curiosité animale d'un «mufle frétilant». L'aumônier, vieillissant et fatigué, emprunte au Christ sa coiffure, ce qui le ridiculise.

Par ailleurs, si le lieu de la cabane s'oppose à celui du couvent, il n'est cependant pas exempt non plus du regard ironique du narrateur. «Les belles cloisons de sapin doré», «les noeuds couleur de noyau de pêche» ne sont en fait que des planches usées. La «couronne de cheveux» de Philomène n'est pas dorée, mais couleur moutarde. Adélarde, qui a un chapeau noir dont les taches de sueur forment une «auréole», ne correspond pas du tout à un saint.

De plus, alors qu'on s'attendrait à ce que la mère supérieure protège et adoucisse les souffrances d'une de ses filles, elle en jouit. Le souffle de l'Esprit saint est ici remplacé par l'odeur du soufre, élément représentant les ténèbres et Satan. De plus, la fleur, symbole de la perfection spirituelle, est, au couvent, porteuse de la mort, car elle est empoisonnée. En ce qui concerne le nouvel aumônier, lui qui devrait rayonner et montrer le chemin de la foi, ressemble

plutôt à un revenant avec son «teint gris» et son «oeil torve».

Comme on a pu le constater, les deux univers sont la cible du narrateur omniscient. Mais, ce narrateur, qui est-il?

### Folie et énonciation

Tout comme le système d'oppositions et l'ironie, les mouvements dans l'énonciation troublent la lecture, mais cette fois-ci par leur subtilité. Si nous retournons à notre extrait, nous remarquons que dans la première scène, soeur Julie porte un regard sur sa vie au couvent. Ses réflexions et la description qu'elle fait de l'au-delà sont interrompues lorsqu'elle interpelle brusquement ses gardiens pour leur demander leur avis: «Mes révérends, mes révérendes, il y a de quoi perdre la foi, ne pensez-vous pas?», pour ensuite poursuivre sur un ton de menace: «Vous imaginez m'avoir mise hors d'état de nuire?» et enfin revenir au ton de la réflexion: «Vous êtes là, tous les trois tant que vous êtes, à m'épier dans l'attente de la moindre de mes paroles.» Elle reprendra le ton de l'apostrophe, au beau milieu d'une réflexion, en s'adressant à la femme de Joseph:

Je considère mon frère comme un homme mort, attelé à une petite cochonne d'Anglaise. Piggy, Piggy-Wiggy, ma petite salope, va te faire fourrer dans

ta soue par qui tu voudras, mais ne compte pas sur mon frère pour... Joseph, Joseph...<sup>53</sup>

avant de perdre toute voix. En effet, à la fin de la scène, on ne sait plus qui parle. Un narrateur extra-diégétique semble prendre la relève, alors que soeur Julie sombre dans le sommeil, abandonnée à l'image impersonnelle d'une religieuse:

Bientôt le son même de la voix de soeur Julie de la Trinité passe de l'autre côté du monde. [...] Une religieuse, dans le désordre de ses vêtements, repose, attachée sur un lit d'infirmierie. Son sommeil est profond, son absence parfaite. [...] Une image de religieuse<sup>54</sup>.

Dans la scène suivante, nous nous retrouvons à la cabane. Alors qu'il est concevable d'attribuer au narrateur omniscient la narration des événements du passé, à la cabane, c'est pourtant par les visions de soeur Julie que le lecteur peut y avoir accès. Ambiguïté entre personnage et narrateur, entre discours et pensée<sup>55</sup>, le discours indirect libre ne fait qu'accentuer l'effet d'irréalité et donc de folie. Cette confusion dans l'énonciation ajoute à l'atmosphère cauchemardesque ou surnaturelle du roman.

---

<sup>53</sup>Hébert, *Les Enfants du sabbat*, p. 93-94.

<sup>54</sup>*Ibid.*, p. 94.

<sup>55</sup>Gérard Genette, *Nouveau discours du récit*, Paris, Éditions du Seuil, 1983, p. 35.

## La vie est un cauchemar

Ce qui frappe tout d'abord à la lecture de l'extrait, c'est son atmosphère cauchemardesque. Endormie et ligotée sur son lit, soeur Julie fait des aller-retour entre le sommeil ou plutôt le cauchemar dans lequel elle plonge et la réalité du couvent devenue à son tour un cauchemar :

Ils m'ont endormie et jetée dans un trou noir. Me voici au fond d'un puits. J'ai de quoi vivre et rêver. Si j'entrouvre les yeux, j'aperçois mes gardiens qui me surveillent. [...] Le lieu profond des rêves. Endormie, couchée là sur ce lit, à l'infirmierie, lancée par-dessus bord, dans la nuit d'un sommeil pesant. Mes mauvais génies me gardent<sup>56</sup>.

Le cauchemar dans lequel elle plonge peut être, de toute évidence, associé à une descente aux enfers. On n'a qu'à penser aux références au puits et à l'écho caverneux qui en remonte :

Me voici au fond d'un puits. [...] J'appelle Joseph, au fond d'un puits vide, aux parois de pierre moussue, verte et rouillée. [...] L'écho est terrible ici. Ma voix m'est aussitôt renvoyée, caverneuse et glacée<sup>57</sup>.

---

<sup>56</sup>Hébert, *Les Enfants du sabbat*, p. 92.

<sup>57</sup>*Ibid.*, p. 92-93.

Selon une interprétation symbolique, le puits permettrait de communiquer avec le séjour des morts. Et, en effet, soeur Julie séjourne dans l'au-delà, mais n'y trouve pas plus de sens que dans la réalité répressive du couvent:

Les morts m'apparaissent et me font croire à leur vie éternelle. L'au-delà est habité par des fantômes et des apparitions. L'immortalité de l'âme n'a pas d'autre origine. *A tale told by an idiot*<sup>58</sup>.

L'au-delà, peuplé de morts, n'a donc plus le sens que la tradition chrétienne lui avait donné, à savoir une raison aux souffrances vécues sur terre.

Ainsi, comme dans *Macbeth*, où la vie est devenue monstrueuse parce que investie par le mal, «*A tale told by an idiot*», la vie au couvent, comme l'au-delà, n'a plus de sens. Alors qu'on s'attendrait à ce que règnent au couvent le bien et la paix, le mal et la terreur triomphent:

La supérieure, son mufle frétilant, comme si elle respirait à la dérobée un bon coup l'odeur sulfureuse d'une fleur empoisonnée, se pâme et jouit. Et la terreur et la culpabilité ajoutent encore à l'émoi de la supérieure des dames du Précieux-Sang<sup>59</sup>.

La vie au couvent relève donc d'un cauchemar, mais les visions de la cabane ne le sont pas moins. Lieu de la nature

---

<sup>58</sup>*Ibid.*, p. 93.

<sup>59</sup>*Ibid.*, p. 92.

et de la liberté, la cabane est aussi un lieu où il est difficile de vivre. Ainsi, même si les cloisons faites de «sapin doré» sont belles et qu'on y trouve «des noeuds couleur de noyau de pêche», la cabane protège à peine contre les hivers froids ou les étés trop chauds. De plus, si le monde de Philomène et d'Adélard s'oppose à celui du couvent par sa sensualité et son espace de liberté, la violence est omniprésente. La dentelle à la tête de lit du couple est «de fer». La bouche de Philomène qui est «rouge aux dents claires» semble prête à dévorer. De plus, lorsqu'elle appelle son fils, dans le but d'avoir un rapport incestueux, elle le fait «d'une voix tonnante», sûre de son pouvoir.

Adélard, quant à lui, même s'il est plutôt spectateur dans cette scène, on sait par Philomène qu'il a déjà violé sa fille:

- Débarque du litte, à cet'heure, mon vieux maudit. T'as déniaisé la fille, il faut que je fasse la cérémonie au garçon<sup>60</sup>.

De plus, lorsque Philomène et Adélard se taquinent, ils «se bourrent» aussi «de coups de poing» et vont jusqu'à hurler de rire des blessures qu'ils se font au cours de leurs jeux érotiques.

Si le couvent est un lieu cauchemardesque par le caractère répressif de ses lois, la cabane l'est tout autant,

---

<sup>60</sup>Ibid., p. 95.

ses propriétaires obéissant à des lois brutales et implacables. Le pouvoir sournois de la mère supérieure est remplacé par celui terrifiant de la mère sorcière.

Dans *Les Voleuses de langue*, Claudine Herman note que pour que la femme soit hystérique, non seulement doit-elle perdre la voix, mais elle doit également nourrir des fantasmes ou des rêveries<sup>61</sup> qui seront toujours déçues. Dans *Les Enfants*, les attentes de soeur Julie sont toujours déçues, qu'elle essaie de vivre dans l'univers du couvent ou celui de la cabane.

#### Le mythe de la sorcière «revisité»

Hébert emprunte donc au mythe de la sorcière, mais elle le déconstruit à plusieurs reprises. Par exemple, après avoir reconnu le pouvoir ancestral de ces femmes, on s'aperçoit que les sorcières ne s'accouplent pas nécessairement avec le Diable, mais plutôt avec un homme qui ne fait que lui ressembler:

Toute une lignée de femmes aux yeux vipérins, venues des vieux pays, [...] s'accouplant avec le diable, de génération en génération, du moins

---

<sup>61</sup>Claudine Hermann, *Les Voleuses de langue*, Paris, Éditions des femmes, 1976, p. 81.

choisissant avec soin l'homme qui lui ressemble le plus, [...]<sup>62</sup>.

Hébert prend également une distance par rapport au pouvoir de la sorcellerie en expliquant de façon très concrète comment se font vraiment les prévisions atmosphériques:

Il est facile, à partir d'une habitation aussi profonde des saisons, de dire le temps qu'il fera rien qu'en clignant les yeux et en regardant le nord avec attention, et de brasser l'eau pour faire de la grêle à volonté<sup>63</sup>.

Par ailleurs, la comparaison du couple sorcier à un couple royal rajoute au ridicule du mythe:

La tête extraordinaire du lit des parents, son ombre portée sur le mur. [...] Une dentelle de fer toute en volutes et fleurons royaux répétée deux fois à cause de l'ombre sur le mur.

La mère, sa couronne de cheveux couleur moutarde à peine sortie des bigoudis, [...]<sup>64</sup>.

Hébert déconstruit aussi le mythe de la sorcière en expliquant davantage le contexte historique et socio-économique dans lequel Philomène et Julie sont devenues sorcières.

---

<sup>62</sup>Hébert, *Les Enfants du sabbat*, p. 92.

<sup>63</sup>*Ibid.*, p. 95.

<sup>64</sup>*Ibid.*

## Mythe et histoire «revisités»

S'il est un lieu que les écrivaines des années 1970 et 1980 ont choisi de subvertir, c'est bien l'histoire. En effet, l'histoire officielle a souvent ignoré ou nié l'expérience des femmes. Redécouvrir leur histoire, c'est donc «revisiter» le passé.

Dans *Histoire des femmes en Occident*, Georges Duby et Michelle Perrot constatent que l'idée de vouloir écrire l'histoire des femmes a longtemps été «incongrue ou absente<sup>65</sup>». Depuis une vingtaine d'années, cette histoire est possible grâce à une série de facteurs dont «la redécouverte, opérée dès le XIX<sup>e</sup> siècle, de la famille comme cellule fondamentale et évolutive des sociétés», «l'élargissement progressif du champ historique aux pratiques quotidiennes», depuis Mai 1968, «le retentissement d'une réflexion politique tournée vers les exilés, les silencieux et les cultures opprimées» et enfin les interrogations suscitées par le mouvement des femmes<sup>66</sup>.

Dans *Les Enfants du sabbat*, Anne Hébert raconte à sa manière l'histoire des femmes situant l'intrigue de son roman dans le Québec rural des années 1930 et 1940. Cette fois-ci, on découvre l'histoire des campagnes à travers la vie des

---

<sup>65</sup>Georges Duby et Michelle Perrot, *Histoire des femmes en Occident*, Paris, Plon, 1991, p. 8.

<sup>66</sup>*Ibid.*, p.14.

hommes et surtout des femmes vivant dans la misère. Ici, nous nous aventurons loin des récits de guerres, loin aussi des histoires de héros vivant de la terre pour découvrir la pauvreté et la misère d'habitants marginaux. Mais, ce serait méconnaître Hébert que de s'attendre à une description purement réaliste de cette époque. Revue et corrigée à travers les yeux de personnages féminins, l'histoire prend un tout autre visage.

En racontant l'histoire d'une femme comme Philomène, elle raconte deux histoires, celle d'une femme du Moyen Âge et celle d'une femme du Québec au début du XX<sup>e</sup> siècle. Ces deux femmes vivent dans une société où la femme est réprimée. Prisonnière de son temps où règnent la pauvreté et la peur des maternités nombreuses, la sorcière décide, elle, de s'en sortir.

Dans *Les Enfants du sabbat*, Hébert récupère certains éléments du mythe de la sorcière du Moyen Âge pour la faire vivre dans le Québec des années 1930. Comme la sorcière d'autrefois, Philomène pratique l'avortement:

- Philomène m'a promis de me les faire sortir du ventre, les petits maudits, quand ils sont encore pas plus gros qu'un oignon et doux comme un bouton de rose<sup>67</sup>.

---

<sup>67</sup>Hébert, *Les Enfants du sabbat*, p. 42.

Comme la sorcière d'antan, elle permet aussi aux hommes et aux femmes qui participent aux sabbats auxquels elle préside d'évacuer leurs craintes suscitées par des maternités trop nombreuses:

Une femme rit, tout son corps flasque secoué de convulsions, comme si elle sanglotait. On entend à peine ce qu'elle dit. Il est question de famille nombreuse, d'enfants trop gros qu'il faut mettre au monde dans des douleurs épouvantables<sup>68</sup>.

ou encore, pour l'époque de la grande crise économique des années 1930, la crainte du chômage:

Et voici que ce soir, au fond du ravin, l'oeil du patron est là sur l'arbre qui regarde Pierrette. Suit bientôt la figure entière du patron qui se couvre d'écailles vert-de-gris. La bouche de l'homme devient minuscule et se fige, comme un noeud de bois dessiné sur l'arbre. Les pires menaces sont dites dans un souffle de douceur étonnante:

- À la rue Pierrette! Renvoyée! chômeuse comme tout le monde<sup>69</sup>.

Si, d'une part, la sorcière guérit par la magie blanche ou par la magie noire et nourrit ainsi l'illusion d'un monde meilleur, par exemple au sabbat, l'image que se fait d'elle la société est d'autre part ambiguë: ne guérit-elle pas sans le consentement de l'Église? ne favorise-t-elle pas l'amour non

---

<sup>68</sup>Ibid.

<sup>69</sup>Ibid., p. 40-41.

conjugal? ne s'adonne-t-elle pas à des rites dignes de Dionysos?

Cette ambiguïté fera de la sorcière un personnage vulnérable. Dans *Les Enfants*, lorsque Philomène perd son pouvoir d'envoûtement sur ses «fidèles» quand elle échoue à faire de son fils un homme, elle devient alors inutile et nuisible. Les hommes et les femmes qui avaient cru en elle sont alors ramenés à l'ordre par les lois impitoyables de l'Église:

Les fidèles, soigneusement préparés à cet effet, envoûtés, drogués, tel qu'il se doit, amenés doucement au bord du lit, pour la scène promise, la consommation de la mère par le fils, le passage de la ligne interdite, sont réveillés brutalement, au seuil de l'extase. Le sol se dérobe sous leurs pieds. Surtout ne pas être pris en flagrant délit, si près du péché originel. Là, sur le lit de parade. Cette femme et son fils. Fuir. Quitter cette cabane à jamais<sup>70</sup>.

Philomène s'éteint donc abandonnée de tous, dorénavant impuissante.

Comme le dit Stephen C. Bherendt, dans *History and Myth: Essays on English Romantic Literature*<sup>71</sup>, si le mythe met en valeur l'histoire, l'histoire peut également mettre en valeur le mythe. En le situant dans un contexte historique et

---

<sup>70</sup>*Ibid.*, p. 99.

<sup>71</sup>Stephen C. Bherendt, «Introduction: History, Mythmaking, and the Romantic Artist», dans Stephen C. Bherendt (dir.), *History and Myth: Essays on English Romantic Literature*, Détroit, Wayne State University Press, 1990, p. 20.

économique précis, le mythe de la sorcière se trouve déconstruit, ce qui permet de mieux comprendre l'histoire. Le fait de mieux comprendre l'histoire apporte d'autant plus un éclairage nouveau sur un mythe séculaire.

Les sorcières d'Hébert sont donc des victimes plus que des instigatrices du mal, contrairement au mythe construit sur les sorcières. Dans *Macbeth*, les sorcières encouragent Macbeth à accomplir le mal en assassinant un vieillard bienveillant qui lui a fait confiance. Dans *Les Enfants du sabbat*, Philomène et soeur Julie se battent contre une société qui veut les réduire au silence. Elles font le mal pour se défendre.

### **Sorcellerie, hystérie et maladie mentale**

Hébert «revisite» également le mythe de la sorcellerie en suggérant que le comportement de soeur Julie serait associé à des troubles psychiques. On sait maintenant qu'autrefois certaines femmes victimes des conditions sociales ou de leur famille présentaient des comportements pathologiques, ceux qu'on reconnaît aujourd'hui comme appartenant à l'hystérie. Ces femmes au comportement étrange étaient autrefois accusées de sorcellerie.

Même si l'hystérie considérée comme une simple névrose ne relève pas à proprement parler de la maladie mentale, nous ne

pouvons pas ignorer que l'hystérie dont soeur Julie manifeste les symptômes est un trouble psychique. Dans la scène où soeur Julie apprend que son frère Joseph vient de se marier, elle a une crise dont les manifestations associées à la possession ressemblent étrangement aux symptômes propres à l'hystérie. En effet, tout le corps de soeur Julie se met à parler. Il prend la position d'un arc, la tête rejoignant presque les talons. De plus, lorsqu'on retrouve soeur Julie enfermée à l'infirmerie, elle sent une contraction dans sa gorge, symptôme que l'on pourrait associer à la «sensation de "boule" pharyngienne» observée chez les hystériques.

À ces manifestations s'ajoutent des symptômes psychotiques. Dans la psychose, il se produit tout d'abord une rupture entre le moi et la réalité. Après avoir été internée, soeur Julie perd peu à peu contact avec la réalité. On pourrait donc qualifier cet épisode de psychotique:

Me voici au fond d'un puits. J'ai de quoi vivre et rêver. [...] J'ai tout mon temps. Le lieu profond des rêves<sup>72</sup>.

Dans un deuxième temps, la psychose se caractérise par du délire où le moi reconstruirait une nouvelle réalité conforme aux pulsions de l'individu. Ici, le désir de soeur Julie de retrouver à la fois Joseph et celui de le voir mort se succèdent:

---

<sup>72</sup>Hébert, *Les Enfants du sabbat*, p. 93.

- Joseph! Joseph! C'est moi, Julie!

Je hurle des injures qui me reviennent aussitôt, dans une cacophonie indescriptible. Toute parole de reproche ou de colère, adressée par moi à mon frère, ne l'atteint plus et me retombe dessus pour me tuer. Je considère mon frère comme un homme mort, attelé à une petite cochonne d'Anglaise<sup>73</sup>.

Soeur Julie se sent non seulement trahie parce que Joseph vient de se marier, mais aussi complètement désorientée, car elle vient de perdre sa seule raison d'être au couvent - on se rappellera qu'elle est entrée au couvent pour que son frère ne soit pas blessé à la guerre.

Soeur Julie, délirante, croit en son pouvoir d'incantation de sorcière. Elle s'est ainsi créé un monde imaginaire où elle se voit trahie et vaincue par tous ceux qui l'entourent, même son frère. Finalement, elle perd complètement contact avec la réalité, laissant la parole, sur le plan de l'énonciation, à un narrateur extradiégétique:

Bientôt le son même de la voix de soeur Julie de la Trinité passe de l'autre côté du monde. Ceux qui la veillent n'entendent plus rien, ne voient plus rien<sup>74</sup>.

À la suite de cette scène, soeur Julie retournera à la cabane pour revenir à la réalité du couvent, héritière des pouvoirs de Philomène. Plus puissante que jamais, elle

---

<sup>73</sup>*Ibid.*

<sup>74</sup>*Ibid.*, p. 94.

bouleversera alors le monde du couvent qui veut la rompre à ses lois. La psychose est alors non seulement folie, elle est aussi transgression.

### Folie et transgression

La folie se manifeste, dans *Les Enfants du sabbat*, par des crises d'hystérie et un épisode de psychose. Mais, le terme de folie a existé longtemps avant l'institution du langage psychiatrique moderne, ce qui fait que son concept ne peut se limiter à celui de la maladie mentale. Le concept auquel la folie a toujours été confronté est celui de la raison, la folie ayant, depuis toujours, été l'autre de la raison. Et, si au cours des siècles le sens de la folie s'est modifié, la folie a toujours mis en rapport des protagonistes dont l'un est porteur d'une étrangeté insoutenable.

