

Les névroses domestiques dans *Lettres de Mistriss Henley* d'Isabelle de Charrière

Comme Michel Foucault l'observe dans *Surveiller et punir*, si le XVIII^e siècle est le siècle des libertés, il est aussi celui de la discipline et de la normalisation des mœurs. Ceci implique pour la femme, et plus particulièrement pour la femme bourgeoise, une adhésion à une norme de domesticité, à un modèle de la femme heureuse dans son rôle de mère séquestrée chez son mari. Toute résistance à cette nouvelle norme serait jugée comme nocive à la famille et à la société en général. Longtemps, la psychanalyse freudienne a traité la femme entretenant mal son foyer comme souffrant de névroses et de psychoses dues à sa maladaptation; mais plus récemment, la critique féministe a réexaminé cette "maladaptation" et l'a traduite en un effort de la part de la femme moderne pour exprimer son désir refoulé et pour se chercher une subjectivité en dehors de celle imposée par l'idéologie patriarcale. La notion freudienne de la mélancolie explique le mieux cette névrose qui se manifeste lorsque la femme voulant accéder au symbolique (ou au stade oedipien) est forcée de dévaluer sa mère, mais, en même temps, elle ressent une pression culturelle énorme de continuer à s'identifier à la mère (Silverman 156). Vivant dans une société où la seule fonction de la femme au stade symbolique est de garantir la transmission du phallus, la seule autonomie qui lui est disponible est une retraite mélancolique dans le narcissisme (Schor 106). En d'autres mots, la seule identité accessible à la femme en dehors de la reproduction du même de la maternité (l'imaginaire lacanien) - qui est une absence d'identité, symbolisée par l'anonymat et de Mistriss Henley et de sa belle-fille - est celle de la relation exogamique du mariage. Son seul moyen de se différencier de sa mère, et donc de quitter l'imaginaire, est de s'allier d'abord avec le père puis avec le mari, alliance également problématique et peu satisfaisante pour une femme à la recherche d'une subjectivité autre.

Publiées en 1784, les *Lettres de Mistriss Henley* suivent la détérioration mentale d'une jeune épouse anglaise habitant Hollowpark, propriété située dans la campagne aux alentours de Londres. Essayant de se substituer à une première Madame Henley, elle tente tant bien que mal de jouer le rôle de mère et de maîtresse de maison. La nouvelle aurait quelque inspiration autobiographique, étant donné les parallèles entre la vie de l'auteur et de sa narratrice (Charrière 97, préface de

van Oorschot). Isabelle de Charrière (1740 - 1805) elle-même, transplantée de sa Hollande natale où elle est née Belle de Zuylen, a séjourné en Angleterre puis en France avant de passer le restant de sa vie adulte en Suisse dans le château conjugal de Monsieur de Charrière. Auteure de romans épistolaires, y comprises les *Lettres neuchâteloises* et les *Lettres écrites de Lausanne*, ce n'est que récemment que ses écrits se font redécouvrir, notamment à travers la critique féministe.

Selon Monique Moser-Verrey, l'oeuvre de Madame de Charrière ne fait pas le procès de la société patriarcale, mais elle constitue bien "une prise de parole toujours plus militante" qui sert à démontrer "l'insupportable vide que ce système pouvait créer autour de la femme" (Moser-Verrey 72).¹ Nous allons tenter d'analyser en plus de détail cette prise de parole par un écrivain femme au dix-huitième siècle. Les thèmes extra-diégétique de l'écriture et intra-diégétique de la décoration de l'intérieur nous serviront de bases pour examiner la condition de la femme.

Lettres de Mistriss Henley est une articulation, bien que vague et mal formée, d'un désir de subjectivité autre, en dehors des relations contractuelles du mariage et de la domesticité; mais ce désir est constamment contrebalancé par le conformisme à un rôle prédéterminé. Cette oscillation entre la résistance et l'adhésion à la norme est reflétée par l'abandon et la reprise de l'écriture de la narratrice à travers son récit. Tirailée entre les deux pôles de l'adhésion et de la résistance à la fois à la domesticité et à l'écriture, la narratrice, qui n'a d'autre nom que Mistriss Henley à travers le récit, fait preuve de symptômes de "névroses domestiques." Prise dans le travail répétitif et circulaire de la domesticité, elle ne peut s'empêcher de répéter son ennui, sa solitude et son incapacité de gérer sa maison où elle se sent étrangère et constamment surveillée par son mari. De même, elle hésite entre écrire et ne pas écrire. Comme le note Moser-Verrey, "Madame Henley ne peut avoir d'existence que dans ses protestations, sa tristesse ou ses rêves", tous articulés par rapport à son mari (71).