Dans *Les Enfants du sabbat*, le personnage de soeur Julie représente l'autre, ici la sorcière ou l'hystérique, qui doit transgresser la loi pour survivre. Cependant, certains théoriciens s'opposent à cette vision de l'hystérie. Dans «Foucault, Freud, and French Feminism: Theorizing Hysteria as Theorizing the Feminine», Beret E. Strong reproche aux théoriciennes, telles que Clément, Cixous, Irigaray ou

Montrelay, de ne faire que rendre positif ce qui était négatif<sup>75</sup>. Pour sa part, Marie Couillard reconnaît que Julie récupère à la fin du roman l'identité qu'elle a reçue de ses aïeules, qu'elle retrouve «la loi la plus profonde, gravée dans [ses] os<sup>76</sup>.», mais «l'unité de l'être assumée par la nouvelle Julie, n'est autre que la réalisation, l'objectivation des fantasmes les plus terrifiants projetés sur la femme par le modèle androcentrique<sup>77</sup>.» De plus, Maroussia Ahmed, dans «Transgresser, c'est progresser», fait un reproche à Anne Hébert, constatant «une symétrie absolue (relevant de l'ordre masculin) en contradiction avec l'apologie du désordre transgresseur au féminin<sup>78</sup>.»

Selon nous, Hébert ne fait pas qu'inverser des mythes. En effet, elle réussit dans *Les Enfants du sabbat* à dénoncer l'oppression des femmes tout en reconnaissant le danger qu'un autre ordre tout aussi répressif peut créer en s'opposant au pouvoir patriarcal. Ainsi, l'atmosphère cauchemardesque ou surnaturelle des *Enfants du sabbat*, le choix du thème de la sorcellerie associée à l'hystérie et à la psychose, le passage

---

<sup>75</sup>Beret E. Strong, «Foucault, Freud, and French Feminism: Theorizing Hysteria as Theorizing the Feminine», *Literature and Psychology*, n° 4, 1989, p. 10-26.

<sup>76</sup>Hébert, *Les Enfants du sabbat*, p. 174.

<sup>77</sup>Marie Couillard, «Les Enfants du sabbat d'Anne Hébert: un récit de subversion fantastique», *Incidences: romancières québécoises*, vol. IV, n°s 2-3, mai-déc., 1980, p. 83.

<sup>78</sup>Maroussia Ahmed, «Transgresser, c'est progresser», *Incidences: romancières québécoises*, vol. IV, n°s 2-3, mai-déc. 1980, p. 123.

du «je» de la narratrice au «vous» qui interpelle, au «elle» du narrateur omniscient contribuent à transgresser tout ce qui représente l'ordre établi. Y contribue également le ton ironique adopté par soeur Julie ainsi que les inversions constantes entre le couvent devenu diabolique et la cabane objet de rituel sacré. En fait, Hébert réussit, par ces nombreux jeux romanesques, à la fois à dénoncer la situation de la femme dans une société répressive et à déconstruire le mythe de la sorcière.

La réécriture d'un personnage mythique tel que la sorcière, donne, nous l'avons vu, accès à de nouveaux imaginaires. Faire vivre sous nos yeux ce personnage, c'est aussi «[découdre] les mythes un à un» comme dirait Madeleine Gagnon<sup>79</sup>, réinvestir un discours qui a été écrit sans les femmes. Réécrire un archétype comme celui de la sorcière du Moyen Âge, c'est aussi revisiter l'histoire et reprendre possession d'un puissant symbole de la longue résistance des femmes au patriarcat<sup>80</sup>.

---

<sup>79</sup>Cité par Lori Saint-Martin dans *Le Nom de la mère. Mères, filles et écriture dans la littérature québécoise au féminin*, Montréal, Éditions Nota bene, 1999, p. 230.

<sup>80</sup>Lori Saint-Martin, «Figures de la sorcière dans l'écriture des femmes au Québec», *Contre-voix. Essais de critique au féminin*, Montréal, Nuit blanche éditeur, 1997, p. 167.

Les sorcières d'antan étaient brûlées. Julie, elle, réussit, dans sa folie à se volatiliser, mais n'offre aucune réponse à la violence faite aux femmes marginales. Sur le plan de l'intrigue, la folie n'est pas libératrice, mais elle permet de dénoncer les jeux de pouvoir dont les femmes sont souvent les victimes. Le(a) lecteur(trice) est obligé(e) de s'interroger; mission accomplie pour la pensée féministe.

Dans le chapitre suivant, nous approfondirons cette fois la question de la famille. L'idée de critiquer la famille en tant qu'institution est une des stratégies se situant au coeur même des questions féministes, car l'accession des femmes à l'égalité nécessite de sérieux changements dans la famille et dans la société. Les auteures que nous étudierons répondent aux préoccupations des théoriciennes féministes en révélant les conséquences désastreuses, voire tragiques, de conventions familiales trop rigides.

**CHAPITRE III**

**FOLIE ET FAMILLE OU LES SECRETS DÉVOILÉS**

I do not claim that recent feminists discovered that families are scenes of conflict and domination, but rather that feminists emphasized that side of family life<sup>1</sup>.

Comment définir l'institution familiale dans la plus grande généralité du mot? Au-delà de l'extrême diversité des systèmes de parenté, il semble que l'on peut considérer la famille comme l'institution qui articule la différence des sexes et la différence des générations. La différence étant comprise ici non pas comme un donné biologique, mais comme elle-même une institution, c'est-à-dire un montage symbolique qui lie et qui sépare, qui met en relation et qui distingue, permettant ainsi d'organiser le magma relationnel. Cette définition de l'institution familiale a le mérite, à mes yeux, de poser la question de ce qui noue filiation et alliance comme un problème, une interrogation, presque une énigme, et non pas comme allant de soi. Percevoir cette énigme, c'est comprendre la crise de l'institution familiale non pas seulement comme le produit de l'individualisme égotiste, mais aussi comme l'effet paradoxal d'un progrès immense des valeurs démocratiques: l'accession des femmes à l'égalité<sup>2</sup>.

L'accession des femmes à l'égalité viendra, en effet, remettre sérieusement en question l'institution qu'est la famille. Ainsi, suivant le mouvement émancipateur et individualiste des années 1970 qui interroge, critique et condamne bon nombre d'institutions, le mouvement des femmes

---

<sup>1</sup>Barrie Thorne, «Feminist Rethinking of the Family: An Overview», dans Barrie Thorne et Marilyn Yalom (dir.), *Rethinking the Family: Some feminist questions*, New York et Londres, Longman, 1982, p. 22, note 29.

<sup>2</sup>Irène Théry, «Différence des sexes et différence des générations. L'institution familiale en déshérence», *Esprit*, n° 227, décembre 1996, p. 68.

dénonce de nombreux modèles de la famille idéale parce que ces modèles impliquent un ordre répressif.

La famille idéale occidentale, par exemple, est née au XIX<sup>e</sup> siècle. Inventée pour des raisons économiques, la famille était régie par des conventions très strictes: le père allait travailler à l'usine et la mère devait rester à la maison pour élever ses enfants. Dans les années d'après-guerre, ce modèle de famille idéale est transformé par l'avènement de la société de consommation et est également structuré selon des lois bien définies. Mais, les familles qui ne se conforment pas aux lois de la famille seront laissées à elles-mêmes.

Il en est de même, nous le verrons, pour le modèle de la famille chinoise dont la survie collective dépend de la soumission de ses membres à des lois millénaires régissant la famille. Encore là, aucune chance à celles qui sortent du rang. Devenues marginales, ces familles font alors l'objet de rejet et d'ostracisme de la part de la société dans laquelle elles vivent. Par ailleurs, si ces familles font partie d'une minorité, comme c'est le cas des Chinois aux États-Unis, elles sont souvent rejetées par leur propre communauté elle-même victime d'exclusion. Dans les années 1970 et 1980, le mouvement des femmes veut rendre compte de l'état de la famille et raconter ce qui se passe à l'intérieur de familles marginales pour mieux montrer les effets tragiques de lois répressives.

Dans ce troisième chapitre, nous verrons donc comment le thème de la folie adopté par les écrivaines peut aider à rompre le silence sur la violence familiale. Dans la première partie de *Songs My Mother Taught Me* d'Audrey Thomas, Isobel vit dans une famille dysfonctionnelle. Dans la seconde partie du roman, nous retrouvons Isobel, membre du personnel d'un hôpital psychiatrique. Ce milieu où la folie est la norme offrira à Isobel un autre visage de la folie. Nous verrons ensuite comment la petite Pecola dans *The Bluest Eye* de Toni Morrison et soeur Julie dans *Les Enfants du sabbat* vivent deux folies bien différentes malgré le fait qu'elles soient victimes toutes les deux d'abus par leur famille biologique ou adoptive, en l'occurrence la communauté religieuse, pour ce qui est de Julie. Nous découvrirons, enfin, comment le thème de la folie permet de mettre en lumière la détresse chez des femmes qui ne peuvent se conformer aux lois de la famille et aux modèles sociaux environnants dans *The Woman Warrior: Memoirs of a Girlhood Among Ghosts* de Maxine Hong Kingston.

### **Folie et famille ou comment briser le silence**

L'action du roman *Songs My Mother Taught Me*<sup>3</sup> d'Audrey Thomas se situe dans une petite ville de l'état de New York

---

<sup>3</sup>Audrey Thomas, *Songs My Mother Taught Me*, Vancouver, Talonbooks, 1973.

dans les années 1940 et 1950. Ce roman est de plus l'histoire d'Isobel enfant et adolescente. Dans la première partie du roman, Isobel est entourée de sa soeur, de son père, de sa mère et de son grand-père. Dans cette partie, on la voit tenter désespérément de survivre dans une famille marquée par la folie de la mère. Dans la deuxième partie du roman, Isobel réussit à s'échapper de son milieu, l'été de ses 17 ans, lorsqu'elle trouvera du travail, ironie du sort, dans l'hôpital psychiatrique de sa ville.

Au premier abord, *Songs My Mother Taught Me* semble décrire la vie d'une famille heureuse. Se fiant au titre, ce roman annonce le bonheur de moments privilégiés où la mère non seulement apprend des chansons à sa fille, mais lui lègue aussi une partie de son expérience de vie. Sur la page couverture, on retrouve, de plus, la photographie de deux petites filles souriantes prise par un photographe professionnel, signe d'un mode de vie assez aisé. Le début du roman nous invite également à connaître les petites déceptions d'une enfant de quatre ou cinq ans comme les autres:

It seemed so close - Daddy could touch where we were, right now, with his thumb and then touch Utica without really moving his third finger. So that at first, aged three and four and five, I would fidget and sigh and feel an enormous sense of betrayal as the old car went on and on through farmland and dairyland [...]'.

---

'Ibid., p. 14.

L'enfant apprend donc très tôt que la réalité peut la décevoir, et la narratrice, en qualifiant cette découverte de «trahison», nous rappelle comment les enfants réussissent à manier l'hyperbole.

Pourtant, même si le titre, la page couverture et le début du roman semblent nous raconter une histoire de famille où règne la tendresse, le(a) lecteur(trice) se voit peu à peu contraint(e) de reconnaître qu'il y a un malaise dans la famille de la petite Isobel. Déjà, au chalet du grand-père où il n'y a pas encore d'électricité, Isobel se souvient:

But my earliest memories flicker like firelight and lamplight. The *blackness* when a candle was blown out. The smell of kerosene. The light from the radio dial. Figures coming and going - dissolving, re-creating themselves, in front of the huge stone fireplace. A shadow-mother on the bedroom wall<sup>5</sup>.

Le soir venu, une fois la chandelle éteinte, Isobel est témoin d'une autre vie où des silhouettes se font et se défont devant le foyer. À ces créatures imaginaires, sur le mur de la chambre à coucher, une ombre qui semble inquiétante, celle de sa mère. Or l'ombre qui s'oppose à la lumière est aussi «image même des choses fugitives, irréelles et changeantes<sup>6</sup>». Ce sentiment d'insécurité est expliqué très tôt dans le roman par

---

<sup>5</sup>*Ibid.*, p. 18.

<sup>6</sup>Chevalier et Gheerbrant, *op. cit.*, p. 700.

la narratrice. Le malaise est causé par les querelles incessantes des parents et les colères violentes de la mère:

But if my parents weren't quarreling [...]. Anything could set my mother off - the way the housekeeper handed her the biscuits, the way my father «kowitzed» to his father-in-law, the fact that it was all very well for us to come up here and freeload every summer but where did that leave her? The fact that she did all the dirty work while he went out and sat on his backside in a rowing boat.<sup>7</sup>

La narratrice choisit donc d'être directe. Ses parents ne s'entendent pas et l'atmosphère est explosive. Les vacances en famille semblent plus contraignantes qu'agréables. Les revendications de la mère sont peut-être légitimes, mais il y a plus. C'est ce qu'on découvre un peu plus loin lorsqu'Isobel décrit la maison où la famille demeure:

it seemed only fitting however much we hated it, that we should live in the spiritual and physical squalor of our grandmother's house. All the wallpaper had faded to a uniform yellow-brown, whatever the original design. There was sheet linoleum in the kitchen and upstairs hall, worn through to the gummy black backing in places, even through to the layers of old yellowed newspaper which had been put underneath for padding. Our world was brown and stained with damp, like the wallpaper or the nasty crack in the bathroom basin, or our hair, which refused to curl the way our mother hoped it should. Brown with slashes of red (anger) - our own or that of our parents<sup>8</sup>.

---

<sup>7</sup>Thomas, *op. cit.*, p. 20.

<sup>8</sup>*Ibid.*, p. 56.

La maison de la grand-mère où ils habitent est à l'image de la famille, dit la narratrice. Comme le papier-peint qui a perdu toutes ses couleurs et ses motifs, la famille d'Isobel manque de vie, bien que pénétrée du rouge de la colère. Le silence est donc rompu. L'illusion d'une famille idéale vient de se briser. La voix de la narratrice également.

### Une voix brisée

L'histoire d'Isobel est racontée dès le début du roman par la narratrice adulte. Mais, soudain, la voix de la petite Isobel surgit du passé comme si on y était. Elle interrompt alors la narration, prise avec ses pensées et ses peurs d'enfant. S'établit alors une sorte de dialogue entre la voix de l'adulte et la voix de la petite. Or l'enfant même poursuit un dialogue avec elle-même, comme Alice dans *Alice's Adventures in Wonderland* de Lewis Carroll. Jeu d'enfant, pourrait-on croire que de prétendre être deux personnes<sup>9</sup>. Par exemple, Isobel, en vacances, se fait des reproches, car elle devrait être au lit:

---

<sup>9</sup>Dans *Alice's Adventures in Wonderland* de Lewis Carroll, le narrateur dit d'Alice: «for this curious child was very fond of pretending to be two people. "But it's no use now," thought poor Alice, "to pretend to be two people!"» *Alice's Adventures in Wonderland. Les Aventures d'Alice au pays des merveilles*, Pocket-Langues pour tous, 1992, p. 38.

Counting to myself, «Seventy-nine, eighty, eighty-one.»

8:03

and whispering inside my head, «Isobel, you are dying faster than the day.»

(«Isobel! What are you doing there? Get up and go to bed.»)<sup>10</sup>.

ou encore lorsqu'elle s'écrit des cartes postales:

I had addressed all the postcards to myself.

«Dear Isobel.

Having a swell time

Your friend.

I»<sup>11</sup>.

À la fin du chapitre 1, nous quittons le «je» pour nous retrouver au chapitre 2 avec une narratrice qui se veut extra-diégétique:

But *who* was Isobel when *she* was awake? [...] *Who* believed in hell and damnation. [...] *Who* won a Holy Bible [...] *Who* inhabited a world where outside in the streets waited a veritable Halloween of robbers, rapists, rabid dogs [...] *Who* would sometimes in the night wake up from a dream to hear the ambulances, wild with hunger, prowling the city streets, looking for *her*, for *me*<sup>12</sup>.

et qui se trouve à être également la petite Isobel racontant sa peur de l'enfer, des voleurs ou des violeurs, ou encore

---

<sup>10</sup>*Ibid.*, p. 18.

<sup>11</sup>*Ibid.*, p. 27.

<sup>12</sup>*Ibid.*, p. 29-30. (C'est nous qui soulignons.)

disant sa chance d'avoir gagné une Bible. Mais, comme si la narratrice n'arrivait toujours pas à ne faire qu'une avec la petite Isobel, elle reprend encore deux autres descriptions d'Isobel avant de laisser progressivement la place aux verbes sans sujet, puis au pronom «je».

*Who lived in a town of two rivers, [...] Who wore her skate key around her neck like the other kids [...] Loved the story of the Ugly Duckling and looked in the mirror and waited. Drying my hair in front of the oven's open door in winter, [...]*<sup>13</sup>.

Isobel semble tout d'abord avoir besoin de porter un regard extérieur pour ensuite mieux s'incarner dans la triste réalité.

C'est donc par la voix brisée d'Isobel que Thomas réussira à raconter l'histoire de sa famille et de rompre le silence qui entoure la violence qui y règne. C'est par sa voix divisée qu'on comprendra mieux ce que la petite entend par les colères maternelles. Au cimetière:

*My mother said terrible things and then changed her mind and wanted you to forget them, but how could you? Look how well Isobel remembers*<sup>14</sup>.

Dans le roman, la narration passe donc du «je» de la narratrice adulte au «elle». Si jusque-là, le(a)

---

<sup>13</sup>*Ibid.*, p. 30. (C'est nous qui soulignons.)

<sup>14</sup>*Ibid.*, p. 38.

lecteur(trice) s'interrogeait sur le sérieux d'Isobel, la scène suivante explique à la fois l'état de la mère et le comportement de l'enfant:

«Isobel,» she said, « you're cold, your heart's a stone.» She stood behind me, holding my head and forcing me to look in the mirror.

«Look at you. Look at your face. Look at it!»

I learned to disconnect myself early, to leave my body and stand outside, above really, looking downward at Clara holding Isobel.<sup>15</sup>

Cette scène éclaire parfaitement ce qui se passe: Isobel, victime des colères de sa mère n'a d'autres recours que de se dédoubler, de sortir de son corps, ce qui lui permettra de survivre. Cette prise de parole par le «je» et le «elle» s'évanouira peu à peu dans la deuxième partie du roman pour faire place uniquement au «je»<sup>16</sup>. Mais, pendant ce temps, où sont les autres?

### Le silence des autres

En lisant ces scènes difficiles, on peut se demander ce que font le père ou la parenté d'Isobel. Le père, la tante

---

<sup>15</sup>*Ibid.*, p. 63.

<sup>16</sup>Ces voix multiples, la narratrice les expliquerait peut-être lorsqu'elle raconte que, petite, elle avait perdu dans les bois deux poupées appelées Me et Mimi: «For all I know they are still there in the forest. Isobel, perhaps they are your totems?»

Olive et le grand-père Harry sont au courant de la violence psychologique qui existe dans la famille. Dans une scène touchante et pourtant courte, Isobel voit sa tante Olive partir prendre l'autobus beaucoup plus tôt que prévu, tout ceci causé par une crise de sa mère Clara. Accompagnée de son frère, tante Olive dit:

«Goodbye. Take care of yourselves. Jane. Isobel.» She gave a little «hem.» There were tears in her eyes. «I hope your mother is feeling better soon.»

They would go down the path together, Aunt O. rummaging in her handbag to be sure she had her ticket. Two short dumpy little figures, bewildered and helpless under the fury of his wife, her sister-in-law<sup>17</sup>.

Dans cette scène, la narratrice voit sa tante Olive et son père sans ressource devenir tout d'un coup de simples silhouettes devant le drame.

Pour sa part, le grand-père Harry sait, mais est lui aussi réduit au silence. Après un souper de Noël, où les cadeaux étaient particulièrement nombreux, malgré la situation financière fragile dans laquelle vivait sa famille, Isobel le raccompagne chez lui:

«Isobel.»

«What?»

He tilted my chin up to the light, still a tall man. [...]

«What is it?»

---

<sup>17</sup>Thomas, *op. cit.*, p. 76.

«Nothing. I'm an old man. You turn back here.»  
 «Is something the matter, Grandpa?»  
 «Nothing I can fix.<sup>18</sup>»

Briser le silence de la famille, c'est montrer l'impuissance des proches, mais c'est également révéler comment la société ne voulait pas à cette époque (et même parfois aujourd'hui) renoncer à son idéal de la famille. Dans «Is There a Family? New Anthropological Views<sup>19</sup>», Jane Collier, Michelle A. Rosaldo et Sylvia Yanagisako en viennent à la conclusion que si la famille est un des lieux où la violence est le plus tolérée dans notre société, c'est que notre vision de la famille est à repenser.

Une des attentes fondamentales que l'on a de la famille américaine, et on pourrait dire occidentale est, selon elles, sa capacité à protéger et à nourrir ses membres non seulement sur le plan physique, mais également sur le plan affectif. La famille serait le lieu privilégié où l'on trouve l'affection et l'amour fondés sur l'esprit de coopération et de durée, c'est-à-dire le sentiment et la moralité, s'opposant au monde extérieur où l'esprit de concurrence prédomine.

En fait, cette conception de la famille reflète bien ce qui se passe au niveau social. Vivant dans une société régie par les lois du marché et des affaires, il est tout à fait

---

<sup>18</sup>*Ibid.*, p. 82.

<sup>19</sup>Jane Collier, Michelle A. Rosaldo et Sylvia Yanagisako, «Is There a Family? New Anthropological Views», dans Barrie Thorne et Marilyn Yalom, (dir.), *op. cit.*, p. 25-39.

naturel que l'on cherche ailleurs un havre de paix. Il n'en faut pas beaucoup pour considérer alors ce refuge comme sacré, intouchable par l'État dont l'intervention devient une menace constante à la vie privée et à l'autonomie. Il n'est donc pas étonnant de considérer la violence familiale comme un fait relevant strictement de la vie privée.

L'inaction des proches n'est alors que le reflet d'une société qui tente de se fermer les yeux sur une réalité complexe. Au lieu de leur offrir de l'aide, cette société exclut et réduit au silence ceux qui ne correspondent pas à la norme, ceux qui affichent une différence, laissant libre cours aux abus à l'intérieur des familles. Pourtant victime de cette société, Isobel, dans notre roman, se fera elle-même à l'occasion l'écho de l'intolérance de cette société.

### **Isobel et la famille idéale**

Comme on le disait ci-dessus, la voix d'Isobel se fragmente, lui permettant de survivre à la violence familiale et aux inquiétudes enfantines. Pourtant, même si elle est malheureuse, Isobel ne peut s'empêcher de dire le dégoût et surtout la honte qu'elle ressent au sujet de sa famille. Or la honte qu'éprouve Isobel, en particulier à l'endroit de son père, fait étrangement écho à ce que la société environnante ne peut accepter de différent à cette époque. Par exemple, au

début du roman, lorsque Harry paie pour toute la famille, la narratrice raconte: «I felt deeply my father's equivocal position [...]»<sup>20</sup>.» Toujours lié au rôle du père: «I felt very little but contempt and disgust. He was weak both physically and morally; he could not provide»<sup>21</sup>.» Donc, faible physiquement et moralement parce qu'il ne pouvait subvenir au besoin de la famille.

Ce mépris que la petite Isobel éprouve par rapport au rôle du père s'étendra à son rôle de citoyen américain:

Just after the attack on Pearl Harbour our father, overweight, over forty, had gone down to the local draft board to see if he could enlist but was rejected - much to his relief, I'm sure<sup>22</sup>.

Son père ne peut donc ni jouer le rôle de père convenablement ni celui de héros de guerre. La narratrice adulte reprend ce qu'Isobel ressentait petite et reconnaît le poids qui devait peser sur son père. Un été, lorsque le père d'Isobel demeure en ville pour travailler, elle s'imagine que:

Perhaps he had decided to have an adventure come what may, to get away from my mother and her endless complaints about his inadequacies, even from us whom he loved in his own inarticulate,

---

<sup>20</sup>Ibid., p. 23.

<sup>21</sup>Ibid., p. 54.

<sup>22</sup>Ibid., p. 93.

hesitant way, away from the contempt we had been brought up to feel for him<sup>23</sup>.

Elle admet donc que son père a été l'objet de mépris de leur part, mépris que sa mère leur a inculqué à elle et à sa soeur, reflétant aussi ce que la société de l'époque exigeait, à savoir qu'un père n'avait d'autre rôle que d'être un pourvoyeur. La petite Isobel, si elle souffre des querelles de ses parents et du déséquilibre de sa mère, porte donc un regard aussi sévère sur sa famille que la société autour d'elle porte sur elle et sa famille.

Audrey Thomas réussit par la voix divisée d'Isobel à révéler la souffrance et la violence qui peuvent exister dans les familles marginales. Dans la deuxième partie du roman, la narratrice adulte prend toute la place sauf à quelques endroits où l'adolescente prend la parole et a encore recours au «elle». À l'été de ses dix-sept ans, donc, Isobel décide de travailler à l'hôpital psychiatrique de sa ville. Sorte de famille, avec ses figures maternelles et paternelles, l'hôpital, lieu de folie par excellence, lui fera mieux voir la folie qui règne dans sa propre famille.

---

<sup>23</sup>*Ibid.*, p. 114.

### L'hôpital psychiatrique, un miroir

«I, who had lived most of my life in chaos and disorder and who had found on 88 a kind of undistorted mirror image of the madness of my family, [...]»<sup>24</sup>.», dit la narratrice à la fin du roman. En effet, l'hôpital sera le miroir, mais le miroir inversé de sa propre famille. Ainsi, contrairement à la maison, elle est accueillie avec joie par le directeur, ancien camarade de classe de son père, et par les infirmières. Celles-ci font d'ailleurs montre d'un comportement très maternel. À titre d'exemple, Isobel, qui court se réfugier chez Mrs Reynolds:

«Remember Aggie?»  
 «Of course.»  
 «She died this morning, poor soul. [...]»  
 I burst into tears.  
 «Here, Isobel. That's not like you. Tell Mama what's the matter»<sup>25</sup>.»

Il y a aussi les malades qui lui font étrangement penser à sa mère. Mais contrairement à elle, qui n'accepterait jamais de se faire dire qu'elle est folle, les patientes semblent en être conscientes:

In many ways it was easier for me to cope with the avowed madness of Ward 88 than the glossed-over

---

<sup>24</sup>*Ibid.*, p. 199.

<sup>25</sup>*Ibid.*, p. 195.

violence of my home. If I had said to my mother, «Your're crasy», she would have been shocked, horrified, cut to the quick and then furious. [...] Those crazy ladies, who were known by everybody, including themselves, to be mad, were refreshing<sup>26</sup>.

Ainsi, il aurait pu en être tout autrement dans sa famille. Toute cette violence dans laquelle elle vit depuis son enfance aurait pu être transformée si seulement elle avait été reconnue.

À la veille de son entrée à l'hôpital, Isobel est pourtant peu consciente de la présence de la folie dans sa propre famille:

I had never seen a dead person, let alone a mad one. In my reading, yes - but those people, however real for a moment, were like the shadow people of Plato's cave. Like them, they had only an imaginary reality. [ A distant cousin, aunt Hettie, Leslie's father] [...] But all this was either long ago or far away or pretty well removed from any direct contact with myself<sup>27</sup>.

Rappelons-nous l'ombre de sa mère «shadow-mother» dans le chalet du grand-père. Personnage violent et imprévisible, sa mère ressemble étrangement à ces malades de l'hôpital.

Dans ce lieu clos où la folie est la règle, le jeu est la seule façon de survivre:

---

<sup>26</sup>Ibid., p. 149.

<sup>27</sup>Ibid., p. 139.

It was such a strange, back-breaking and ludicrous business, this restoration of order, that we all (except Cora) fell into a kind of manic humor, singing and talking to our ladies, making jokes. There was a voluptuous sense of «letting go», of playing at what they did for real, so that the work went fairly quickly<sup>28</sup>.

Le jeu se mêle donc à la réalité, et c'est ainsi que le dialogue est maintenu avec les patientes, contrairement à ce qui se passait dans la famille d'Isobel. De plus, alors que le corps n'existait que pour être dénigré, à l'hôpital, le corps est respecté et peut être source de plaisir. La sexualité fait également partie du jeu qui existe entre les infirmières et les femmes internées. Rappelons-nous la scène où l'infirmière masturbe une des patientes.

Famille loin du monde, l'hôpital adopte tout de même certaines pratiques propres aux années 1940 et 1950. À cette époque, héritant de vestiges du Moyen Âge, les suicidaires, les arriérées mentales ou encore les porteuses d'infection, comme la thyphoïde, sont toutes considérées «folles», puisqu'elles sont à l'hôpital psychiatrique<sup>29</sup>. On peut se

---

<sup>28</sup>*Ibid.*, p. 154.

<sup>29</sup>À la page 207, dernière page du roman, Thomas cite un dialogue entre Alice et le Chat tiré d'*Alice in Wonderland*:

'But I don't want to go among mad people,'

Alice remarked.

'Oh, you can't help that,'

said the Cat

'we're all mad here. I'm mad. You're mad.'

'How do you know I'm mad?'

said Alice.

'You must be,' said the Cat

'or you wouldn't have come here.'

demander, par le fait même, pourquoi ces femmes sont là. Le personnel soignant semble irréprochable, mais où sont les psychologues et les psychiatres? Ne pratique-t-on pas des lobotomies pour mieux maîtriser ces patientes? Dans cette «nef des fous» sympathique, s'exercent donc de véritables jeux de pouvoir sur des femmes vulnérables et rejetées par la société.

Isobel, victime d'abus dans sa famille, réussira dans son milieu de travail à prendre du recul et à pardonner. De plus, même si ce lieu n'est pas parfait, même si Isobel est victime de harcèlement sexuel par les infirmiers, elle réussira à s'en sortir en se servant d'un de ces hommes pour faire sa première expérience sexuelle. En choisissant l'hôpital psychiatrique, Thomas, dans cette deuxième partie, nous montre une jeune fille dont l'instinct de vie est le plus fort. La folie n'est pas pour Isobel. Dans *Les Enfants du sabbat*, Julie entre aussi dans une nouvelle famille, la communauté. Pour sa part, elle tente de croire que les religieuses pourront la sauver d'un passé d'abus. Or la communauté sera non seulement négligente, mais d'une extrême violence à son endroit.

### La communauté

Dès le début du récit, soeur Julie de la Trinité veut en finir avec un passé qui la hante et qu'elle n'a pas su jusqu'à présent affronter. Malheureusement, elle ne trouvera pas chez les

dames du Précieux-Sang le lieu qui lui permettrait de se confier. Elle le comprend d'ailleurs très tôt. Lorsqu'elle se plaint qu'elle a continuellement mal à la tête à l'approche de la cérémonie où elle prendra l'habit, on lui répond qu'elle a beaucoup d'imagination ou encore que c'est l'oeuvre du Démon. À l'hôpital, où on lui a fait passer une multitude de tests, on la considère «en parfaite santé», même si elle a des migraines et est sujette à des hallucinations.

Elle sait, par ailleurs, que la vraie réponse à ses maux ne serait même pas entendue:

La question, la vraie question, celle qui me sortirait la vraie réponse du corps, comme une dent arrachée. [...] Et même s'ils parvenaient à me cerner dans mes derniers retranchements, à sonder mes reins et mon coeur, avec des instruments subtils, ils n'en croiraient pas leurs yeux ni leurs oreilles<sup>30</sup>.

Elle doit donc continuer de vivre comme si de rien n'était: «Il faut se considérer guérie, démystifiée plutôt, réduite à sa plus simple expression, débarrassée des fausses douleurs et de la parodie du désespoir<sup>31</sup>.» Au cours d'une visite à la chapelle, elle n'aura pas non plus d'appui dans sa foi:

Peut-être Dieu me fait-il face de la même manière, caché dans le tabernacle, dans le silence de sa

---

<sup>30</sup>Hébert, *Les Enfants du sabbat*, p. 13.

<sup>31</sup>*Ibid.*, p. 14-15.

croix à lui, au moment le plus entier de sa solitude et de son abandon.

Une trop longue absence. Plus le Christ demeure le Seul et l'Abandonné, invisible derrière un rideau de pourpre, plus la mélancolie profonde de soeur Julie augmente et le sentiment de l'inutilité de son sacrifice.<sup>32</sup>

Soeur Julie ne peut compter ni sur sa nouvelle famille ni sur la religion qui l'abandonne à elle-même. Ses symptômes s'intensifient donc, menaçant l'équilibre même de la communauté religieuse. La supérieure du couvent aura l'intuition que soeur Julie cache quelque chose, mais comme nous le disions au deuxième chapitre, ce n'est pas par sollicitude que soeur Marie-Clotilde voudra connaître son «secret», c'est pour la rendre plus docile:

J'ai rang de supérieure et j'ai des filles sous mes ordres. Je dis à l'une: va, et elle va; à l'autre: viens, et elle vient; et à la nouvelle postulante qui entre ici: fais cela, et elle le fait. Ne faut-il pas que mes filles, sans exception, soient devant moi, comme des livres ouverts, afin que je puisse lire leur âme sans effort? Tel est mon devoir de supérieure et de directrice spirituelle<sup>33</sup>.

Face à cette «curiosité» intéressée, soeur Julie décide de garder le silence. La communauté tentera alors de la briser. Tout d'abord, on l'enfermera à l'infirmerie.

---

<sup>32</sup>*Ibid.*, p. 26.

<sup>33</sup>*Ibid.*, p. 19.

## Silence et violence dans la communauté

Loin d'essayer de comprendre la maladie de soeur Julie, certains membres de la communauté iront jusqu'à tenter d'en profiter. Par exemple, le père Flageole verra dans l'exorcisme qu'il souhaite pratiquer sur soeur Julie la réhabilitation qu'il attend de ses supérieurs. La mère supérieure rêvera de voir soeur Gemma, malmenée par soeur Julie, parmi les saintes. Mais, ces désirs ne seront réalisables que si on cache l'état de soeur Julie et que si les religieuses obéissent complètement à la règle du silence.

Ainsi, lorsque soeur Gemma est surprise en train de manger un morceau de viande crue: «Qu'elle se taise! Qu'elle s'efface! Qu'elle disparaisse de notre vue! Que le temps d'épreuve s'appesantisse de nouveau sur elle<sup>34</sup>!» Quand l'infirmière, chargée de la garde de soeur Julie, raconte à son tour qu'elle a été victime de visions, on l'envoie en retraite: «Une retraite de trois jours lui est prescrite, sans aucune communication avec qui que ce soit. L'in pace. Le silence intégral<sup>35</sup>.» Quant à la soeur économe, après avoir ruiné toute la communauté, obéissant aux conseils de soeur Julie, on l'enferme dans le grenier. Lorsque la mère supérieure décide de retirer aux malades tous les calmants, ce n'est pas pour libérer la douleur, mais pour «associer les

---

<sup>34</sup>*Ibid.*, p. 147.

<sup>35</sup>*Ibid.*, p. 130.

malades, les gâteuses, les folles et les possédées à l'oeuvre du salut de la maison, en grand péril<sup>36</sup>.» Le silence imposé est alors une forme d'abus et de violence.

Soeur Julie, en dépit de cette violence et malgré sa peur d'être détruite par la religion ou la communauté, voudra à certains moments y croire. À la chapelle, lors d'une vision:

Je pourrais très bien tirer par le bras la petite fille qui me nargue et l'emmener de force au confessionnal. Qu'elle dise tous ses péchés au père Migneault! Du même coup, je serais délivrée, absoute, blanche comme neige, sans enfance et sans avenir<sup>37</sup>.

Soeur Julie est donc poursuivie par un passé qu'elle avait complètement oublié. Or peu à peu, on découvre qu'elle a vécu une enfance dans une famille marginale où, parmi les rires et les incantations, il existe un secret effroyable.

#### Rires et silence à la cabane

Au couvent, alors que le silence est un mode de vie, à la cabane, c'est tout le contraire. Dès sa première vision, soeur Julie se rappelle que «[l]'air est parfumé, sonore d'insectes

---

<sup>36</sup>Ibid., p. 75.

<sup>37</sup>Ibid., p. 32.

et d'oiseaux<sup>38</sup>», puis que les parents de Julie ne faisaient preuve d'aucune pudeur en présence de leurs enfants. Soeur Julie se rappelle et «ne peut s'empêcher d'entendre tout le remue-ménage de caresses et de coups qui se passe de l'autre côté de la cloison<sup>39</sup>». Et puis, il y a le rire, ce rire omniprésent.

À la chapelle, soeur Julie se souvient de Philomène et d'Adélard:

Philomène. Ses seins rebondis, sa croupe splendide, sa tête jaune réjouie, tenue haute, sa robe rose. Un homme hilare tient un dais d'église, d'une seule main levée, au-dessus de la tête de la femme. Je les entends rire tous les deux. Je voudrais me boucher les oreilles et me fermer les yeux, laisser Philomène et Adélard disparaître<sup>40</sup>.

Mais, les visions se reproduiront et le rire aussi. Ainsi, en préparant le repas pour le sabbat, Adélard et Philomène «rient si fort que la terre autour de la cabane semble vouloir se fendre et se soulever en tourbillons de poussières<sup>41</sup>.» Lors de la cérémonie initiatique, la foule répond au rire de Philomène qui parodie les rites de l'Église par des rires rendus possibles par les drogues et l'alcool. Philomène qui

---

<sup>38</sup>*Ibid.*, p. 7.

<sup>39</sup>*Ibid.*, p. 10.

<sup>40</sup>*Ibid.*, p. 32.

<sup>41</sup>*Ibid.*, p. 34.

regarde son fils et sa fille [...] déclare dans un rire de gorge:

- Ceci est ma chair, ceci est mon sang!  
 Tout le monde rit, la bouche exagérément ouverte<sup>42</sup>.

ou encore

La ronde se défait, se disloque, se transforme peu à peu, à mesure que les rires montent de tous côtés. On danse deux à deux, bravant les édits du diocèse<sup>43</sup>.

Mais ce rire exprime aussi la détresse. Rappelons-nous Pierrette qui était terrorisée à l'idée d'être renvoyée: «Pierrette rit sans fin. Une volée de cloches déferle dans sa gorge<sup>44</sup>.» ou encore cette femme qui se plaint des grossesses trop nombreuses:

Une femme rit, tout son corps flasque secoué de convulsions, comme si elle sanglotait. On entend à peine ce qu'elle dit. Il est question de famille nombreuse, d'enfants trop gros qu'il faut mettre au monde dans des douleurs épouvantables<sup>45</sup>.

Si ce rire est libérateur, il en est un qui est complice de violence et d'abus. Par exemple, lorsqu'Adélarde viole Julie, Philomène rit:

---

<sup>42</sup>*Ibid.*, p. 36.

<sup>43</sup>*Ibid.*, p. 39.

<sup>44</sup>*Ibid.*, p. 41.

<sup>45</sup>*Ibid.*, p. 42.

Philomène n'a pas pris le temps d'enlever son chapeau bleu, avec un oiseau doré et une rose rouge. Elle panse sa fille et la gronde. Elle rit.  
 - Je t'avais pourtant dit de te méfier. Un homme est toujours un homme. [...] T'avais ben en belle. Tu t'en sentiras pas le jour de tes noces, va<sup>46</sup>.

Elle en fera de même quand Julie sera initiée et brûlée aux reins: «Sur la table, la fille, couchée à plat ventre, commence de geindre. Elle frémit sous le poids du feu qui la brûle. Philomène rit<sup>47</sup>.» Le rire ici n'est donc pas libérateur, mais associé au pouvoir que les parents de Julie exercent sur elle.

### Un secret bien gardé

La cabane est donc un lieu de rires, de pleurs, de paroles réconfortantes ou blasphématoires. Mais derrière ce bruit et les rites libérateurs, derrière cette parole soi-disant délivrée qui se moque de l'Église, il y a une réalité terrible qui se cache, celle de l'inceste, de l'abus, donc de la violence. Julie, comme tous les enfants abusés, ne reconnaît pas cette violence et l'abus dont sont victimes, elle et son frère Joseph. Elle croit que dans les rites exercés par Philomène et Adélarde sur eux, le viol et l'abus

---

<sup>46</sup>*Ibid.*, p. 64.

<sup>47</sup>*Ibid.*, p. 68.

font partie de l'initiation au rôle de sorcier et de sorcière. Elle accepte cette version, malgré des instants de lucidité. Ces sentiments contradictoires se succèdent. Ainsi, lorsqu'elle se rappelle un des viols :

L'homme roux se couche sur moi. Il prétend qu'il est le diable. Moi, je crois que c'est mon père. Mon père est le diable. [...] Plus aucune lumière dans la cabane, ni lampes, ni bougies. Partout la nuit. La pièce est minuscule comme une boîte. Peut-être est-ce un cercueil de sapin? Cette odeur de bois moisi et de nuit moite, je crois que je ne pourrai jamais m'en défaire<sup>48</sup>.

Julie, «fille du viol et de l'inceste», a peur de la mort, mais elle réussit à s'en sortir lorsque Philomène lui donne à boire un breuvage qui donne au réel «des allures fantastiques». Elle parvient alors à voir son père fier de son méfait, «[u]ne fierté infinie [rayonnant] par tous les pores de la peau», elle tente de croire que «l'atrocité se change en bien<sup>49</sup>.» Mais, l'initiation terminée, elle continue d'espérer, lorsque Joseph vient la retrouver, que «[l]a vie ordinaire est encore possible<sup>50</sup>.» Pourtant, elle éprouve aussi l'«étrange fierté» d'avoir été initiée. Le secret de l'inceste et du viol serait très bien gardé, Julie aurait vécu comme Philomène avait vécu si elle n'avait pas été confrontée

---

<sup>48</sup>*Ibid.*, p. 64.

<sup>49</sup>*Ibid.*, p. 65.

<sup>50</sup>*Ibid.*, p. 70.

aux lois rigides du couvent. Son entrée en communauté fait tout éclater. Le silence de l'abus est rompu. L'hystérique prend la parole.

### Hystérie et filiation

Dans *Les Enfants du sabbat*, Hébert choisit de faire le lien direct entre l'inceste et l'hystérie. On se rappellera que la théorie psychanalytique de Freud est fondée sur cette même hypothèse. Cependant, Freud a abandonné cette idée, transformant les souvenirs incestueux en de simples désirs inconscients propres à l'enfance, théorie qui deviendra le fameux complexe d'Oedipe. Hébert reprend ce mythe, et elle n'est pas la seule. Selon Diana Tietjens Meyers, dans «The Family Romance: A *Fin-de-Siècle* Tragedy»:

patients suffering from hysteria were sexually abused during childhood and [our] provocative explanatory hypothesis [is] that the symptoms of hysteria are consequences of this abuse<sup>51</sup>.

Sans aller jusque-là, le psychiatre et clinicien Michel Steyaert dans *Hystérie, folie et psychose* revient sur cette hypothèse selon laquelle les délires hystériques trouvent leur

---

<sup>51</sup>Diana Tietjens Meyers, «The Family Romance: A *Fin-de-Siècle* Tragedy», dans Hilde Lindemann Nelson (dir.), *Feminism and Families*, New York et Londres, Routledge, 1997, p. 235.

source non seulement dans «un trouble de l'identité sexuée, dans l'impossibilité pour ces patients de régler leurs conflits oedipiens», mais également «dans un trouble de la filiation<sup>52</sup>.» Selon lui, il existe huit grandes caractéristiques du délire hystérique dont une qui porte plus spécifiquement sur l'inceste et sur la famille des malades:

- Les familles de ces malades sont souvent assez perturbées et il existe fréquemment des secrets familiaux, des «non-dits» et très souvent, dans le délire réapparaît «quelque chose» de l'ordre d'un drame s'étant produit dans la génération précédente: inceste, naissance illégitime [...]<sup>53</sup>.