Le désir de subjectivité autre se manifeste aussi au niveau extra-diégétique dans la tentative d'écriture d'une femme écrivain à la fin du XVIII^e siècle, époque de l'essor du roman épistolaire au féminin. *Mistriss Henley*

adhère à ce nouveau genre ayant une femme pour destinataire et destinataire. Mais l'on pourrait dire que le vrai destinataire dans le texte est Isabelle de Charrière s'adressant au destinataire Jean-Jacques Rousseau, auteur de l'*Emile* et de l'idylle de la domesticité, *La nouvelle Héloïse*. Dans l'*Emile*, le philosophe condamne la femme publique de l'aristocratie, l'accusant d'un comportement artificiel et corrompue, et incite la femme bourgeoise à adopter un comportement "naturel" centré sur la famille: "L'attrait de la vie domestique est le meilleur contrepoison des mauvaises mœurs" (Rousseau 48). Or, Mistriss Henley, en tant que maîtresse de Hollowpark, semble échouer dans cette tentative. L'écriture permet à la narratrice d'essayer de s'expliquer, de se rationaliser son échec. Mais d'une façon plus générale, Isabelle de Charrière remet en question ce qui constitue les nouvelles normes du bonheur et du malheur mises en place par l'idéologie patriarcale:

Je crois que beaucoup de femmes
sont dans le même cas que moi.
Je voudrais, sinon corriger,
du moins avertir les maris;
je voudrais remettre les choses
à leur place, & que chacun se
rendît justice.

(Charrière 102)

La narratrice de *Mistriss Henley* commence sa correspondance en notant ses réactions à un "livre de conduite," le *conduct book* anglais devenu lecture populaire parmi la classe bourgeoise. Ce nouveau genre de lecture préconisait la "bonne conduite," faite de sagesse et de vertu, et le contrôle de soi. Il y est question aussi de l'ameublement et du décor de l'intérieur; or, ceux-ci jouent un rôle primordial dans le tourment psychique de la narratrice. Réagissant à sa lecture du *Sentimental Husband*, la narratrice écrit: "[...] et pour l'ameublement de ma chambre, il me sembloit qu'il devoit être convenable pour moi, et non selon le goût de mes grand'mères" (101). Ce désir de créer son propre décor intérieur, de se faire un espace dans la maison reflétant ses propres goûts, non seulement il est l'expression d'un besoin d'échapper au regard du mari, mais il est aussi symptomatique d'un refus plus profond de l'imitation de l'idéal féminin représenté par la première Mistriss Henley. Or, nous verrons comment la maison est le lieu par excellence de la mélancolie, car c'est le site où la femme est tiraillée entre son amour pour (et son identification à) la mère, associée au passé, et son désir de plaire au père/mari, associé au présent. La maison serait alors l'espace liminal situé entre l'imaginaire et le symbolique, entre l'insertion à la communauté de femmes de l'enfance et l'obéissance au maître de l'âge adulte.

Mariée à un homme plus âgé qu'elle, qui est veuf et père d'une fille de cinq ans, la narratrice explique les circonstances par lesquelles elle est devenue la seconde maîtresse de Hollowpark, propriété enfouie dans la campagne anglaise, servant de contre-exemple de l'idylle rurale suisse de Clarens présentée dans *La Nouvelle Héloïse*. Son "choix" de Monsieur Henley est guidé par la réalisation qu'à un moment donné elle devrait quitter la maison de sa tante, substitue de sa mère, pour assumer son rôle de femme dans la maison du mari/père. De la même façon, elle semble vouloir abandonner ses "caprices de fille" pour assumer ses responsabilités de bonne épouse dévouée:

(...) c'étoit un mari de roman;
il me sembloit quelquefois un peu
trop parfait; mes fantaisies, mes
humeurs, mes impatiences trouvoient
toujours sa raison & sa modération
en leur chemin. (...) Je me flattois
que la société d'un homme que j'admirois
tant, me rendroit comme lui;
& je partis pour sa terre, au commencement
du printems, remplie des meilleures
intentions, et persuadée que j'allois être
la meilleure femme, la plus tendre belle-
mère, la plus digne maîtresse de maison
que l'on eût jamais vue.

(104)

En d'autres mots, la narratrice comprend la nécessité de quitter l'imaginaire, pour accéder au symbolique. De la même façon, l'écrivain femme ne peut écrire qu'en se servant de la langue du Père.