Julie, même si elle est victime d'inceste, tentera de se battre pour survivre. Dans son délire hystérique, elle tente de «dire» sa douleur avec son corps, mais elle ne sera pas entendue. Anne Hébert brise non seulement le silence qui entoure l'inceste, mais elle dénonce aussi la violence d'une communauté à la recherche de pouvoir.

Jusqu'à maintenant, nous avons vu que les romans d'Audrey Thomas et d'Anne Hébert nous décrivent des milieux familiaux où la violence est niée par la société environnante trop occupée à se conformer aux normes d'une société idéale. Dans le roman *The Bluest Eye*, le désir des familles noires de se

---

<sup>52</sup>Michel Steyaert, *Hystérie, folie et psychose*, Paris, Les Empêcheurs de penser en rond, 1992, p. 10.

<sup>53</sup>*Ibid.*, p. 67.

conformer au modèle blanc aura des conséquences tout aussi désastreuses.

#### La communauté dans *The Bluest Eye*<sup>54</sup>

Dans *The Bluest Eye*, Toni Morrison raconte l'histoire d'une petite fille noire américaine, nommée Pecola, qui grandit dans une banlieue noire d'une ville de l'Ohio en 1941. Entourée de parents qui se querellent, de femmes et d'hommes qui à tour de rôle nient son existence, Pecola, violée par son père, finira par perdre la parole et deviendra folle.

Originaires du Sud, les parents de Pecola se retrouvent isolés dans cette ville du Nord où les Blancs sont plus nombreux. Venant du Sud, donc, Pauline et Cholly Breedlove avaient été élevés dans la tradition africaine qui perçoit la famille comme étroitement liée à la communauté. Font alors partie de la famille les oncles, les tantes, les cousins, etc. Or Pauline et Cholly se retrouvent perdus dans cette communauté qui fonctionne sur le modèle blanc nord-américain où la famille nucléaire doit se suffire à elle-même. Ainsi, lorsqu'ils se trouvent en difficulté, il n'y a personne autour d'eux, car les autres familles noires sont elles-mêmes dans une situation financière précaire, comme c'est le cas des

---

<sup>54</sup>Toni Morrison, *The Bluest Eye*, New York, Washington Square Press Publication, 1970.

MacTeer. On se rappelle la scène où Mrs MacTeer, inquiète, s'est rendu compte que la petite Pecola, hébergée chez elle pour quelque temps, buvait les portions de lait destinées à toute la famille.

Des familles comme les MacTeer trouvent donc difficile de prêter main forte à la communauté, alors que d'autres familles comme celle à laquelle appartient Geraldine ne veulent surtout pas s'en mêler. On se souviendra du sentiment de peur et de dégoût qui s'empare de Geraldine lorsqu'elle surprend Pecola chez elle. Des petites filles comme Pecola, elle en avait rencontré toute sa vie:

They had stared at her with great uncomprehending eyes. Eyes that questioned nothing and asked everything. Unblinking and unabashed, they stared up at her. The end of the world lay in their eyes, and the beginning, and all the waste in between.

They were everywhere. [...] The girls grew up knowing nothing of girdles, and the boys announced their manhood by turning the bills of their caps backward. Grass wouldn't grow where they lived. Flowers died. [...] Like flies they hovered; like flies they settled. And this one had settled in her house<sup>55</sup>.

Si les MacTeer ne peuvent aider les familles à problèmes, des personnes comme Geraldine ne veulent aucunement leur venir en aide, car elles menacent par leur existence même la vie très ordonnée que ces bourgeoises se sont construite. Mais, de quel ordre parle-t-on? Celui proposé par l'éducation blanche faite

---

<sup>55</sup>*Ibid.*, p. 75.

de porte-jarretelles, de fleurs et de pelouse bien entretenues. Pecola et toutes les petites filles qui lui ressemblent leur font peur parce qu'elles ne réussissent pas à concrétiser le rêve du modèle de la famille idéale.

### La famille idéale

Le modèle de la famille idéale américaine n'offre pas aux Breedlove les joies escomptées, mais elle reste quand même un rêve à réaliser par d'autres familles, rêve dont le prix est parfois très élevé. Ainsi, on peut s'apercevoir que Geraldine, mariée et mère d'un jeune garçon, se conforme docilement au rôle qu'exige d'elle le modèle de la famille occidentale. Geraldine, tout comme d'autres filles comme elles,

go to land-grant colleges, normal schools, and learn how to do the white man's work with refinement: home economics to prepare his food; teacher education to instruct black children in obedience; music to soothe the weary master and entertain his blunted soul<sup>56</sup>.

Elles vont donc à l'école dite normale, à savoir celle qui leur apprendra à se conformer et même à obéir à la culture blanche. Elles y laisseront malheureusement leur sensualité,

---

<sup>56</sup>Ibid., p. 68.

leur sensibilité et leur propre culture qui ferait d'elles des femmes fortes.

À l'instar de Geraldine, Mrs MacTeer doit payer le prix de son insertion dans la société de Lorain. Comme le dit Denise Heinze:

The harsh conditions of her life, marked by poverty and a bitter climate, shape her sometimes rough and cruel treatment of her children. Claudia and Frieda are chastised for catching a cold or suffering a bruised knee. Any illness «is treated with contempt, foul Black Draught, and castor oil» (p. 13). Her frustration takes the form of agonizing monologues that leave Frieda and Claudia demoralized and ashamed, for their very existence appears to be a tremendous strain on their mother<sup>57</sup>.

Mrs MacTeer n'échappe pas aux conséquences qui découlent de l'adoption du modèle de la famille idéale des années 1940 et 1950. Mais, contrairement à Pauline ou à Geraldine, Mrs MacTeer ne se plaint pas de son rôle de mère, et les MacTeer ne sont pas obsédés par le désir d'être Blancs, beaux ou riches, concentrant leur efforts sur la réussite de la famille<sup>58</sup>. Pourtant, le résultat est le même pour Pecola.

---

<sup>57</sup>Denise Heinze, *The Dilemma of "Double-Consciousness": Toni Morrison's Novels*, Athens et Londres, The University of Georgia Press, 1993, p. 75.

<sup>58</sup>*Ibid.*, p. 75.

## La folie de Pecola

Pecola est, selon nous, d'une part victime de la société blanche qui ne reconnaît pas l'Autre et qui est elle-même prisonnière de critères esthétiques qui ont valeur d'absolu. Victime également de la communauté noire qui ne s'est pas encore affirmée dans sa différence. Pecola croit donc, et elle n'a pas tout à fait tort, que les adultes et les enfants autour d'elle la respecteraient si elle correspondait à l'idéal des petites filles et des mamans de cette époque: une petite fille aux cheveux blonds, aux joues roses et aux yeux bleus. Claudia, la narratrice principale du roman, remarque également l'envoûtement qu'exerce sur son entourage l'effet Shirley Temple:

To discover what eluded me: the secret of the magic they weaved on others. What made people look at them and say, 'Awwwww,' but not for me? The eye slide of black women as they approached them on the street, and the possessive gentleness of their touch as they handled them<sup>59</sup>.

D'ailleurs, croyant qu'elle est elle aussi séduite, sa famille offre à Claudia pour Noël une poupée qui lui ressemble:

The big, the special, the loving gift was always a big, blue-eyed Baby Doll. [...] Adults, older girls,

---

<sup>59</sup>Morrison, *op. cit.*, p. 22.

shops, magazines, newspapers, window signs - all the world had agreed that a blue-eyed, yellow-haired, pink-skinned doll was what every girl child treasured. 'Here,' they said, 'this is beautiful, and if you are on this day 'worthy' you may have it.'<sup>60</sup>

Claudia est intriguée par le charme exercé par ces poupées, pourtant elle refuse violemment de se faire imposer un désir qui lui est étranger:

I was physically revolted by and secretly frightened of those round moronic eyes, the pancake face, and orangeworms hair. [...] I could not love it. But I could examine it to see what it was that all the world said was lovable. Break off the tiny fingers, bend the flat feet, loosen the hair, twist the head around, and the thing made one sound- a sound they said was the sweet and plaintive cry «Mama,» but which sounded to me like the bleat of a dying lamb, or, more precisely, our icebox door opening on rusty hinges in July<sup>61</sup>.

Ainsi, alors que Claudia se révolte, Pecola fait sien ce désir et croit qu'elle ne pourra être reconnue par la société qui l'entoure sans avoir les yeux bleus:

Each night, without fail, she prayed for blue eyes. Fervently, for a year she had prayed. [...] Thrown, in this way, into the binding conviction that only a miracle could relieve her, she would never know her beauty. She would see only what there was to see: the eyes of other people<sup>62</sup>.

---

<sup>60</sup>*Ibid.*, p. 19-20.

<sup>61</sup>*Ibid.*, p. 20-21.

<sup>62</sup>*Ibid.*, p. 40.

Denise Heinze dans *The Dilemma of 'Double-Consciousness': Toni Morrison's Novels* associe même l'impossibilité pour Pecola de correspondre à l'idéal de beauté que la société a établi, à l'impossibilité de faire un choix entre le bien et le mal:

The impossibility for Pecola of attaining these physical features is translated into her own evilness, or unworthiness. The choice becomes whether to be evil - ugly - or beautiful and godlike, no choice at all since goodness in her society is genetically engineered<sup>63</sup>.

Enfermée dans le regard des autres, rejetée par tous, Pecola glisse dans la folie, et, dans sa folie, elle réussira à avoir les yeux bleus, donc à croire en sa propre valeur. Elle se donne ainsi le pouvoir de survivre.

Aboutissant à la folie, le roman de Toni Morrison est donc tragique. Et comme le dit Luce Irigaray dans *Je, tu, nous*, la souffrance parfois intolérable dans l'écriture des femmes adopte le caractère de la tragédie:

[L]e déchirement manifeste dans les oeuvres des femmes ne serait pas sans rapport avec ces personnages masqués, soumis au destin, des tragédies grecques. Les uns seraient survêtus, notamment en femmes; celles-ci seraient trop dépouillées, dénudées. Elles n'auraient même pas leur peau intacte pour les garder corporellement entières, même plus l'amour de leur mère pour protéger leur identité de filles, de vierges<sup>64</sup>.

---

<sup>63</sup>Denise Heinze, *op. cit.*, p. 156.

<sup>64</sup>Luce Irigaray, *Je, tu, nous: pour une culture de la différence*, Paris, Éditions Grasset & Fasquelle, 1990, p. 122.

Pecola, dépouillée de toute identité, ne peut pas non plus compter sur sa mère qui, elle aussi, vit envoûtée par cette culture blanche. On se rappellera que la peau de Mrs Breedlove change même lorsqu'elle travaille chez ses patrons blancs: «Mrs Breedlove's skin glowed like taffeta in the reflection of white porcelain, white woodwork, polished cabinets, and brilliant copperware<sup>65</sup>.»

Toute la communauté étant subjuguée par ce désir de réussite, personne n'a même l'idée d'aider les familles en détresse. La folie de Pecola n'est pas libératrice. Cependant, ce roman est remarquable par son écriture. Chaque individu de la communauté noire, chaque famille coupable de la folie de Pecola est décrite avec lucidité, mais aussi avec compassion. L'écriture de Morrison est donc nuancée malgré les résultats tragiques. D'une part, elle accuse, d'autre part, elle explique, met en contexte, situe le sujet dans l'histoire du peuple noir. Ainsi, les abus, la négligence de toute la communauté, le viol de Cholly et la folie de Pecola résultent de l'oppression sociale, mais également du manque de confiance des Noirs dans leur propre culture. D'une grande humanité, l'écriture de Morrison répond également à la thématique de la folie par de nombreux effets de style associés au discours de la folie.

---

<sup>65</sup>Morrison, *op.*, *cit.*, p. 86.

## Folie et écriture

Cette folie qui habite le récit de Morrison sur le plan de l'intrigue s'infiltré à l'intérieur même de l'écriture. Cet effet de folie résulte, entre autres choses, de l'utilisation de plusieurs narrateurs qui prennent la parole de façon soudaine. Par exemple, dans la partie intitulée «Autumn», Claudia, la narratrice principale, raconte différents épisodes de son enfance, comme le séjour de Pecola chez elle, ou encore sa haine des poupées blanches aux yeux bleus, pour ensuite se faire interrompre par un narrateur omniscient. Ce dernier peut raconter les mésaventures de Pecola ou encore décrire la vie des Breedlove dans tous les détails de leur intimité. Le narrateur peut donc suivre les Breedlove même dans leurs pensées intérieures.

Ce narrateur, dans la partie intitulée «Winter» se permettra même d'imaginer la vie typique des jeunes femmes noires issues de la bourgeoisie. Il se fera à son tour interrompre par la jeune Mrs Breedlove, Pauline, qui raconte sa vie et en particulier sa rencontre avec Cholly, son mari. Outre ces deux narrateurs, l'auteure intervient lorsqu'elle raconte l'histoire de Soaphead Church. En répétant la formule consacrée qu'on trouve d'habitude au début des contes, elle rappelle au lecteur qu'il ne lit qu'une histoire:

Once there was an old man who loved things, for the slightest contact with people produced in him a

faint but persistent nausea. He could not remember when this distaste began, nor could he remember ever being free of it<sup>66</sup>.

Ce changement abrupt advient immédiatement après la scène du viol de Pecola. Le(a) lecteur(trice), encore bouleversé(e) par cette scène, et par ailleurs incapable de se détacher du passé et des interrogations de Cholly, est donc stupéfait(e), sinon ennuyé(e), et ne sait pas du tout comment cette histoire de vieillard bizarre peut l'aider à connaître la suite.

Cette impression de folie est de plus accentuée par l'alternance constante dans le roman du présent et du passé. Ainsi, au début, le lecteur qui est transporté en 1941, est brusquement ramené à la réalité de l'histoire racontée par Claudia adulte:

My sister comes in. Her eyes are full of sorrow. She sings to me «When the deep purple falls over sleepy garden walls, someone thinks of me ....» I doze, thinking of plums, walls, and «someone.»

But was it really like that? As painful as I remember? Only mildly<sup>67</sup>.

La scène se rapportant à la visite de Pecola chez M. Yacobovski reprend le jeu entre le passé et le présent. Lorsque Pecola se rend chez le marchand, la narratrice raconte l'anecdote au passé pour peu à peu s'enfermer dans le présent

---

<sup>66</sup>*Ibid.*, p. 130.

<sup>67</sup>*Ibid.*, p. 14. (C'est nous qui soulignons.)

de l'action. Il y a retour à l'emploi du passé lorsque la peine de Pecola se transforme en colère et qu'elle se console en mangeant les bonbons qu'elle a achetés<sup>66</sup>.

Ces jeux dans l'énonciation et dans la trame narrative créent dans le roman un sentiment d'irréalité qui renvoie à la détresse des personnages. Subversive, l'écriture de Morrison, dans *The Bluest Eye*, va plus loin que ce que l'auteure développe dans l'intrigue. La folie de Pecola est loin de représenter la révolte. Au contraire elle n'est qu'un signe impuissant que quelque chose ne va pas dans la société qui l'entoure. Maud Mannoni dira :

L'inadaptation peut, dans certains cas, être facteur de santé. Que le dire vrai ne puisse, dans notre société, s'exprimer que dans la délinquance ou la folie, éclaire ce qui dans notre système se trouve faussé<sup>67</sup>.

Mais, par ailleurs, sans célébrer les vertus du silence, la folie de Pecola transformée en tragédie ne peut faire qu'amener le(a) lecteur(trice) à faire une prise de conscience sur les dangers que représente l'adhésion sans discernement aux exigences de l'idéologie de la classe dominante. Dans *The Woman Warrior*, l'écriture éclatée de Maxine Hong Kingston

---

<sup>66</sup>Ibid., p. 40-43.

<sup>67</sup>Maud Mannoni, *Le psychiatre, son «fou» et la psychanalyse*, Paris, Éditions du Seuil, 1970, p. 231.

répond également de façon marquante à la thématique de la folie.

***The Woman Warrior: Memoirs of a Girlhood Among Ghosts***

*The Woman Warrior: Memoirs of a Girlhood Among Ghosts*<sup>70</sup>, c'est non seulement les «mémoires» d'une Américaine d'origine chinoise, mais également le récit de la vie de nombreux personnages féminins imaginaires, fabuleux ou réels qui ont peuplé son enfance. Ces récits sont pour la plupart des ouï-dire, des souvenirs ou des légendes chinoises racontés par la mère de notre héroïne, Brave Orchid. L'originalité du roman tient dans les différentes voix de Maxine, la narratrice, qui reprend ces récits, les transforme et les interprète.

Comme nous le verrons, parmi tous ces récits, la folie est une préoccupation constante de la narratrice. Que ce soit dans le récit de sa tante qui se suicide, dans celui d'une autre tante qui souffre de maladie mentale ou encore dans celui de la vie de famille de la narratrice, la folie intrigue, fascine, terrorise et est intimement liée au silence. Silence imposé aux cultures minoritaires dans une Amérique monolithique, silence imposé également aux femmes à l'intérieur de familles dont la survie est une question de

---

<sup>70</sup>Maxine Hong Kingston, *The Woman Warrior: Memoirs of a Girlhood Among Ghosts*, New York, Random House, 1975, 1976.

tous les instants. Ainsi, trouvera-t-on, dès le début du roman, l'histoire de la soeur du père de Maxine qui vivait en Chine au début du siècle. Des années auparavant, cette tante se serait jetée au fonds d'un puits avec son nouveau-né.

#### «No Name Woman» ou le silence rompu

«No Name Woman» est le nom que la narratrice donne à cette tante reniée par sa famille. Mais, pourquoi a-t-elle été reniée? Aurait-elle contrevenu aux lois familiales? Selon ce que Brave Orchid a entendu de son mari, cette femme serait devenue enceinte longtemps après que son mari se fût expatrié en Amérique. À la suite d'un raid organisé par le village en signe de réprimande, la jeune femme se serait enlevée la vie après l'accouchement, entraînant l'enfant avec elle.

Si la mère de notre narratrice demande à sa fille de garder le secret sur cette affaire, «"You must not tell anyone," my mother said, "what I am about to tell you."<sup>71</sup>» la narratrice ne peut s'empêcher d'imaginer la vie de cette tante adultère. Tout d'abord, elle se demande comment elle est devenue enceinte? Il y aurait deux explications. La première, très pénible, mais combien crédible, serait que sa tante

---

<sup>71</sup>Maxine Hong Kingston, *The Woman Warrior: Memoirs of a Girlhood Among Ghosts*, New York, Random House, 1975-1976, p. 3.

aurait été victime de harcèlement et de viol de la part de quelqu'un vivant dans sa communauté:

Perhaps she had encountered him in the fields or on the mountain where the daughters-in-law collected fuel. Or perhaps he first noticed her in the marketplace. He was not a stranger because the village housed no strangers. She had to have dealings with him other than sex. Perhaps he worked an adjoining field, or he sold her the cloth for the dress she sewed and wore. His demand must have surprised, then terrified her. She obeyed him; she always did as she was told<sup>72</sup>.

Un homme du village, selon notre narratrice, un homme de la famille peut-être? Selon Vivien Ng, dans «Sexual Abuse of Daughter-In-Law in Qing China: Cases From the *Xing'an Huilan*», de nombreux cas de violence familiale ont été rapportés en Chine pendant la période Qing (1644-1912). À cette époque, la famille était le centre de l'univers social chinois et ses membres étaient liés par un ensemble de lois éthiques très précis<sup>73</sup>. Ainsi, pour que cette institution soit remise en question, il fallait qu'il y eût mort ou blessures graves<sup>74</sup>. Or à cette période, de nombreux cas furent rapportés qui en faisaient foi.

---

<sup>72</sup>*Ibid.*, p. 6.

<sup>73</sup>Vivien Ng, «Sexual Abuse of Daughter-In-Law in Qing China: Cases From the *Xing'an Huilan*», *Feminist Studies*, vol. 20, n° 2, summer 1994, p. 373.

<sup>74</sup>*Ibid.*, p. 376.

Parmi les cas recensés, nombreux étaient ceux qui mettaient en scène les beaux-pères et leur bru. À cette époque, les brus vivaient avec la famille du mari. Lorsqu'elles devenaient veuves, elles demeuraient tout de même dans la belle-famille et ne pouvaient se remarier sans perdre leur dot. En position d'extrême vulnérabilité, si, par malheur, le beau-père voulait abuser d'elles et que la lutte se terminait dans la violence, la justice pouvait intervenir.

Après la lecture de cette étude, on doit reconnaître qu'il devait exister des tensions sexuelles à l'intérieur de la famille que la société ne voulait pas reconnaître. Maxine Hong Kingston, en racontant l'histoire de sa tante, dénonce l'oppression dont sont victimes les femmes de cette époque.

L'autre explication du geste de la tante, celle-là invraisemblable même selon la narratrice, est qu'elle serait tombée amoureuse. Elle se serait alors suicidée en cachant l'identité de son amant. Mais, cette hypothèse qui «semble» être celle que la famille a retenue ne trouve aucun fondement dans la réalité de l'époque:

Imagining her [my aunt] free with sex doesn't fit, though. I don't know any women like that, or men either. Unless I see her life branching into mine, she gives me no ancestral help.<sup>75</sup>

---

<sup>75</sup>Hong Kingston, *op. cit.*, p. 8.

Pourtant, même si la narratrice ne croit pas à cette hypothèse, elle va au bout de cette idée, comme le ferait toute adolescente friande d'idylles romantiques. Elle rompt donc le silence pour une deuxième fois, silence que la famille a observé depuis des décennies.

En se prêtant au jeu des deux versions du drame, la narratrice de *The Woman Warrior* explore par l'imagination différentes explications à une telle tragédie. Si la première version du drame est sûrement plus proche de la réalité, la deuxième permet à la narratrice d'aller au bout d'un récit fantaisiste. Comme le dit King-Kok Cheung dans *Articulate Silences*, ces versions ne donnent pas la parole à la tante, mais donnent des ailes à l'auteure:

But in fact, her aunt - who could not possibly inhabit all these versions - remains inescapably silent. This haunting silence is precisely what gives wings to the niece's imagination, allowing Maxine to test her own power to talk story and to play with different identities. Not the aunt's but the narrator's subjectivity is unfurled<sup>76</sup>.

L'univers de silence qui entoure la tante incite la narratrice à combler un manque. Ainsi, si le lecteur ou la lectrice ne connaît pas mieux la tante à la fin de l'histoire, le silence, sans délivrer la tante, permet d'imaginer les raisons qui ont

---

<sup>76</sup>King-Kok Cheung, *Articulate Silences: Hisaye Yamamoto, Maxine Hong Kingston, Joy Kogawa*, Ithaca et Londres, Cornell University Press, 1993, p. 85.

pu pousser la jeune femme à commettre un infanticide et à se suicider par la suite.

Par ailleurs, si Maxine raconte l'histoire de la tante, c'est pour mieux exorciser sa propre peur:

My aunt haunts me - her ghost drawn to me because now, after fifty years of neglect, I alone devote pages of paper to her, though not origamied into houses and clothes. I do not think she always means me well. I am telling on her, and she was a spite suicide, drowning herself in the drinking water. The Chinese are always very frightened of the drowned one, whose weeping ghost, wet hair hanging and skin bloated, waits silently by the water to pull down a substitute<sup>77</sup>.

Maxine aura-t-elle à prendre la place de cette tante? La question reviendra souvent au cours du roman, car la narratrice se croit anormale:

I thought every house had to have its crazy woman or crazy girl, every village its idiot. Who would be it at our house? Probably me. My sister did not start talking among nonfamily until a year after I started, but she was neat while I was messy, my hair tangled and dusty. My dirty hands broke things. Also I had had the mysterious illness. And there were adventurous people inside my head to whom I talked<sup>78</sup>.

Comme on peut l'observer, la jeune Maxine a de la difficulté à faire la différence entre le comportement marginal de sa

---

<sup>77</sup>Hong Kingston, *op. cit.*, p. 16.

<sup>78</sup>*Ibid.*, p. 189.

tante, la maladie mentale et ce qui relève de l'imagination. Toutefois, après avoir envisagé toutes sortes d'explications, la narratrice s'arrête à la fin du récit et analyse le contexte socio-économique de l'époque:

In the village structure, spirits shimmered among the live creatures, balanced and held in equilibrium by time and land. But one human being flaring up into violence could open up a black hole, a maelstrom that pulled in the sky. The frightened villagers, who depended on one another to maintain the real, went to my aunt to show her a personal, physical representation of the break she had made in the «roundness.» [...] Adultery, perhaps only a mistake during good times, became a crime when the village needed food<sup>79</sup>.

La tante a donc menacé l'équilibre familial, et c'est pourquoi la famille l'a condamnée au silence et à l'oubli. Selon Carla Kaplan dans «Women's Writing and Feminist Strategy», une des stratégies féministes pour briser le silence est d'exposer les conditions sociales qui ont nécessité ce silence<sup>80</sup>.

Maxine Hong Kingston se situe ainsi parmi ces féministes qui croient que le silence doit être rompu, mais, paradoxalement, c'est en créant un silence autour d'un personnage qu'elle y arrive. Sur le plan de la diégèse, la tante a répondu au silence que lui a imposé la famille par un geste désespéré, le suicide. Faisant écho à l'impuissance, la

---

<sup>79</sup>*Ibid.*, p. 12-13.

<sup>80</sup>Carla Kaplan, «Women's Writing and Feminist Strategy», *American-Literary-History*, 2:2, Summer 1990, p. 339.

narratrice créera un texte où se côtoient le silence et de nombreux effets de folie.

### Silence et folie du texte

Dans le récit «No Name Woman», Maxine Hong Kingston a recours à des procédés que de nombreux chercheurs ont associés au silence. Dans «The Art of Silence and the Forms of Women's Poetry<sup>51</sup>», Jeanne Kammer suggère qu'en poésie, les moyens les plus subtils et aussi les plus courants pour suggérer le silence sont les outils de compression linguistique, tels que l'ellipse, l'inversion, la substitution syntaxique ou encore l'omission de marqueurs de relation au profit de juxtapositions de mots et d'images et de procédés compliqués d'expression de la phrase. En étudiant notre texte de plus près, on note, justement, que le récit de la narratrice est constamment interrompu, négligeant ces marqueurs de relation qui pourraient permettre une lecture sans heurts. Par exemple, la narratrice passe de l'histoire de la tante à une leçon de morale que peut transmettre sa mère pour ensuite nous instruire sur des généralités concernant la situation des émigrants chinois:

---

<sup>51</sup>Jeanne Kammer, «The Art of Silence and the Forms of Women's Poetry», dans Sandra M. Gilbert et Susan Gubar (dir.), *Shakespeare's sisters: Feminist Essays on Women Poets*, Bloomington et Londres, Indiana University Press, 1979, p. 153-154.

Whenever she had to warn us about life, my mother told stories that ran like this one, a story to grow up on. She tested our strength to establish realities. Those in the emigrant generations who could not reassert brute survival died young and far from home. Those of us in the first American generations have had to figure out how the invisible world the emigrants built around our childhoods fits in solid America<sup>22</sup>.

Aux ruptures dans la narration s'ajoutent le ton inégal de la narratrice qui fait des reproches à sa tante pour avoir choisi l'adultère: «She offered us up for a charm that vanished with tiredness, a pigtail that didn't toss when the wind died.<sup>23</sup>» De plus, il arrive que, dans la narration, le(a) lecteur(trice) soit interpellé(e):

The Chinese I know hide their names ; sojourners take new names when their lives change and guard their real names with silence.

Chinese-Americans, when you try to understand what things in you are Chinese, how do you separate what is peculiar to childhood, to poverty, insanities, one family, your mother who marked your growing with stories, from what is Chinese? What is Chinese tradition and what is the movies?<sup>24</sup>.

C'est, selon nous, ce ton impatient qui prédomine dans tout ce premier récit. C'est aussi l'urgence dans la voix qui retient l'attention du(de la) lecteur(trice). Jeanne Kammer note que,

---

<sup>22</sup>Hong Kingston, *op. cit.*, p. 5.

<sup>23</sup>*Ibid.*, p. 8.

<sup>24</sup>*Ibid.*, p. 5-6. (C'est nous qui soulignons.)

dans la poésie des femmes, la voix joue un rôle extrêmement important:

[w]ere it not for the urgent presence of a speaker, we would not embark so determinedly on a search for meaning in poems that offer only minimal speech and unexplained gatherings of images. Voice has a complex and paradoxical role in this sort of poetry: it is the source both of speech and of silence<sup>85</sup>[...].

La voix de la narratrice dans *The Woman Warrior* révèle l'urgence que l'on retrouvera dans le troisième chapitre lorsque la narratrice voudra absolument lire à sa mère une liste de 200 méfaits ou interrogations de son enfance qu'elle avait notés:

[...] I had grown inside me a list of over two hundred things that I had to tell my mother so that she would know the true things about me and to stop the pain in my throat<sup>86</sup>.

Maxine croit que c'est en parlant que la vérité qui lui serre la gorge peut s'imposer.

Si, par ailleurs, nous poursuivons le récit de la tante, nous remarquons qu'aux ruptures et au ton impatient dans la narration, s'ajoutent des hésitations. Ainsi, dans la première

---

<sup>85</sup>Kammer, *op. cit.*, p. 158.

<sup>86</sup>Hong Kingston, *op. cit.*, p. 197.

version du drame, la narratrice utilise souvent l'adverbe «perhaps» qui est remplacé à la fin par un verbe affirmatif:

*Perhaps* she had encountered him in the fields [...]. Or *perhaps* he first noticed her in the marketplace. [...] *Perhaps* he worked an adjoining field, [...]. His demand must have surprised then terrified her. *She obeyed him; she always did as she was told*<sup>7</sup>.

L'intervention de la narratrice en tant que conteuse dans le récit est encore plus marquée lorsqu'elle avoue ouvertement son rôle. Toujours dans la première version du drame: «I want her fear to have lasted just as long as rape lasted so that the fear could have been contained<sup>8</sup>.»

Dans ce récit intitulé «No Name Woman», le silence et les effets de folie du texte auront été la réponse au silence du père et de la mère de la narratrice. Dans les récits suivants, la narratrice racontera la vie d'autres femmes marginales auxquelles la jeune Maxine s'identifiera. «She begins, in fact, to see herself as anomalous. Hence her interest in the stories of Chinese deviants<sup>9</sup>.» dira King-Kok Cheung en parlant de la narratrice de *The Woman Warrior*.

---

<sup>7</sup>Ibid., p. 6. (C'est nous qui soulignons.)

<sup>8</sup>Ibid., p. 7.

<sup>9</sup>Cheung, *op. cit.*, p. 94.

## Moon Orchid

Après le récit de sa tante paternelle, c'est sa tante maternelle qui fera l'objet d'un autre récit. Moon Orchid, invitée par sa soeur Brave Orchid à venir s'établir aux États-Unis, a habité trente ans à Hong Kong, entretenue toutes ces années par un mari qui vivait aux États-Unis, mais qui ne l'a jamais fait venir. Encouragée et même poussée par sa soeur à le revoir, Moon Orchid sombrera dans la maladie mentale lorsqu'elle apprendra qu'il s'est marié une deuxième fois et qu'elle n'a plus aucune place dans sa vie.

Dans ce récit, l'anormalité est encore un thème récurrent. Ainsi, il est intéressant de constater la fréquence d'utilisation des mots «bizarre», «idiot» ou «anormal». Par ailleurs, Brave Orchid pensera de ses enfants: «Who would think that children could dislike candy? It was abnormal, not in the nature of children, not human<sup>90</sup>.» Elle aura également pour sa soeur un regard assez critique: «It surprised Brave Orchid that after thirty years she could still get annoyed at her sister's silliness<sup>91</sup>.» Plus loin dans le roman: «Again it occurred to Brave Orchid that her sister wasn't very bright, and she had not gotten any smarter in the last thirty years<sup>92</sup>.»

---

<sup>90</sup>Hong Kingston, *op. cit.*, p. 120.

<sup>91</sup>*Ibid.*, p. 119.

<sup>92</sup>*Ibid.*, p. 130.

Pourtant, même si le thème de l'anormalité envahit le récit, la maladie mentale en est nettement dissociée. Ainsi, lorsqu'elle s'aperçoit que sa soeur ne se porte pas bien (quelque temps après sa rencontre avec son mari, Moon Orchid est obsédée par l'idée que les Mexicains la poursuivent), Brave Orchid fait la différence entre quelqu'un de sain et quelqu'un de malade:

Brave Orchid saw that all variety had gone from her sister. She was indeed mad. «The difference between mad people and sane people,» Brave Orchid explained to the children, «is that sane people have variety when they talk story. Mad people have only one story that they talk over and over<sup>33</sup>.»

Moon Orchid a donc basculé dans la folie et Brave Orchid reconnaît qu'elle y est pour quelque chose:

Tears fell from Brave Orchid's eyes. She had whisked her sister across the ocean by jet and then made her scurry up and down the Pacific coast, back and forth across Los Angeles. Moon Orchid had misplaced herself, her spirit (her «attention,» Brave Orchid called it) scattered all over the world<sup>34</sup>.

En fait, en forçant Moon Orchid à revoir son mari, Brave Orchid a percé le silence qui entourait l'existence de sa soeur. Une fois immigré aux États-Unis, le mari de Moon Orchid

---

<sup>33</sup>Ibid., p. 159.

<sup>34</sup>Ibid., p. 156-157.

l'a peu à peu oubliée: «You became people in a book I had read a long time ago.<sup>95</sup>», dit-il enfin à Moon Orchid. Ce silence brisé, Moon Orchid n'a plus de rôle social à jouer, le seul qu'elle ait jamais connu. Elle en perd la raison.

Comme le récit «No Name Woman», l'épisode sur la vie de Moon Orchid en Amérique met en relief comment les femmes ne peuvent se définir que par la famille. Mais, si l'histoire se termine par la folie et la mort, dans le premier récit, le geste fou de la tante permet à la narratrice de trouver des explications. Dans le second, la leçon que retient la narratrice lui permettra de trouver les moyens de prendre en main sa destinée dans des familles où jusqu'à maintenant les femmes ont toujours été à la merci du bon vouloir de leur mari:

Brave Orchid's daughters decided fiercely that they would never let men be unfaithful to them. All her children made up their minds to major in science or mathematics.<sup>96</sup>

Ainsi, le savoir, en général, et le savoir des sciences et des mathématiques, en particulier, permettra aux femmes de se prémunir contre la folie. C'est ce que la narratrice fait valoir, et cette résolution semble bien se refléter dans l'écriture même du récit sur Moon Orchid.

---

<sup>95</sup>*Ibid.*, p. 154.

<sup>96</sup>*Ibid.*, p. 160.

### Une folie plus raisonnée

Ainsi, contrairement au premier récit, la narratrice n'emprunte pas le «je». Le récit est raconté à la troisième personne. Brave Orchid n'est plus «my mother», mais devient un personnage parmi tant d'autres. La narratrice devient elle-même cette nièce, fille aînée de sa soeur, distraite et désordonnée<sup>97</sup> dont parle Moon Orchid.

À prime abord, on peut s'étonner de l'utilisation de ce procédé narratif qui tranche avec les trois premiers récits du roman racontés à la première personne du singulier. Pourtant, il donne à la narratrice, devenue elle-même personnage, le pouvoir de narrateur omniscient. Ce désir d'«objectivité» est d'ailleurs exprimé clairement par la narratrice, mais seulement au début du chapitre suivant où elle reprend le «je». Elle avoue ainsi que c'est son frère qui a été témoin de la rencontre entre Moon Orchid et son mari et que s'il avait été l'auteur du récit, ce dernier serait plus juste: «His version of the story may be better than mine because of its bareness, not twisted into designs<sup>98</sup>.» Elle ajoutera, en outre, que sa façon de raconter des histoires relève plutôt de la transgression:

---

<sup>97</sup>*Ibid.*, p. 131.

<sup>98</sup>*Ibid.*, p. 164.

Long ago in China, knot-makers tied string into buttons and frogs, and rope into bell pulls. There was one knot so complicated that it blinded the knot-maker. Finally an emperor outlawed this cruel knot, and the nobles could not order it anymore. If I had lived in China, I would have been an outlaw knot-maker".

Dans ce dernier récit du roman, la narratrice revient à l'emploi du «je» et raconte une série d'épisodes de son quotidien dans l'enfance et à l'âge adulte. La folie est ici synonyme de maladie mentale, mais surtout d'anormalité, de différence, de silence.

#### Silence et folie du langage

Dans le dernier récit de *The Woman Warrior*, de nombreux personnages féminins sont touchés par la maladie mentale. Il y a la voisine, Crazy Mary, ou encore la femme un peu perdue que les enfants nomment la «sorcière». Toutefois, le personnage féminin le plus près de la narratrice est cette petite camarade de classe qui, même si elle lit à haute voix dans ses cours, ne parle jamais. Au départ contrariée par cet étrange comportement, Maxine tente désespérément de sortir cette camarade du silence. Profitant d'un moment où elles sont seules toutes les deux, Maxine harcèle et même torture la

---

"Ibid.

petite. Elle veut ainsi lui faire comprendre que son silence fera d'elle une marginale sans personnalité et sans avenir:

«And you, you are a plant. Do you know that? That's all you are if you don't talk. If you don't talk, you can't have a personality. You'll have no personality and no hair. You've got to let people know you have a personality and a brain. You think somebody is going to take care of you all your stupid life? You think you'll always have your big sister? You think somebody's going to marry you, is that it<sup>100</sup>?»

Ne pas sortir du silence est synonyme pour la petite Maxine d'échec social et d'exclusion. En fait, comme Isobel dans *Songs My Mother Taught Me* ou encore Pecola dans *The Bluest Eye*, Maxine veut éperdument correspondre à ce que la société blanche américaine attend d'une petite fille américaine.

Ce désir, Maxine l'a acquis à l'école. En effet, elle échouera la maternelle et aura de sérieuses difficultés en première année parce qu'elle n'arrive pas à communiquer. Elle se retrouvera donc avec un résultat de «0» pour un test d'intelligence<sup>101</sup>. De plus, l'institutrice l'enverra s'asseoir dans un coin lorsqu'elle ne pourra pas lire correctement<sup>102</sup>. La petite Maxine apprendra peu à peu que ne pas parler signifie ne pas être intelligent, d'où ce désir si intense de se conformer aux normes de l'école occidentale. La

---

<sup>100</sup>*Ibid.*, p. 180.

<sup>101</sup>*Ibid.*, p. 182-183.

<sup>102</sup>*Ibid.*, p. 167.

camarade muette représente ce contre quoi elle doit lutter. À la suite de tous ses échecs, l'événement avec sa camarade représentant l'échec le plus insoutenable, Maxine doit rester alitée pendant dix-huit mois.

Maladie mystérieuse encore pour la narratrice adulte qui ne semble pouvoir l'expliquer avec certitude. Elle dit que sa maladie n'avait aucun symptôme, aucune douleur. Elle se rappelle aussi que dans sa main gauche, la ligne du milieu qui est celle de la ligne de tête était brisée en deux. Elle s'associe également aux personnes recluses de l'ère victorienne, peut-être comme ces femmes internées? De plus, lorsqu'elle est rétablie, elle se rend compte que pendant des mois elle a vu le monde seulement par une fenêtre et une moustiquaire, comme si elle avait été prisonnière. Une fois de retour à l'école, elle doit également réapprendre à parler. Sans résoudre l'énigme, tous les indices nous portent à croire que la petite Maxine a eu un problème mental. Et les explications partielles de la maladie de la narratrice ne seraient-elles pas une façon de dire et de ne pas dire ce qu'il en est vraiment, de peur de se faire juger par une société qui encore aujourd'hui craint fortement la maladie mentale?

Le désir obstiné de la petite Maxine d'adopter les valeurs occidentales parmi lesquelles figure le besoin incessant de tout dire dans le but de se libérer, en fait, sa volonté excessive de rompre le silence semble lui avoir coûté

sa santé mentale. Tout comme Moon Orchid, la petite Maxine est incapable de s'intégrer parfaitement à la structure sociale que lui offre la famille chinoise ou celle que lui propose la société américaine. Pourtant, la narratrice reconnaît que sa famille tant décriée a bien pris soin d'elle pendant sa maladie et que celle de la petite «muette» en a fait de même, ne l'abandonnant pas comme Maxine le craignait. Position paradoxale? Pas tout à fait. Maxine Hong Kingston ne critique pas la famille immédiate mais l'institution de la famille avec ses règles répressives.

Contrairement à ce qui est généralement admis, les mouvements féministes ne sont pas «anti-famille»; ils en ont contre les nombreux modèles de la famille idéale qui ne reconnaissent pas les conflits et les jeux de pouvoir. Isobel, Pecola, Moon Orchid et la petite Maxine rêveront de se conformer à cet idéal, au prix de sombrer dans la maladie mentale, pour ce qui est de Pecola et de Moon Orchid. Le silence consenti par la société dominante qui entoure les familles marginales de Julie et de la tante suicidaire de la petite Maxine aura raison d'elles. Le thème de la folie combiné à la déconstruction de ces modèles servira de cri de résistance aux écrivaines des années 1970 et 1980.

Le tandem famille et folie aura inspiré un grand nombre de femmes-poètes et d'écrivaines. D'autres stratégies

féministes s'offrent au mouvement des femmes, celle de l'exploration des relations mère-fille, lien sinon occulté, du moins jusque-là exploité de manière très superficiel dans les romans.

**CHAPITRE IV**

**LE PERSONNAGE DE LA MÈRE ET LA FOLIE DE LA FILLE:  
RÉSISTANCE, RÉVOLTE ET RÉCONCILIATION**

[L]a mère et l'aventure, ça fait deux. Si vous voulez avoir une aventure - ce qui implique de risquer votre peau -, il faut quitter votre maman qui, de tous temps et à tous les coups, voudra vous la sauver, votre peau. Or de quoi parlent les histoires, si ce n'est d'aventures, de risques et de mort?

C'est pourquoi bon nombre de romancières désireuses d'écrire des histoires l'ont fait à partir de la position de la «fille désobéissante»<sup>1</sup>.

Les années 1970 et 1980 marquent un tournant dans la littérature, car de plus en plus de ces «filles désobéissantes» prennent la parole. Parmi ces dernières, les féministes écrivaines et théoriciennes cherchent à se définir en tant que sujet féminin dans «la Maison du Père»<sup>2</sup>, et c'est souvent en remettant en question le personnage de la mère qu'elles tenteront de s'affirmer. Ainsi, elles s'emploieront à décrire ses exploits, mais surtout à lui résister et à se révolter contre celle qui abuse de son autorité ou encore qui semble approuver les lois patriarcales. Cette mère, les écrivaines la rendent en partie responsable de leur aliénation ou de leur folie. Dans nos romans, nous verrons quelle forme prend la résistance, la révolte et parfois la réconciliation chez les auteures.