Mais son apprentissage en "digne maîtresse de maison" est voué à l'échec dès le début. Le revêtement de son rôle de femme et de mère, de même que le revêtement de sa chambre, sont tous les deux vus d'un oeil désapprobateur par Monsieur Henley. En effet, en opposition aux parures, aux tissus et aux rubans "apportés de Londres" que Madame Henley offre à sa belle-fille et qu'elle veut employer pour décorer sa chambre, le mari préfère "la simplicité de la campagne." Parures, artifice, excès, toute l'esthétique "féminine" de Mistriss Henley est critiquée par le mari qui adhère au pratique, au raisonnable, et surtout au respect de l'ancestralité familiale nécessaire à la transmission des biens à travers les générations.

Cette confrontation de deux codes de valeurs se manifeste d'abord lorsque la narratrice désire redécorer sa chambre contenant de vieux meubles et des objets de la première Mistriss Henley. En réponse à la question de Monsieur Henley, "que dirait ma grand-mère, que

dirait ma mère, si elles voyaient?", Mistriss Henley répond:

(E)lles diroient sans doute (...) que je dois me servir de mes meubles à ma guise comme elles se servoient des leurs, que je ne dois pas être étrangère jusque dans ma chambre; & depuis le temps que je me plains de ces pesans fauteuils et de cette sombre tapisserie, elles vous auroient prié de me donner d'autres chaises & une autre tenture.

(106)

Evoquant le "poids" et la tristesse des meubles anciens (et de la tradition patriarcale), la narratrice s'insère dans la lignée matrilinéaire pour lui donner la force d'affronter son mari. Mais en même temps, elle refuse l'identité toute faite de maîtresse de Hollowpark, qui implique "être une étrangère jusque dans ma chambre." Dans la maison patriarcale, il est quasiment impossible de se faire un espace séparé, en dehors, puisque tout appartient au père. En effet, pour qu'elle obtienne de nouveaux meubles, elle doit les demander au mari, véritable détenteur du pouvoir de l'acquisition de biens matériels.

Sa résistance à l'identité préfabriquée de maîtresse de Hollowpark est renforcé par l'incident du portrait. Mistriss Henley fait enlever de sa chambre le portrait de la première femme, qui trouvera désormais sa place dans la salle à manger. Si le portrait est le "signifiant de la répétition" selon lequel la femme n'a pas accès à la différence et est destinée à la répétition inévitable du même (Doane 143), l'action de le déplacer du lieu privé et intime de la chambre vers le lieu public de la salle à manger signifie une résistance au dédoublement.

Ce refus d'imiter les autres femmes, qui se rangent du côté de la raison, de la décence, de la simplicité, de l'économie et de la sobriété, est caractérisé par un désir de coquetterie, de porter "un chapeau, des plumes et des fleurs" que sa tante a choisis pour un bal. Car sans les plumes et les fleurs, bref, sans l'excès de la parure, la narratrice sait inconsciemment qu'elle se réduirait au néant, qu'elle s'effacerait dans l'arrière-plan composé de ces femmes modèles qui n'ont aucun trait distinctif (Modleski 50). Etant donné que les qualités les plus "appréciées" par le mari sont l'invisibilité, l'indistinction, bref, l'absence de sexualité, l'ambivalence de la narratrice vis-à-vis de ses affiliations est significative. Tirillée entre son désir de plaire au mari, et donc de se laisser réduire au néant, et son désir d'autre part d'assumer une identité, qui correspond au modèle offert

par sa tante, genre de mère utopique, il n'est pas surprenant que la narratrice soit plongée dans une profonde tristesse qui ne se résoudra jamais. En effet, étant donné que la narratrice a été élevée par une femme n'ayant pas adhéré à la norme de la maternité, elle a une mère originaire potentiellement subversive à l'ordre patriarcal vu son statut autonome en dehors du système contractuel de parenté. Ce personnage de la tante célibataire est intéressant parce qu'il représente une alternative à la figure maternelle, car tout en ayant des qualités de mère, elle n'a pas d'enfants biologiques. Cette résistance au lien hétérosexuel du mariage se traduit en un refus de se laisser circuler et de produire des héritiers.

Pour revenir à la narratrice, le tiraillement entre son désir d'exprimer une subjectivité autre et son adhésion aux paramètres patriarcaux de la féminité qui se traduisent en son annihilation se reflète dans un va-et-vient entre l'écriture et le silence. Sa tentative de cesser d'écrire s'explique par le désir de se vouer au silence, ce qui entre en conflit avec un désir d'exprimer son désir. Or, comme l'explique Kaja Silverman, "(...) distance from the mother is a precondition not only of subjectivity and language, but of desire itself" (Silverman 160). En d'autres mots, pour que la femme ait accès à la subjectivité et au langage, elle doit répudier son premier objet du désir que la société la pousse à imiter, et se tourner non pas vers le père ou le mari, mais vers un modèle *féminin*. Mais la pression sociale sera trop forte pour la narratrice, qui termine son récit sachant qu'elle est enceinte, état par excellence de la reproduction du même.