---

<sup>1</sup>Nancy Huston, *Désirs et réalités*, Montréal, Leméac Éditeur inc., 1995, p. 114.

<sup>2</sup>J'emprunte l'expression de Patricia Smart dans *Écrire dans la maison du père*, Montréal, Éditions Québec/Amérique, 1988.

## Le personnage de la mère ou son absence

Dans *Écrire dans la maison du père*, Patricia Smart suggère que la littérature masculine est née du meurtre de la femme et de la mère. En parlant de la littérature québécoise:

[S]elon ce nouvel angle de vision [la lecture féministe], ce fut dans un premier temps toute une triste cohorte de femmes tuées qui m'apparut, soeurs de Joan Ruskin [personnage d'Hubert Aquin] et d'Elisabeth d'Aulnières par delà les générations littéraires, et résistantes comme elle. Toutes les mères mortes du roman de la terre - la mère d'Angéline de Montbrun, Laura Chapdelaine, l'épouse de Menaud, Alphonsine Moisan, Mathilde Beauchemin et bien d'autres - se rejoignaient dans ce premier stade de la lecture comme autant de soeurs-victimes, leurs voix tues faisant irruption dans le texte culturel québécois [...]<sup>3</sup>.

Ce meurtre de la femme, de la mère, Smart l'attribue au désir de maîtrise de l'ordre patriarcal qui trouve ses fondations dans la «configuration familiale et culturelle» traditionnelle. Sous forme de triangle, cette configuration comporte trois protagonistes, le père, le fils ou le prétendant et la femme-objet. En fait, sur le plan de l'écriture, c'est ce triangle 'patriarcal' ou 'oedipien' que les femmes devront faire éclater si elles veulent «inscrire [leur] propre subjectivité».

---

<sup>3</sup>*Ibid.*, p. 20-21.

<sup>4</sup>*Ibid.*, p. 32-33.

Faisant écho à Smart, Marianne Hirsch dans *The Mother/Daughter Plot*<sup>5</sup> retourne même aux légendes antiques pour s'apercevoir qu'au cours des siècles, les intrigues des romans ont fait peu de place au discours de la mère. Empruntant au «roman familial» de Freud, à savoir l'élimination de la mère et l'attachement à un mari ou au père, ces romans ont accordé peu de place à d'autres formes d'intrigues romanesques.

Même si Smart montre que la lecture féministe donne les moyens de découvrir le caractère subversif des premiers romans québécois féminins<sup>6</sup>, elle reconnaît que Florentine dans *Bonheur d'occasion* est la première héroïne dans le roman québécois traditionnel à ne pas être orpheline. La voix de la mère commence à peine à se faire entendre en 1945.

Dans les années 1950 et 1960, les femmes qui sont retournées au foyer après la guerre s'interrogent et parfois réclament leur autonomie. Si nous nous tournons vers la littérature brésilienne, par exemple, Clarice Lispector attire l'attention sur la vie des femmes et des mères à l'intérieur de leur famille. Dans un recueil de nouvelles intitulé *Laços de Família*, Lispector raconte dans «Amor» ou «Imitação da rosa» un moment de crise ou de prise de conscience chez des

---

<sup>5</sup>Marianne Hirsch, *The Mother/Daughter Plot: Narrative, Psychoanalysis, Feminism*, Bloomington et Indianapolis, Indiana University Press, 1989.

<sup>6</sup>Selon elle, les femmes-écrivains font «parler le corps et les subjectivités meurtris, posant ainsi un défi irrécupérable à la Loi du Père.», Smart, *op. cit.*, note 10, p. 239.

femmes dont la vie quotidienne est réglée par le rythme qu'impose la vie de famille.

Dans «Amor», Anna, pour un court moment, se sent coincée entre le désir de protection qu'offre son milieu familial et le désir de retrouver sa jeunesse où elle pouvait s'accomplir. Dans «Imitação da rosa», Laura souhaite être complètement elle-même, indépendante des exigences de son milieu social et des besoins des autres. Comme le dit Marta Peixoto, «[t]hey discover that their loyalty to others has excluded possibilities for themselves<sup>7</sup>». Prises au piège par leur rôle de femme au foyer et de mère, ces femmes réprimeront cet élan qui les auraient obligées à remettre en question les lois de la famille. Anna retournera à sa vie quotidienne et Laura retournera à l'hôpital psychiatrique, le seul lieu où elle peut être vraiment elle-même<sup>8</sup>. La voix des mères commence donc à se faire entendre. Dans les années 1970 et 1980, c'est plutôt leur filles qui parleront d'elles.

---

<sup>7</sup>Marta Peixoto, *Passionate Fictions: Gender, Narrative, and Violence in Clarice Lispector*, Londres et Minneapolis, University of Minnesota Press, 1994, p. 29.

<sup>8</sup>Lispector, en dépeignant la vie de ces femmes et en montrant les contraintes de la vie de famille, prendra soin d'y inclure les maris. Contrairement à un certain mouvement de pensée féministe des années 1970, les hommes ne sont pas toujours du côté du pouvoir.

## Le regard d'une fille

Dans *Songs My Mother Taught Me*, roman qui prend la forme de l'autobiographie, Audrey Thomas parle d'une mère qui ne correspond en rien au modèle idéal. Dans notre troisième chapitre, nous disions que les querelles des parents d'Isobel et les colères de sa mère, en particulier, ont marqué la vie de la petite au point où elle a de la difficulté à se retrouver en tant que sujet, passant constamment dans l'énonciation du «je» au «elle». Récit, donc, d'une enfant à la voix brisée qui résiste, récit éclaté.

Dans le roman, le personnage de la mère est ainsi démystifié, projet cher, comme on le sait, aux mouvements féministes: Clara est déséquilibrée mentalement et sa fille ose en parler. La narratrice raconte donc les menaces, les manipulations, les crises d'hystérie que vit la famille<sup>9</sup>. À titre d'exemple, Isobel nous raconte comment, lors d'une de ces crises, elle a appris à se tenir en dehors de son propre corps:

«Isobel,» she said, «you're cold, your heart's a stone.» She stood behind me, holding my head and forcing me to look in the mirror.

«Look at you. Look at your face. Look at it!»

---

<sup>9</sup>Audrey Thomas poursuivra dans deux autres romans, *Mrs Blood* et *Blown Figures*, son exploration de la folie sur le plan thématique et de l'écriture, formant avec *Songs My Mother Taught Me* une trilogie.

I learned to disconnect myself early, to leave my body and stand outside, above really, looking downward at Clara holding Isobel<sup>10</sup>.

Dans cette citation, comme Isobel ne correspond pas à l'image de l'enfant idéale dont elle avait rêvé, sa mère l'en accuse en la brutalisant. Isobel réussira à survivre aux crises maternelles en se séparant de son propre corps.

Le personnage de la fille décrit donc sa mère dans sa maladie, mais elle la décrira aussi dans son corps:

The sight of my mother's body filled me with shame and deep disgust. She had large, heavy breasts, and her stomach which stuck out when she took off her corsets, was covered with minute blue-white scars, very fine, like the lines on an ice-skating rink. She said they were stretch marks and happened when she was carrying me because I was too big. I could never imagine her young and running or in any way connected with the heroines of the romances she brought home from the lending library<sup>11</sup>.

Le regard de la fille est ici intraitable. Jusque-là, dans le roman, la jeune narratrice avait décrit sa vie de famille tout en soulignant les crises de sa mère. Dans cet extrait, la narratrice ne peut taire son dégoût à la vue du corps maternel. Elle ne peut pas voir en elle la jeune fille qu'elle a pu être et semble avoir une sorte de dédain pour la femme

---

<sup>10</sup>Thomas, *op. cit.*, p. 63.

<sup>11</sup>*Ibid.*, p. 64.

qui s'identifie encore à ces héroïnes de romans à l'eau de rose.

Audrey Thomas a réussi dans son roman à poser un regard sans pudeur sur une mère instable mentalement et abusive. Aucune explication sur la maladie de la mère ne vient s'ajouter au triste portrait de Clara, si ce n'est une confirmation de sa folie dans la deuxième partie du roman où Isobel compare sa famille à l'hôpital psychiatrique. Mais de quoi souffre Clara? Si Isobel parle de folie, c'est, nous croyons, qu'elle n'a pas encore fait la différence entre la maladie mentale et les troubles du comportement. Dans *The Female Eunuch*, publié en 1970, Germaine Greer décrit comment les femmes sont prisonnières des stéréotypes créés par la société de consommation. Les femmes qui veulent correspondre à l'Éternel féminin doivent briller par leur beauté et leur passivité et n'ont de valeur sur le marché que si elles peuvent plaire aux hommes<sup>12</sup>. Selon nous, Clara est de ces femmes piégées dans les années d'après-guerre par le stéréotype de la femme toujours jeune, moderne et consommatrice. Profondément insatisfaite de ses enfants qui ne correspondent pas à ses rêves et de son mari qui n'est pas le mari pourvoyeur, elle s'en prend à eux. Mais, pour Isobel, la menace était bien réelle et elle s'en sortira après lui avoir

---

<sup>12</sup>Germaine Greer, *The Female Eunuch*, Londres, Flamingo, 1970, 1991, p. 64-72.

résisté et avoir frôlé la folie. Julie dans *Les Enfants du sabbat* aura un tout autre destin.

### Deux mères plutôt qu'une

Dans *Les Enfants du sabbat*, Anne Hébert comble le manque de «mères» dans les romans. En effet, elle en offrira deux à Julie, mais elles sont toutes les deux redoutables. Dès le début du roman, nous faisons la connaissance de Mère Marie-Clotilde, supérieure du couvent, et nous apprenons très tôt que la supérieure est plus éprise de pouvoir que de compassion et d'écoute. On se rappellera la scène dans son bureau.

J'ai rang de supérieure et j'ai des filles sous mes ordres. Je dis à l'une: va, et elle va; à l'autre: viens, et elle vient; et à la nouvelle postulante qui entre ici: fais cela, et elle le fait<sup>13</sup>.

La supérieure se place ainsi au-dessus de ces filles qui doivent obéir à ses ordres. De plus, elle tient pour acquis que pour mener à bien sa tâche, elle doit maîtriser toutes les consciences:

Ne faut-il pas que mes filles, sans exception, soient devant moi, comme des livres ouverts, afin que je puisse lire leur âme sans effort? Tel est

---

<sup>13</sup>Hébert, *Les Enfants du sabbat*, p. 19.

mon devoir de supérieure et de directrice spirituelle<sup>14</sup>.

Question négative qui, en fait, ne remet rien en question, mais au contraire cherche à confirmer les réponses. De façon très forte, la supérieure impose son autorité sans qu'aucune contestation ne soit possible.

Physiquement, on ne connaît cette mère de Julie que par des parties du corps. Ainsi, on sait qu'elle a «une large face<sup>15</sup>», «un bel oeil de cheval, [...] grossi par le verre des lunettes [...] sans cils ni aucune ombre<sup>16</sup>.» et de grandes mains<sup>17</sup>. On lui attribue également les comportements d'un animal en mal de fortes sensations: «La supérieure, son mufle frétilant, comme si elle respirait à la dérobée un bon coup l'odeur sulfureuse d'une fleur empoisonnée, se pâme et jouit<sup>18</sup>.»

La description du corps de Philomène est aussi composée de morceaux, «seins rebondis», «croupe splendide». Et lorsqu'elle oblige le petit Joseph à s'unir à elle, ce corps perd cette sensualité joyeuse: «Le corps maternel, sous la courtepointe, couché, le gouffre noir caché. Une étrange tête

---

<sup>14</sup>*Ibid.*

<sup>15</sup>*Ibid.*, p. 21.

<sup>16</sup>*Ibid.*

<sup>17</sup>*Ibid.*, p. 22.

<sup>18</sup>*Ibid.*, p. 92.

sans visage, toute en cheveux crépelés<sup>19</sup>». Elle est de plus comparée à un ogre, ayant une bouche «rouge aux dents claires» ou encore aux grands rapaces:

Du haut de sa montagne, toute image lointaine, sous son regard, est grandie et grossie jusqu'à trente fois. Semblable aux grands rapaces, elle peut détecter le mouvement d'un mulot dans l'herbe, derrière la maison du bedeau. [...] Joseph sait qu'elle peut fondre sur lui d'un instant à l'autre et le dévorer en quelques coups de bec, quitte à rejeter ensuite en tas les os, les ongles, les cheveux et les dents de l'enfant<sup>20</sup>.

Comme on le voit, le pouvoir de Philomène, immense et terrifiant, fait la guérilla à l'Église (espionnant même la maison du bedeau). Soeur Marie-Clotilde se fait complice de l'ordre ecclésiastique qui veut maîtriser les consciences, alors que Philomène cherche à tout prix à soumettre même les plus petits à sa loi, celle de l'abus et d'une autre sorte de pouvoir.

Les deux mères de Julie sont donc toutes les deux les instruments de pouvoirs répressifs. Hébert est ici impitoyable. Aucune excuse pour ces deux mères qui ne cherchent qu'à satisfaire leur besoin de puissance. Julie choisira de se révolter contre la mère supérieure et de succéder à Philomène dans la filiation des sorcières, mais l'on sait qu'en fait elle s'engage dans la folie hystérique.

---

<sup>19</sup>*Ibid.*, p. 98.

<sup>20</sup>*Ibid.*, p. 108.

Dans *Les Jardins de cristal*<sup>21</sup>, Chafia, à son tour, se révoltera contre sa mère après un voyage dans la folie.

*Les Jardins de cristal, un voyage dans la folie*

Le récit de Nadia Ghalem emprunte, lui, au genre épistolaire et au journal intime. Une Québécoise d'origine algérienne écrit à sa mère vivant en France. Profitant de la distance et du temps qui a passé, la fille raconte à sa mère sa folie et sa souffrance mentale qu'elle attribue à la guerre, la guerre d'Algérie, à son père disparu trop tôt, mais aussi à elle qui lui a donné en héritage une grande révolte.

Comme dans les autres romans que nous étudions, l'écriture de ce récit est éclatée. Sur le plan de l'énonciation, il est parfois difficile de savoir à qui la narratrice s'adresse. Si au départ, le récit est une lettre, la narratrice peut s'adresser à sa mère, mais aussi à son psychiatre, à un lecteur ou à une lectrice. Elle peut également passer d'un personnage à un autre, d'un lieu à un autre, comme Montréal, le chalet ou le voyage. Mais, par-dessus tout, c'est la thématique qui suggère la folie. En effet, la narratrice parle de mille sujets qui la préoccupent mais surtout qui la révoltent: la guerre en Algérie, les

---

<sup>21</sup>Nadia Ghalem, *Les Jardins de cristal*, Ville La Salle, Éditions Hurtubise HMH Limitée, 1981.

hommes qui l'ont faite, son père, son grand-père, ses relations amoureuses, sa vision de la psychiatrie, sa relation avec ses deux psychiatres et sa maladie mentale. Un des thèmes qu'elle aborde est sa relation difficile avec sa mère et son douloureux héritage.

### Un lourd héritage

Ma mère, elle, est comme ces gros pays surpuissants qui ouvrent des yeux de vierges offensées devant les cataclysmes qu'ils ont provoqués<sup>22</sup>.

Chafia voit donc sa mère à la fois toute-puissante, mais aussi responsable de malheurs qu'elle a naïvement provoqués. C'est pourquoi Chafia l'admire et l'accuse également de s'être réfugiée dans la foi: «Donne-moi la recette pour empêcher la colère de monter, toi qui as si bien su t'enfermer dans la pierre solide de ta foi<sup>23</sup>.»

Chafia la soupçonne donc d'avoir nourri une colère dont elle, sa fille, hérite: «Mais je vous défie de me faire oublier ce qui court dans mes veines. On dirait que c'est un fluide que ma mère m'a légué, dilué dans sa révolte<sup>24</sup>.» Et

---

<sup>22</sup>*Ibid.*, p. 78.

<sup>23</sup>*Ibid.*, p. 20.

<sup>24</sup>*Ibid.*, p. 76.

cette révolte, elle croit l'avoir découverte chez sa mère et chez toutes les femmes de son âge:

Je suis distancée par ces esprits qui m'éloignent de ma peau terrestre et si je m'y réfère et les poursuis c'est peut-être qu'à travers eux je cherche à retrouver la voix de ma mère et celle des autres femmes si proches et pourtant absentes, qu'on oblige à exister seulement dans la futilité du quotidien [...]<sup>25</sup>.

En consultant ces femmes même dans l'au-delà, Chafia croit qu'elle pourra être moins émotive face à sa mère et mieux comprendre comment elle n'a fait que répéter ce que d'autres femmes avant elle avaient fait. En fait, ce que sa mère lui laisse en héritage, c'est sa «féminité-victime<sup>26</sup>», sa situation de servante auprès des hommes:

Vos cris, vos histoires de vaisselle-cuisine-bébés-fatigue. Vos cris qui nous blessent les oreilles, parce que vous n'avez jamais eu le loisir de rêvasser. Vous faites partie des animaux domestiques de l'Homme, de mon père. Vous êtes domestiquée. Vous ne vous révoltez même pas<sup>27</sup>.

De toute-puissante qu'elle semblait être, cette mère, selon Chafia, n'a fait que de se soumettre sans se révolter: «Mais je pense à toi, ma mère, et j'essaie de comprendre pourquoi tu

---

<sup>25</sup>Ibid., p. 132.

<sup>26</sup>Ibid., p. 21.

<sup>27</sup>Ibid., p. 24.

ne t'es jamais révoltée.» Pourtant, même si elle blâme sa mère, elle reconnaît le prix à payer pour aller au bout de sa révolte:

Tu vois, moi je l'ai fait, j'ai sauté la clôture, j'ai couru pieds nus sur l'asphalte et j'ai frappé aux portes, à des portes qui restaient fermées. Puis, on m'a ouvert, on avait peur, la mort rôdait autour de nous. Une femme ne se révolte pas. Sous peine de mort, j'ai couru, je me suis cachée et je me suis écorchée, me voilà prisonnière des nuits sans sommeil et de cette folie qui me ronge tranquillement<sup>28</sup>.

Elle apprend ainsi en touchant aux limites de sa colère, que dans le monde d'aujourd'hui, une femme ne se révolte pas. Au prix de sa santé mentale, elle y a quand même cru. Mais, elle s'inquiète de ses soeurs ou de ces jeunes filles qui voudraient faire de même:

Mais qu'advient-il de mes soeurs? Des vautours d'acier pourfendent le ciel avec, dans leur ventre, des petites filles en dentelles blanches qui ont désobéi et qui sont allées vers l'inconnu sans jeter un regard en arrière. Comment sauver les petites filles des griffes des vautours? Il faudrait que les petites filles soient elles-mêmes bien décidées à s'en sortir, car le vol plané vers la liberté est difficile, on ne sait jamais sur quoi l'on va atterrir, on ne sait jamais non plus si l'on ne va pas tomber comme pierre sur roche<sup>29</sup>.

---

<sup>28</sup>*Ibid.*, p. 60.

<sup>29</sup>*Ibid.*, p. 60.

Les «petites filles en dentelles blanches» dont elle était, sont seules à pouvoir trouver le chemin qui les conduira vers la liberté. Mais, elle reconnaît que «désobéir» peut aussi être une entreprise égoïste:

Ma mère a lutté pour faire vivre tous ses enfants et continuer le long cours d'une vie sans surprises et sans joie. Elle a aussi toujours ouvert sa maison à la jeunesse avec la générosité de ceux qui aiment tout un peu, mais rien assez profondément pour se laisser accaparer, se laisser enfermer dans un monde qui leur est propre. Moi, je suis allée au bout de mon égoïsme monstrueux qui m'a enfermée avec tous les cauchemars et toutes les obsessions du monde dedans ma tête<sup>30</sup>.

Sa mère ne s'est donc pas repliée sur elle-même, alors qu'elle, elle a préféré vivre dans sa tête. Elle associe la générosité maternelle à un certain état superficiel. Mais le prix à payer pour aller au fond des choses est lourd à payer: la folie.

Ainsi, dans *Les Jardins de cristal*, la narratrice exprime sa révolte face à une mère qui ne correspond pas au modèle de mère idéal dont elle avait rêvé. C'est ce que certaines théoriciennes ont appelé la fantaisie de la mère parfaite.

---

<sup>30</sup>*Ibid.*, p. 116.

## La mère parfaite

Dans les romans féministes, il est courant de trouver un sentiment d'ambivalence et de colère envers la mère. Nancy Chodorow et Susan Contratto dans «The Fantasy of the Perfect Mother» suggèrent que l'attitude de blâme et d'idéalisation envers la mère forme les deux côtés de la même croyance, à savoir celle de la mère toute-puissante<sup>31</sup>.

La mère toute-puissante, c'est cette mère dans l'imaginaire de l'enfant qui répond à tous ses besoins. La mère toute-puissante est cependant source d'effroi et d'anxiété, selon Jessica Benjamin. En effet, la mère qui peut donner toute son attention à son enfant peut également s'éloigner, se différencier de lui (ou d'elle) par d'autres besoins. Après une période de grande complicité où la mère et l'enfant partagent les mêmes intérêts, l'enfant doit donc vivre une période d'anxiété. Cette anxiété n'est pas liée à la séparation d'avec sa mère qui doit aller travailler ou qui doit sortir, mais est liée au fait que la mère ne fait pas ce qu'il (ou elle) veut<sup>32</sup>.

---

<sup>31</sup> Nancy Chodorow et Susan Contratto, «The Fantasy of The Perfect Mother», dans Barrie Thorne and Marilyn Yalom (dir.), *op. cit.*, p. 65.

<sup>32</sup> Jessica Benjamin, «The Omnipotent Mother: A Psychoanalytic Study of Fantasy and Reality», dans Donna Bassin, Margaret Honey et Meryle Mahrer Kaplan (dir.), *Representations of Motherhood*, New Haven et Londres, Yale University Press, 1994, p. 134-135.

Cette angoisse génère donc une tension entre les désirs de l'enfant et ceux de la mère, tension entre l'imaginaire et la réalité. L'existence de cet imaginaire n'est pas en soi dangereux, selon Benjamin, c'est la rupture de la tension entre ces deux modes qui peut nuire à la reconnaissance de l'autre comme sujet<sup>33</sup>. Pour mieux comprendre les conséquences négatives de cette rupture, Benjamin cite Karen Horney qui s'est déjà intéressée à la peur que les hommes ont de la femme. L'homme que la femme effraie dira:

«"It is not," he says, "that I dread her; it is that *she* herself is malignant, capable of any crime, a beast of prey, a vampire, a witch, insatiable in her desires. *She* is the very personification of what is sinister"» (p. 135)<sup>34</sup>.

L'utilisation du "she is" est une clé importante à toute la question, suggère Benjamin:

It signifies a collapse of reality and fantasy. All that is bad and dreaded is projectively placed on the other; all the anxiety is seen as the product of external attack rather than one's own subjective state<sup>35</sup>.

---

<sup>33</sup>*Ibid.*, p. 132.

<sup>34</sup>*Ibid.* L'article de Karen Horney s'intitule «The dread of woman» publié pour la première fois en 1932.

<sup>35</sup>*Ibid.*, p. 132-133.

L'homme accusateur n'a donc pas réussi à surmonter sa déception d'enfant face à sa mère, ce qui l'amène à dénigrer le genre féminin. La relation qu'il a eue avec sa mère a été une relation de sujet à objet, donc de domination.

On peut facilement transposer le cas d'un fils à une fille. La fille, si elle ne fait pas le deuil de la mère idéale, à savoir la mère à son service, nourrira une rancœur semblable. Chose étrange, les féministes semblent ajouter à ce discours de la culture dominante. Selon Chodorow et Contratto,

[F]eminists' tendency to blame the mother (the perspective of feminist-as-child) fits into cultural patterning. Feminists simply add on to this picture the notion that conditions other than the mother's incompetence or intentional malevolence create this maternal behavior<sup>36</sup>.

Dans *Les Jardins de cristal*, les reproches faits à la mère sont ceux de la petite fille déçue. Dans *The Woman Warrior*, Brave Orchid sera objet de reproches mais aussi d'admiration de la part de sa fille.

### **Brave Orchid: la femme héroïque**

*The Woman Warrior* est également un roman qui emprunte au genre de l'autobiographie. Ici aussi, la vie de la mère est

---

<sup>36</sup>Chodorow et Contratto, *op. cit.*, p. 65.

racontée dans ce qu'elle a de décevant, mais également dans ce qu'elle a d'admirable. Dans le troisième chapitre du roman intitulé «Shaman», la narratrice raconte la vie de sa mère en Chine alors qu'elle était étudiante en médecine. Le récit se situe lorsque sa mère était dégagée de contraintes familiales.

Dans ce récit, la narratrice se permet beaucoup de liberté quant à l'interprétation de ce que sa mère a dû lui raconter. Ainsi, lorsqu'elle décrit son arrivée à l'école de médecine, elle raconte le bonheur de toutes ces étudiantes qui profitent d'un temps de liberté:

Not many women got to live out the daydream of women - to have a room, even a section of a room, that only gets messed up when she messes it up herself. The book would stay open at the very page she had pressed flat with her hand, and no one would complain about the field not being plowed or the leak in the roof. She would clean her own bowl and a small, limited area; she would have one drawer to sort, one bed to make<sup>37</sup>.

Mais, la narratrice s'interrompt alors pour confier qu'elle aussi a toujours rêvé de cette liberté:

Other women besides me must have this daydream about a carefree life. [...] The Revolution put an end to prostitution by giving women what they wanted: a job and a room of their own<sup>38</sup>.

---

<sup>37</sup>Hong Kingston, *op. cit.*, p. 61-62.

<sup>38</sup>*Ibid.*, p. 62.

Il est évident ici qu'en empruntant l'expression «A room of one's own» de Virginia Woolf, la narratrice transforme encore le récit maternel. On se rappelle ce qu'elle avait fait de l'histoire de sa tante «adultère», remplissant les silences laissés par sa mère.

Ce récit sur l'école chinoise est suivi de récits d'aventures qu'a vécues sa mère en tant que jeune docteur. Luttant contre les «ghosts» ou les esprits, ou alors participant à des naissances d'enfants handicapés, elle fait preuve de courage et de sang froid. Encore là, la narratrice intervient, se demandant, entre autres choses, si sa mère aurait commis elle aussi des infanticides dans le cas de petites filles ou d'enfants handicapés.

Poursuivie par ces images d'enfants, Maxine se révolte contre l'éducation chinoise qui empêche une vie normale à l'américaine:

To make my waking life American-normal, I turn on the lights before anything untoward makes an appearance. I push the deformed into my dreams, which are in Chinese, the language of impossible stories. Before we can leave our parents, they stuff our heads like the suitcases which they jam-pack with homemade underwear<sup>39</sup>.

Maxine se plaint de devoir entendre toutes ces histoires, mais ne peut empêcher sa mère de les raconter:

---

<sup>39</sup>*Ibid.*, p. 87.

She would begin telling the story, perhaps repeating it to a home sick villager, and I'd overhear before I had a chance to protect myself. Then the monkey words would unsettle me; a curtain flapped loose inside my brain. I have wanted to say, «Stop it. Stop it,» but not once did I say, «Stop it»<sup>40</sup>.

Révolte contre la culture et l'éducation chinoise, mais révolte également contre sa mère qui semble entériner cette culture qui oppresse les femmes.

#### Brave Orchid ou le blâme

Combien de fois Maxine se met en colère contre ses parents qui ne font que répéter ce que l'on dit depuis des générations au sujet de la naissance de filles plutôt que de garçons:

When one of my parents or the emigrant villagers said, «"Feeding girls is feeding cowbirds,"» I would thrash on the floor and scream so hard I couldn't talk. I couldn't stop.

«What's the matter with her?»

«I don't know. Bad, I guess, You know how girls are. "There's no profit in raising girls. Better to raise geese than girls."»

«I would hit her if she were mine. But then there's no use wasting all that discipline on a girl. "When you raise girls, you're raising children for strangers"<sup>41</sup>."»

---

<sup>40</sup>Ibid., p. 91.

<sup>41</sup>Ibid., p. 46.

ou encore:

From afar I can believe my family loves me fundamentally. They only say, 'When fishing for treasures in the flood, be careful not to pull in girls,' because that is what one says about daughters. But I watched such words come out of my own mother's and father's mouths; I looked at their ink drawing of poor people snagging their neighbors' flotage with long flood hooks and pushing the girl babies on down the river. And I had to get out of hating range<sup>2</sup>.

Même si elle sait l'affection que sa famille lui porte, Maxine ne peut supporter que l'on fasse des blagues sur l'inutilité des filles. Sa colère n'aura d'égal que sa peur de ne pouvoir prendre sa place parce qu'elle est une fille. D'ailleurs, même adulte, il lui est difficile de se défaire de ce sentiment d'impuissance: «When I visit the family now, I wrap my American successes around me like a private shawl; I am worthy of eating the food<sup>3</sup>.»

Les remarques désobligeantes sur la naissance des filles s'ajoutent à la façon contradictoire avec laquelle Brave Orchid s'exprime, en disant, par exemple, le contraire de ce qu'elle pense. Le manque de logique occidentale et surtout le mélange entre la fiction et la réalité de toutes ses histoires seront d'ailleurs des facteurs importants dans la traversée dans la folie de la petite Maxine.

---

<sup>2</sup>Ibid., p. 52.

<sup>3</sup>Ibid.

*The Woman Warrior*, c'est donc le récit d'une femme qui lutte pour sa survie. En fait, la narratrice tente, par des voies créatives et subversives de briser son propre silence, dit Wendy Ho dans «Mother/Daughter Writing and the Politics of Race and Sex in Maxine Hong Kingston's *The Woman Warrior*», et elle le fait en s'opposant à sa mère qui représente les valeurs patriarcales. De plus, Ho note l'aspect subversif du roman: «As her mother's daughter, she rejects, brutally critiques, and lovingly transforms her mother's life and stories<sup>4</sup>.» Mais pourquoi ces mères sont-elles complices de ces systèmes discriminatoires? Patricia Hill Collins dans «Shifting the Center: Race, Class, and Feminist Theorizing about Motherhood<sup>5</sup>» nous suggère quelques explications.

#### Le personnage de la mère: une question de contexte

Patricia Hill Collins explique comment les mères amérindiennes, américaines d'origine africaine, hispanique et asiatique sont mal représentées dans la pensée féministe,

---

<sup>4</sup>Wendy Ho, «Mother/Daughter Writing and the Politics of Race and Sex in Maxine Hong Kingston's *The Woman Warrior*», dans Shirley Hune, Hyung-Chan Kim, Stephen S. Fugita et Amy Ling (dir.), *Asian Americans: Comparative and Global Perspectives*, Washington, Washington State University Press, 1991, p. 225.

<sup>5</sup>Patricia Hill Collins, «Shifting the Center: Race, Class, and Feminist Theorizing about Motherhood», dans Donna Bassin, Margaret Honey et Meryle Mahrer Kaplan (dir.), *op. cit.*, p. 56-74.

pensée élaborée, au départ, par des Américaines blanches. Selon elle, les théories féministes développées par les femmes blanches s'inscrivent dans un mouvement de pensée proprement occidental ou une certaine méthode propre aux sciences sociales. Ainsi, afin de parvenir à des descriptions plus «scientifiques» de la réalité, les chercheuses optent pour des généralisations, ce qui exclut le cas par cas, pourrait-on dire. Les femmes d'autres origines ne vivent pourtant pas les mêmes réalités économiques ou sociales que leurs consœurs blanches et elles n'ont pas les mêmes défis à relever.

Ainsi, alors que pour les femmes blanches de la classe moyenne, le combat à livrer se situe face à un patriarcat masculin et dominateur, celui des femmes de couleur, par exemple, se situe sur le plan du racisme et de l'exploitation économique<sup>46</sup>. Selon Collins, il se dégage trois thèmes dans la lutte des femmes d'ethnies différentes, à savoir, la lutte

---

<sup>46</sup>Selon Marcienne Rocard dans «La chicana: du stéréotype à l'auto-définition et à l'auto-détermination», la Chicana a trois handicaps à surmonter: celui d'être femme; celui d'appartenir à une société reposant sur une relation inégalitaire entre l'homme et la femme, c'est à dire [sic] d'être femme dans le «microcosme sexiste du monde du machisme chicano»; celui enfin d'être membre d'un groupe minoritaire colonisé c'est à dire [sic] dans le «macrocosme du club blanc et mâle qui gouverne les États-Unis».

Très influencé par le mouvement féministe anglo-américain, le féminisme chicana se distingue par son caractère spécifiquement hispanique. Si les deux féminismes ont des objectifs communs, le mouvement chicana ne peut se couper du «contexte historique d'oppression raciale et culturelle». De là la raison d'une certaine méfiance face au féminisme anglo-américain. «La chicana: du stéréotype à l'auto-définition et à l'auto-détermination», dans *Femmes des Amériques* (Colloque international tenu le 18-19 avril 1985), Série B, Tome 11, Université de Toulouse le Mirail, 1986, p.141-153.

pour la survie physique de leur famille, la lutte pour une certaine forme de pouvoir sur leur corps, ce qui comprend également le désir ou non de mener à terme les maternités et, enfin, la lutte pour une identité propre, oscillant entre la culture d'origine et la culture d'accueil.

Dans nos romans, la mère de Maxine et celle de Chafia n'ont pas eu le loisir de se révolter. Elles devaient survivre avant toutes choses. Brave Orchid travaille dans l'entreprise familiale, la mère de Chafia semble être restée à la maison à s'occuper des enfants: «Ma mère a lutté pour faire vivre tous ses enfants et continuer le long cours d'une vie sans surprises et sans joie<sup>17</sup>.» Comme le dit Cherrie Moraga, d'origine chicana, citée par Collins: «When we are not physically starving we have the luxury to realize psychic and emotional starvation<sup>18</sup>.» Ainsi, le monde extérieur est encore plus menaçant pour la survie de la famille que le sont les injustices envers les femmes. À la survie physique, s'ajoute le désir de garder la culture du pays quitté tout en s'intégrant dans le nouveau pays. Alors que dans *The Woman Warrior* la mère tient férocement à garder la tradition vivante, dans *The Bluest Eye*, toute l'énergie maternelle obéit à la culture d'adoption.

---

<sup>17</sup>Ghalem, *op. cit.*, p. 116.

<sup>18</sup>Cherrie Moraga, «La Guera», dans C. Moraga et G. Anzaldua (dir.), *This bridge called my back: Writings by radical women of color*, Watertown, Massachusetts, Persephone Press, 1979, p. 29, cité dans Collins, *op. cit.*, p. 61.

### Culture d'ici ou de là-bas?

Dans *The Bluest Eye*, nous le disions au chapitre III, la mère de Pecola souhaite s'assimiler complètement au monde des Blancs, ne s'opposant pas par le fait même à l'oppression raciste de son nouveau milieu. Sa fille en fera de même, et la violence dont elle est victime ajoutera à sa détresse, l'entraînant dans la folie. Dans *The Woman Warrior*, Brave Orchid semble au contraire ne pas tenir compte du milieu dans lequel elle vit et rend difficile l'intégration de sa fille. C'est en quittant la maison que Maxine arrivera à mieux comprendre le monde dans lequel elle vivait:

I had to leave home in order to see the world logically, logic the new way of seeing. I learned to think that mysteries are for explanation. I enjoy the simplicity. [...] Now [...] I continue to sort out what's just my childhood, just my imagination, just my family, just the village, just movies, just living".

Ce désir de comprendre et de sortir de la folie se transforme donc dans un projet d'écriture chez Hong Kingston. Comme Fa Mu Lan, la femme guerrière à laquelle elle s'était identifiée, elle se battra, mais par les mots:

The swordswoman and I are not so dissimilar. May my people understand the resemblance soon so that I

---

"Hong Kingston, *op. cit.*, p. 204-205.

can return to them. What we have in common are words at our backs<sup>50</sup>.

Mais ce projet d'écriture, sa mère y participe. Le roman se termine, en effet, lorsque la narratrice raconte la fin d'une histoire que sa mère avait commencée. Chafia, elle, écrit une lettre à sa mère:

*Qui sait, peut-être que je fais comme toi autrefois, quand tu racontais des histoires et que nous ne savions pas si tu inventais ou si tu te souvenais<sup>51</sup>.*

Dans «Écriture et migration au féminin au Québec: de mère en fille», Christl Verduyn souligne que l'acte d'écrire est particulièrement valorisé dans les écrits de femmes migrantes, s'inscrivant par le fait même dans l'esprit de l'écriture féministe. En fait, le pays d'origine serait représenté par le 'ventre de la mère' et le pays d'adoption, le lieu d'écriture pour la fille<sup>52</sup>.

---

<sup>50</sup>*Ibid.*, p. 53.

<sup>51</sup>Ghalem, *op. cit.*, p. 9.

<sup>52</sup>Christl Verduyn, «Écriture et migration au féminin au Québec: de mère en fille», dans Lucie Lequin et Mair Verthuy (dir.), *Multi-culture, multi-écriture: la voix migrante au féminin en France et au Canada*, Paris et Montréal, L'Harmattan, 1996, p. 143.

### Après la folie ... la paix et la réconciliation

Le «vent» de révolte et de folie qui a tout d'abord gagné nos romans s'est apaisé dans la plupart des cas. Dans *Songs My Mother Taught Me*, Isobel adulte porte un regard sur sa mère:

She stood there in her old gabardine skirt which was safety-pinned together at the side. So innocent. So angry. Loveless. Growing old. I wanted to comfort her-realized not that I had never loved her but that she had never let me love her and that these were two entirely different things<sup>53</sup>.

Sortie de l'emprise que sa mère avait sur elle, Isobel n'a plus besoin de dire sa détresse par une voix fragmentée; Maxine dans *The Woman Warrior* écrira au lieu de crier. En effet, lorsqu'à la fin du roman, la narratrice adulte raconte comment elle a réussi à dire à sa mère tout ce qui lui pesait sur le coeur (la fameuse liste), elle avoue que toute cette détresse aurait probablement pu être évitée: «[...] what I once had was not Chinese-sight at all but child-sight that would have disappeared eventually without such struggle<sup>54</sup>.» Par ailleurs, elle hérite du désir de raconter des histoires («talk story») de sa mère. Cependant, si elle est consciente du manque de logique de ces histoires et qu'elle se donne comme tâche de faire la part des choses, son récit même montre

---

<sup>53</sup>Thomas, *op. cit.*, p. 205.

<sup>54</sup>Hong Kingston, *op. cit.*, p. 205.

jusqu'à quel point elle ne peut condamner complètement l'influence maternelle.

Dans *Les Jardins de cristal*, le préambule situe la narratrice au temps présent:

Je ne t'ai vraiment comprise que du jour où je suis devenue une femme comme tu l'avais été [...]. C'est peut-être à ce moment-là que j'ai commencé à vouloir me réconcilier avec moi-même. Et avec toi<sup>55</sup>.

Elle a donc réussi à s'en tirer.

Malgré cette réconciliation *in extremis*, c'est le cri contre la mère qui prévaut dans tous ces romans, la mère ne pouvant tenir que la position d'objet face au désir naissant de subjectivité de la fille<sup>56</sup>, selon Marianne Hirsch. Ce cri des filles contre leur mère, mère déséquilibrée chez Thomas, mères répressives éprises de pouvoir chez Hébert, mère obéissant à la loi du père chez Ghalem, Morrison et Hong Kingston, est un cri de résistance ou de révolte qui ne peut trouver son expression que dans une écriture éclatée. Cette écriture se combine par ailleurs à une nouvelle structure romanesque. En effet, si les auteures étudiées ont voulu régler certains comptes avec le personnage de la mère, la

---

<sup>55</sup>Ghalem, *op. cit.*, p. 7.

<sup>56</sup>Hirsch, *op. cit.*, p. 136.

structure romanesque des romans tourne pour la plupart autour du duo mère-fille, ce qui ne s'était pas vu en littérature avant les romans féministes. Selon Marianne Hirsch, ce duo est innovateur. Il reste maintenant à laisser plus de place à la voix des mères.

## CONCLUSION

Dire le flou et le dense, l'émiettement et la structure, la folie et le système. Dire, dire, ce qui s'est passé là. Risquer l'erreur, et l'abandon. Ne plus nous réfugier silencieuses en ce lieu, comme des momies que l'on eût fixées avant l'heure.

Madeleine Gagnon, *Toute écriture est amour*

Au début de cette thèse, nous nous sommes demandée pourquoi, dans un élan collectif, les écrivaines des années 1970 et 1980, en Europe et en Amérique, s'approprient le thème de la folie. Pour répondre à la question, il fallait d'abord mieux comprendre ce que signifie la folie. La folie est-elle maladie mentale, simple extravagance, déviance, aliénation ou révolte? Selon Michel Foucault et Roland Jaccard, la folie change de visage selon la culture ou l'époque où elle est vécue. Elle n'a donc pas de sens unique et universel qui traverse le temps et l'espace; elle est une construction de la société.

Les romancières féministes des années 1970 et 1980 partagent ce point de vue, et leur intérêt pour la folie coïncidera avec la remise en question du sujet unifié et universel masculin. Rappelons-nous, l'auteur est mort, et le sujet, maître absolu du discours, n'existe plus. À l'instar de la folie, le sujet humaniste devient une construction où se cache une idéologie qui nie la vérité des femmes.

Les écrivaines, libérées du concept de la folie universelle et du sujet unitaire, ont l'audace de proposer un sujet féminin qui devient fou ou qui frôle la folie en réponse à des situations sociales ou historiques oppressantes pour les femmes. L'attention qu'elles portent à la folie se superpose à une formidable prise de conscience de la situation des femmes dans des sociétés qui se sont construites sans elles, et la folie joue un rôle essentiel dans cette découverte. La

folie permet, en effet, aux auteures de parler de mieux en mieux de leur réalité et des crises que vivent les femmes. Pour ce faire, les écrivaines se doivent de déconstruire l'ordre patriarcal et elles se mettent à la tâche en inventant toutes sortes de stratégies romanesques.

Parmi ces stratégies, on retrouve la déconstruction de mythes ou de figures mythiques, telles que le personnage de la sorcière. Dans le passé, les femmes avaient eu peu à dire au sujet de ce personnage légendaire. Anne Hébert, dans *Les Enfants du sabbat*, reprend, d'une part, le stéréotype de la sorcière associée au Diable, pour mieux révéler l'ignorance, l'hypocrisie et la soif de pouvoir de ceux qui perpétuent ce mythe. D'autre part, elle «revisite» l'histoire en transposant le mythe dans la réalité socio-économique du Québec des années 1930 et 1940, faisant écho à la misère du Moyen Âge, époque où est apparu le mythe.