Les deux animaux domestiques par excellence, le chat et le chien, nous aideront à comprendre la fin tragique bien que non concluante du récit épistolaire. En effet, tandis que Monsieur Henley est plus attaché à son chien, animal fidèle et obéissant qui dépend entièrement de son maître pour sa survie, Mistriss Henley préfère son chat, un angola blanc qu'elle a "amené de Londres." Il n'est pas nécessaire d'entrer dans les détails de la ressemblance entre le chat et sa maîtresse, ressemblance qui se prête au cliché; mais ce que le chat fait que sa maîtresse ne peut pas faire, c'est s'enfuir de la maison. Tandis que le chat, animal plus difficile à domestiquer que le chien, disparaît dans le parc pour toujours, sa maîtresse n'a pas d'ailleurs où elle peut s'échapper et vivre en liberté. A la fin du récit, la narratrice, devenue enceinte, paradigme de l'adhérence au patriarcat, semble désespérément réduite au néant, Hollowpark étant pour elle, comme son nom l'indique, un vide. Mistriss Henley, une femme sans nom et donc sans identité individuelle, se confondra désormais avec les autres Mistrisses Henley qui l'ont précédée et qui lui succéderont.²

L'anéantissement de la narratrice n'entraîne pas cependant la disparition du récit. La survie du récit, la capacité de la femme de trouver sa voix et donc sa subjectivité à travers l'écriture, voit sa manifestation analogue dans la maison qui désormais doit se laisser féminiser. L'impossibilité de protéger la maison paternelle des "vices" de la société est rendue évidente dans l'intrigue parallèle qui met en jeu la femme de chambre de Mistriss Henley, Fanny, et le fils d'un fermier. Le père du jeune homme, outragé par le pouvoir séductif de cette jeune femme, désireux de chasser de la propriété la "fainéante et coquette poupée de la ville", exprime son désir de protéger la maison patriarcale contre le vice et la coquetterie. Or, comme l'explique Tony Tanner, il y aura toujours le potentiel de contamination du dedans par le dehors tant que la présence d'un étranger sera admise dans la maison (Tanner 26). Le mariage et la prohibition de l'inceste nécessitent l'entrée dans la maison d'une figure étrangère. Ainsi, la maison patriarcale doit faire face à sa vulnérabilité et doit permettre l'insertion de la figure de l'autre. Comme la maison, le récit n'est pas impénétrable; il devra se laisser féminiser et faire une place pour une autre subjectivité.

NOTES

1. Voir aussi l'étude de Margriet Bruyn Lacy, "Belle van Zuylen/Isabelle de Charrière: Tradition and Defiance," *Canadian Journal of Netherlandic Studies/Revue canadienne d'études néerlandaises*, 11 (2), 1990, pp. 33-36.

2. Une autre femme écrivain résistant à la domesticité imposée, Marguerite Duras, exprimera deux cents ans plus tard cette même idée de continuité et de répétition inhérentes à la maison: "Je la voyais habitée par ces femmes. Je me voyais précédée par ces femmes dans ces mêmes chambres, dans les mêmes crépuscules. Il y avait eu neuf générations de femmes avant moi dans ces murs, beaucoup de monde, là, autour des feux, des enfants, des valets, des gardiennes de vaches. Toute la maison était lissée, frottée, aux angles des portes, par le passage des corps, des enfants, des chiens." *La vie matérielle*, (Paris: P.O.L., 1987), p. 50.

OEUVRES CITEES

de Charrière, Isabelle. *Lettres de Mistriss Henley publiées par son amie*. (1784). *Oeuvres complètes*, vol. VIII (1980), p. 99-122. Amsterdam: van Oorschot. 1979-.

Doanne, Mary Ann. *The Desire to Desire: The Woman's Film of the 1940's*. Bloomington: Indiana University Press, 1987.

Modleski, Tania. *The Women Who Knew Too Much*. New York: Methuen, 1988.

Moser-Verrey. "Isabelle de Charrière en quête d'une meilleure entente." *Stanford French Review* (Spring 1987, XI, #1), pp. 63-77.

Rousseau, Jean-Jacques. *Emile ou l'éducation*. Paris: Garnier-Flammarion, 1966.

Schor, Naomi. *Breaking the Chair: Women, Theory and French Realist Fiction*. New York: Columbia University Press, 1985.

Silverman, Kaja. *The Acoustic Mirror: The Female Voice in Psychoanalysis and Cinema*. Bloomington: Indiana University Press, 1988.

Tanner, Tony. *Adultery in the Novel: Contract and Transgression*. Baltimore: Johns Hopkins University Press, 1979.