Une deuxième stratégie qui marque nos romans est la remise en question de l'institution familiale. Afro-américaine, chez Toni Morrison, blanche occidentale, chez Audrey Thomas et Anne Hébert ou asiatique, chez Maxine Hong Kingston, l'institution qu'est la famille n'existe que pour se conformer aux valeurs de la société environnante, même si cette prise de position nie souvent les besoins des individus. Dans les romans que nous avons étudiés, les victimes de cette oppression sont surtout des jeunes filles. Et comme la famille à laquelle elles appartiennent, elles sont animées

par le désir désespéré de correspondre aux critères de leur milieu, ce qui fera basculer certaines d'entre elles dans la folie.

Enfin, parmi nos romancières, nombreuses sont celles qui souhaitent déconstruire le personnage de la mère. Alors qu'il avait été exceptionnellement absent de la littérature, à partir des années 1970, le personnage de la mère prendra une place imposante. Mais, que ce soit chez Hébert, chez Thomas ou Nadia Ghalem, elle sera accusée de participer au système patriarcal répressif et par le fait même de contribuer à la folie de leur fille.

Comme nous l'avons vu, les héroïnes de nos romans connaissent souvent un destin tragique. Certains diront que mettre au monde une héroïne qui est perçue comme folle par une société aux règles répressives, ou qui le devient par abus ou négligence, signifie la réduire à l'impuissance. Selon nous, cette thèse est limitée, car le geste fou de la tante suicidaire de Hong Kingston, la maladie de Pecola, de Julie et de Moon Orchid peuvent également servir de signe qui indique que quelque chose ne va pas dans la culture et la société environnante. En ce sens, ces romans mènent à une prise de conscience qu'il appartient au(à la) lecteur(trice) de transformer en action.

Toutefois, même si sur le plan de l'intrigue les personnages sont parfois de simples victimes, l'écriture des romans emprunte le caractère chaotique de la folie, ce qui la

rend libre et subversive. Éclatée, elle joue avec le temps et l'espace et elle soutire au narrateur omniscient son pouvoir traditionnel. Plus qu'un artifice de la forme, elle devient une force poussée par le désir de «dire l'émiettement et la structure, la folie et le système».

Au terme de cette recherche, force est de reconnaître que l'expérience littéraire de la folie s'est enrichie de l'écriture des femmes. Si, depuis les années 1970, les théoriciennes et les romancières se sont approprié la folie, comme acte contestataire, c'est pour mieux dénoncer des conditions de vie insoutenables pour les femmes. Elles mettent alors de l'avant une autre forme de réalisme, celui de l'expérience des femmes, créant par le fait même un nouvel imaginaire et elles le font en ayant recours à une écriture puissante et originale.

## **BIBLIOGRAPHIE**

## ROMANS À L'ÉTUDE

GHALEM, Nadia, *Les Jardins de cristal*, Ville La Salle, Éditions Hurtubise HMH Limitée, 1981.

HÉBERT, Anne, *Les Enfants du sabbat*, Paris, Éditions du Seuil, 1975.

HONG KINGSTON, Maxine, *The Woman Warrior: Memoirs of a Girlhood Among Ghosts*, New York, Random House, 1975-1976.

MORRISON, Toni, *The Bluest Eye*, New York, Washington Square Press Publication, 1970.

THOMAS, Audrey, *Songs My Mother Taught Me*, Vancouver, Talonbooks, 1973.

## OEUVRES DE FICTION

BARNES, Djuna, *Nightwood*, New York, New Directions et Djuna Barnes, 1937.

BERNIER, Jovette-Alice, *La Chair décevante*, Montréal, Fides, 1931.

BRETON, André, *Nadja*, Paris, Éditions Gallimard, 1964.

CARROLL, Lewis, *Alice's Adventures in Wonderland. Les Aventures d'Alice au pays des merveilles*, Pocket-Langues pour tous, 1992.

DURAS, Marguerite, *Le Ravissement de Lol V. Stein*, Paris, Éditions Gallimard, 1964.

-----, *Le Vice-consul*, Paris, Éditions Gallimard, 1966.

LISPECTOR, Clarice, *Laços de Família*, Rio de Janeiro, Editora Nova Fronteira, ©1960 Clarice Lispector, ©1983 Paulo Gurgel Valente et Pedro Gurgel Valente.

RHYS, Jean, *Wide Sargasso Sea*, Londres, © Jean Rhys, 1966, Penguin Books, 1968.

WOOLF, Virginia, *Mrs Dalloway*, London, Grafton, 1992, (first published by The Hogarth Press Ltd, 1925.)

## ÉCRITS THÉORIQUES

- APOLLON, Willy, «Actualités de la folie», Raymond Lemieux (textes réunis par), *Folie, mystique et poésie*, Québec, GIFRIC, 1988, p. 229-247.
- AHMED, Maroussia, «Transgresser, c'est progresser», *Incidences: romancières québécoises*, vol. IV, n° 2-3, mai-déc., 1980, p. 111-127.
- ARNOULD, Colette, *Histoire de la sorcellerie en Occident*, Paris, Librairie Jules Tallandier, 1992.
- BASSIN, Donna, Margaret HONEY et Meryle M. KAPLAN (dir.), *Representations of Motherhood*, New Haven et Londres, Yale University Press, 1994.
- BEAUVOIR, Simone de, *Le Deuxième Sexe*, t. 1, Paris, Éditions Gallimard, 1949.
- BÉHAR, Henri et Michel CARRASSOU, *Le Surréalisme*, Paris, Librairie Générale Française, 1992.
- BELSEY, Catherine, *Critical Practice*, Londres et New York, Routledge, New Accents, 1980.
- BENJAMIN, Jessica, «The Omnipotent Mother: A Psychoanalytic Study of Fantasy and Reality», dans Donna BASSIN, Margaret HONEY et Meryle M. KAPLAN (dir.), *Representations of Motherhood*, New Haven et Londres, Yale University Press, 1994, p. 129-146.
- BHERENDT, Stephen C., «Introduction: History, Mythmaking, and the Romantic Artist», dans Stephen C. BHERENDT (dir.), *History and Myth: Essays on English Romantic Literature*, Détroit, Wayne State University Press, 1990, p. 13-32.
- BONNET, Marguerite, «La rencontre d'André Breton avec la folie: Saint-Dizier, août-novembre 1916» dans *Folie et psychanalyse dans l'expérience surréaliste*, Nice, Z'Éditions, 1992, p. 115-136.
- BRAIDOTTI, Rosi, *Nomadic Subjects*, New York, Columbia University Press, 1994.
- BRETON, André, *Manifestes du surréalisme*, Paris, Gallimard, «Idées», 1972.
- CAMINERO-SANTANGELO, Marta, *The Madwoman Can't Speak: Or Why Insanity Is Not Subversive*, Ithaca et Londres, Cornell University Press, 1998.

- CHADWICK, Whitney, *Les Femmes dans le mouvement surréaliste*, Paris, Éditions du Chêne, 1986.
- CHESLER, Phyllis, *Les Femmes et la folie*, Paris, Payot, 1979.
- CHEUNG, King-Kok, *Articulate Silences: Hisaye Yamamoto, Maxine Hong Kingston, Joy Kogawa*, Ithaca et Londres, Cornell University Press, 1993.
- CHEVALIER, Jean et Alain GHEERBRANT, *Dictionnaire des symboles*, Paris, Éditions Robert Laffont et Éditions Jupiter, Bouquins, 1982.
- CHODOROW, Nancy et Susan CONTRATTO, «The Fantasy of The Perfect Mother», dans Barrie THORNE et Marilyn YALOM (dir.), *Rethinking the Family: Some feminist questions*, New York et Londres, Longman, 1982, p. 54-75.
- CIXOUS, Hélène, «Le Rire de la méduse», *L'Arc*, n° 61, 1975, p. 39-54.
- CIXOUS, Hélène et Catherine B. CLÉMENT, *La Jeune Née*, Paris, Union Générale d'Éditions, 10\18, 1975.
- COLLIER, Jane, Michelle A. ROSALDO et Sylvia YANAGISAKO, «Is There a Family? New Anthropological Views», dans Barrie THORNE et Marilyn YALOM (dir.), *Rethinking the Family: Some Feminist Questions*, Londres et New York, Longman, 1982, p. 25-39.
- COLLIN, Françoise, «Praxis de la différence. Notes sur le tragique du sujet», *Les Cahiers du Grif*, printemps, 1982, p. 125-141.
- , «Il n'y a pas de cogito-femme», dans Marisa ZAVALONI (dir.), *L'Émergence d'une culture au féminin*, Montréal, Éditions Saint-Martin, 1987, p. 107-116.
- , «Le féminisme et la crise du moderne», dans Diane LAMOUREUX, *Fragments et collages. Essai sur le féminisme québécois des années 70*, Montréal, Les Éditions du remue-ménage, 1986, p. 7-16.
- COLLINS, Patricia Hill, «Shifting the Center: Race, Class, and Feminist Theorizing about Motherhood», dans Donna BASSIN, Margaret HONEY et Meryle Mahrer KAPLAN (dir.), *Representations of Motherhood*, New Haven et Londres, Yale University Press, 1994, p.56-74.

- COUILLARD, Marie, «*Les Enfants du sabbat d'Anne Hébert: un récit de subversion fantastique*», *Incidences: romancières québécoises*, vol. IV, n° 2-3, mai-déc., 1980, p. 77-83.
- DELACAMPAGNE Christian, *Antipsychiatrie. Les Voies du sacré*, Paris, Éditions Grasset & Fasquelle, 1974.
- DELVAUX, Martine, *Femmes psychiatisées. Femmes rebelles. De l'étude de cas à la narration autobiographique*, Le Plessis-Robinson, Institut Synthélabo, Les Empêcheurs de penser en rond, 1998.
- DREYFUS, Hubert et Paul Rabinow, *Michel Foucault. Un parcours philosophique*, Paris, Éditions Gallimard, 1984.
- DUBY, Georges et Michelle PERROT, *Histoire des femmes en Occident*, Paris, Plon, 1991, p. 8-18.
- DURING, Simon, *Foucault and Literature*, Londres et New York, Routledge, 1992.
- EISENSTEIN, Hester, *Contemporary Feminist Thought*, Boston, G.K. Hall & Co., 1983.
- ENDER, Evelyne, *Sexing the Mind: Nineteenth-Century Fictions of Hysteria*, Ithaca et Londres, Cornell University Press, 1995.
- FELDMAN, Paula R. et Theresa M. KELLEY, *Romantic Women Writers: Voices and Countervoices*, Hanover et Londres, University Press of New England, 1995.
- FELMAN, Shoshana, *La Folie et la chose littéraire*, Paris, Éditions du Seuil, 1978.
- FERGUSON, Kathy E., *The Man Question: Visions of Subjectivity in Feminist Theory*, Los Angeles, University of California Press, 1993.
- FOUCAULT, Michel, *Histoire de la folie à l'âge classique*, Paris, Éditions Gallimard, 1972.
- , «*La folie, l'absence d'oeuvre*», *La Table ronde*, n° 194, mai 1964, p. 11-21.
- , «*Préface à la transgression*», *Critique*, n° 195-196, août-septembre 1963, p. 751-769.
- GAGNON, Madeleine, *Toute écriture est amour. Autographie 2*. Montréal, vlb éditeur et Madeleine Gagnon, 1989.

- GAUTHIER, Xavière, *Surréalisme et sexualité*, Paris, Éditions Gallimard, 1971.
- GENETTE, Gérard, *Nouveau discours du récit*, Paris, Éditions du Seuil, 1983.
- GREER, Germaine, *The Female Eunuch*, Londres, Flamingo, 1970, 1991.
- GRIMAL, Pierre, *Dictionnaire de la mythologie grecque et romaine*, Paris, PUF, 1951.
- GROS, Frédéric, «Littérature et folie», *Magazine littéraire*, n° 325, octobre 1994, p. 46-48.
- HEINZE, Denise, *The Dilemma of «Double-Consciousness»: Toni Morrison's Novels*, Athens et Londres, The University of Georgia Press, 1993.
- HERMANN, Claudine, *Les Voleuses de langue*, Paris, Éditions des femmes, 1976.
- HIRSCH, Marianne, *The Mother/Daughter Plot: Narrative, Psychoanalysis, Feminism*, Bloomington et Indianapolis, Indiana University Press, 1989.
- HO, Wendy, «Mother/Daughter Writing and the Politics of Race and Sex in Maxine Hong Kingston's *The Woman Warrior*», dans Shirley HUNE, HYUNG-CHAN Kim, Stephen S. FUGITA et Amy LING, (dir.), *Asian Americans: Comparative and Global Perspectives*, Washington, Washington State University Press, 1991, p. 227-238.
- HUSTON, Nancy, *Désirs et réalités*, Montréal, Leméac Éditeur inc., 1995.
- HUTCHEON, Linda, *A Theory of Parody*, New York et Londres, Routledge, 1985.
- , *Irony's Edge*, Londres et New York, Routledge, 1995.
- IRIGARAY, Luce, *Ce Sexe qui n'en est pas un*, Paris, Les Éditions de Minuit, 1977.
- , «Le corps-à-corps avec la mère», dans *Sexes et parentés*, Paris, Les Éditions du minuit, 1987, p. 19-33.
- , *Je, tu, nous: pour une culture de la différence*, Paris, Éditions Grasser & Fasquelle, 1990.
- JACCARD, Roland, *La Folie*, Paris, PUF, 1979.

- JOUFFROY, Alain «Préface. Le Surréalisme, la folie et la mort» dans *Folie et psychanalyse dans l'expérience surréaliste*, Nice, Z'Éditions, 1992, p. 9-14.
- KAHANE, Claire, *Passions of the Voice: Hysteria, Narrative, and the Figure of the Speaking Woman, 1850-1915*, Baltimore et Londres, The Johns Hopkins University Press, 1995.
- KAMMER, Jeanne, «The Art of Silence and the Forms of Women's Poetry», dans Sandra M. GILBERT et Susan GUBAR (dir.), *Shakespeare's sisters: Feminist Essays on Women Poets*, Bloomington et Londres, Indiana University Press, 1979, p. 153-164.
- KAPLAN, Carla, «Women's Writing and Feminist Strategy», *American-Literary-History*, 2:2, Summer 1990, p. 339-357.
- KAUP, Monika, *Mad Intertextuality: Madness in Twentieth-Century Women's Writing*, Trier, WVT Wissenschaftlicher Verlag Trier, 1993.
- LAPLANCHE, J. et J.-B. PONTALIS, *Vocabulaire de la psychanalyse*, Paris, PUF, 1973.
- MANNONI, Maud, *Le psychiatre, son «fou» et la psychanalyse*, Paris, Éditions du Seuil, 1970.
- NEVERT, Michèle, «Nef des fous et subversion» dans *Études littéraires*, vol. 19, n° 2, automne 1986, p. 109-117.
- NG, Vivien, «Sexual Abuse of Daughter-In-Law in Qing China: Cases From the Xing'an Huilan», *Feminist Studies*, vol. 20, n° 2, summer 1994, p. 373-391.
- PALOU, Jean, *La Sorcellerie*, Paris, PUF, 1966.
- PASCAL, Gabrielle, «Soumission et révolte dans les romans d'Anne Hébert», *Incidences: romancières québécoises*, vol. IV, n° 2-3, mai-déc., 1980, p. 59-75.
- PATERSON, Janet, «Parodie et sorcellerie», *Études littéraires*, vol. 19, n° 1, printemps-été 1986, p. 59-66.
- PEIXOTO, Marta, *Passionate Fictions: Gender, Narrative, and Violence in Clarice Lispector*, Londres et Minneapolis, University of Minnesota Press, 1994.
- PHILLIPS, Shelley, *Beyond the Myths*, Londres et New York, Penguin Books, 1996.

- PONNAU, Gwenhaël, *La Folie dans la littérature fantastique*, Paris, CNRS, 1987.
- RAUZY, Alain, «Sur L'Immaculée Conception en 1930» dans *Folie et psychanalyse dans l'expérience surréaliste*, Nice, Z'Éditions, 1992, p. 179-196.
- RICHTER, Ann, *Le Fantastique féminin: un art sauvage*, Bruxelles, Éditions Jacques Antoine, 1984.
- , *Le Fantastique féminin d'Ann Radcliffe à Patricia Highsmith*, Bruxelles, Éditions Complexe, 1995.
- RIGNEY, Barbara Hill, *Madness and Sexual Politics in the Feminist Novel. Studies in Brontë, Woolf, Lessing, and Atwood*, Madison, Wisconsin, 1978.
- ROBINSON, Sally, *Engendering the Subject: Gender and Self-representation in contemporary women's fiction*, New York, State University of New York, 1991.
- ROCARD, Marcienne, «La chicana: du stéréotype à l'auto-définition et à l'auto-détermination», dans *Femmes des Amériques* (Colloque international tenu le 18-19 avril 1985), Série B, Tome 11, Université de Toulouse le Mirail, 1986, p.141-153.
- ROSS, Marlon B., «Romantic Quest and Conquest: Troping Masculine Power in the Crises of Poetic Identity», dans Anne K. MELLOR (dir.), *Romanticism and Feminism*, Bloomington et Indianapolis, Indiana University Press, 1988, p. 26-51.
- RUBIN SULEIMAN, Susan, «Nadja, Dora, Lol V. Stein: women, madness and narrative», dans Shlomith RIMMON-KENAN (dir.), *Discourse in Psychoanalysis and Literature*, Londres et New York, Methuen, 1987, p. 124-151.
- RUSSEL, Denise, *Women, Madness and Medicine*, Cambridge, Polity Press, 1995.
- SAINT-MARTIN, Lori, *Contre-voix. Essais de critique au féminin*, Montréal, Nuit blanche éditeur, 1997.
- , *Le Nom de la mère. Mères, filles et écriture dans la littérature québécoise au féminin*, Montréal, Éditions Nota bene, 1999.
- SASS, Louis A., *Madness and Modernism: Insanity in the Light of Modern Art, Literature, and Thought*, Cambridge et Londres, Harvard University Press, 1992.

- SCHIERSE LEONARD, Linda, *Meeting the Madwoman: An Inner Challenge for Feminine Spirit*, New York, Bantam Books, 1993.
- SCHWEICKART, Patrocínio P., «Reading Ourselves: Toward a Feminist Theory of Reading», dans Elizabeth A. FLYNN et Patrocínio P. SCHWEICKART (dir.), *Gender and Reading*, Baltimore, The Johns Hopkins University Press, 1986, p. 31-62.
- SHOWALTER, Elaine, *The Female Malady. Women, Madness, and English Culture 1830-1980*, New York, Penguin Books, 1985.
- SMART, Patricia, *Écrire dans la maison du père*, Montréal, Éditions Québec/Amérique, 1988.
- SMITH, Paul, *Discerning the Subject*, Minneapolis, University of Minnesota Press, 1988.
- SMITH, Sidonie, *Subjectivity, Identity and the Body: Women's Autobiographical Practices in the Twentieth Century*, Bloomington et Indianapolis, Indiana University Press, 1993.
- SOLLERS, Philippe, *L'Écriture et l'expérience des limites*, Paris, Éditions du Seuil, 1968.
- STALLYBRASS, Peter et Allon WHITE, *The Politics and Poetics of Transgression*, Londres et New York, Methuen, 1986.
- STEYAERT, Michel, *Hystérie, folie et psychose*, Paris, Les Empêcheurs de penser en rond, 1992.
- STRONG, Beret E., «Foucault, Freud, and French Feminism: Theorizing Hysteria as Theorizing the Feminine», *Literature and psychology*, n° 4, 1989, p. 10-26.
- SWAIN, Gladys, *Dialogue avec l'insensé précédé de À la recherche d'une autre histoire de la folie* par Marcel Gauchet, Paris, Éditions Gallimard, 1994.
- THÉVENIN, Paule, «L'Automatisme en question», dans *Folie et psychanalyse dans l'expérience surréaliste*, Nice, Z'Éditions, 1992, p. 37-74.
- THÉVOZ, Michel, *Le langage de la rupture*, Paris, PUF, 1978.
- THORNE, Barrie, «Feminist Rethinking of the Family: An Overview», dans Barrie THORNE et Marilyn YALOM (dir.), *Rethinking the Family: Some feminist questions*, New York et Londres, Longman, 1982, p.1-24.

- TIETJENS MEYERS, Diana, «The Family Romance: A Fin-de-Siècle Tragedy», dans Hilde Lindemann NELSON (dir.), *Feminism and Families*, New York et Londres, Routledge, 1997, p. 235-254.
- UDRIS, Raynalle, *Welcome Unreason. A study of «madness» in the novels of Marguerite Duras*, Amsterdam, Rodopi, 1993.
- VAN BUUREN, Maarten, «Hystérie et littérature», *Poétique*, Paris, Seuil, n° 100, novembre 1994, p. 387-409.
- VERDUYN, Christl, «Écriture et migration au féminin au Québec: de mère en fille», dans Lucie LEQUIN et Mair VERTHUY (dir.), *Multi-culture, multi-écriture: la voix migrante au féminin en France et au Canada*, Paris et Montréal, L'Harmattan, 1996, p. 131-144.
- WAGNER-MARTIN, Linda, «Modernism», dans *The Oxford Companion to Womens's Writing in the United States*, New York et Oxford, Oxford University Press, 1995.
- WALKER, Barbara G., dans *The Feminist Companion to Mythology*, Carolyne Larrington (dir.), Londres, Pandora Press, 1992.
- WALLER, Margaret, *The Male Malady: Fictions of Impotence in the French Romantic Novel*, New Brunswick et New Jersey, Rutgers University Press, 1993.
- WAUGH, Patricia, *Feminine Fictions: Revisiting the Postmodern*, Londres et New York, Routledge, 1989.