

Jolanta Rachwalska-Reichwald

Quelques remarques sur les objets dissimulateurs dans les romans du XIX^e siècle

Si l'on essaie de connaître le statut du corps féminin à travers quelques romans du XIX^e siècle, on constate facilement qu'il est entouré de mystère¹. Tout d'abord, c'est le corps caché et interdit. Interdit au toucher et à l'oeil. Cette interdiction passe surtout par la dissimulation. Mais, dissimulation très ingénieuse qui se manifeste par l'intermédiaire d'une énorme machinerie vestimentaire dont le but consiste à dévoiler en voilant, à provoquer l'imagination qui, par la suite, invente les éléments manquants. Les vêtements féminins constituent un savant mélange du nu et de l'habillé, dont le principe a été exprimé excellemment par Balzac: „les femmes peuvent tout montrer, mais rien laisser voir”². À part les pièces d'habillement, il y a aussi certains accessoires qui participent à ce jeu à l'exhibé-caché et qui aident les femmes à cacher leur corps. Partant de toutes ces données, nous voulons consacrer notre analyse au fonctionnement de quelques objets dissimulateurs qui ne visent pas seulement à cacher le corps, mais surtout à cacher l'âme féminine, car comme disait J. Simon „les femmes sont faites pour cacher leur vie”³.

Ph. Hamon, dans son livre consacré aux rapports existant entre la littérature et l'architecture⁴ parle d'une classe d'objets qu'il appelle,

¹ L. Czyba, *Mythes et idéologie de la femme dans les romans de Flaubert*, Lyon 1983, Presses Universitaires de Lyon, p. 41.

² H. Balzac, *Théorie de la démarque*, cité par J.-P. Aron, In: *Misérable et glorieuse, la femme du XIX^e siècle*, Paris 1980, Fayard, p. 107.

³ J. Simon, *L'Ouvrière*, cité par Ph. Ariès et G. Duby, In: *Histoire de la vie privée*, t. IV, Paris 1987, Seuil, p. 298.

⁴ Ph. Hamon, *Expositions. Littérature et architecture au XIX^e siècle*, Paris 1989, José Corti, p. 40.

paraphrasant Lévi-Strauss, „technèmes”¹. Il s’agit d’une classe d’objets, propre à l’univers architectural, comme vitre, fenêtre, balcon cloison, mur ou d’autres. La spécificité de ces objets consiste à unir des qualités apparemment incompatibles. La fenêtre par exemple est un objet discriminatoire des deux espaces contradictoires, mais corrélat réciproquement (ici vs ailleurs, dehors vs dedans) ainsi que le mur qui sépare et relie en même temps. À cette catégorie d’objets, Hamon propose d’en joindre quelques autres qui constituent ses variantes, comme p.ex. l’évantaïl ou le livre. De notre part, nous voulons ajouter à ce groupe d’objets la broderie qui appartient aux objets qui accompagnent le plus souvent les héroïnes dans les romans du XIX^e siècle. Leur fonctionnement, qui n’a rien n’à voir avec leur vraie destination, constituera le corps de notre réflexion. Dans la suite de notre analyse, nous allons les appeler „objets-isolateurs” ou „objets-écrans” pour mettre en relief leur particularité qui consiste à dissimuler ou à protéger bien qu’ils ne soient pas vraiment des objets servant à dissimuler (cacher) ou à protéger (isoler). Leur fonctionnement, que nous avons résumé en deux verbes: cacher et protéger, se répartit en quelques sous-fonctions dont nous parlerons en détail et qui sont réalisées différemment par les différents objets. Ceux que nous venons de mentionner ne sont pas pourtant homogènes. L’évantaïl ou le voile, accroché au chapeau, cachent certainement beaucoup plus qu’ils n’isolent. Mais, par contre, le livre ou la broderie (ou les actions de lire ou de broder) qui cachent sûrement les yeux et dissimulent une bonne partie de visage, réalisent surtout la fonction qui est celle d’isoler.

Nous allons commencer notre analyse par l’examen de la dissimulation physique qui est la plus superficielle. L’évantaïl est un accessoire portatif très répandu à l’époque, surtout dans les milieux aisés, qui, par agitation, peut produire un courant d’air. Certaines femmes s’en servent pourtant d’une façon peu habituelle. Elles l’utilisent pour se cacher, ou plutôt pour cacher une partie de leur

¹ Ibidem, p. 190. A ce sujet consulter son livre *Introduction à l’analyse du descriptif*, Paris 1981, Hachette, p. 258.

visage, car dans le cas des objets-écrans, il s’agira toujours d’une dissimulation partielle. En plus, puisque l’évantaïl est un objet qu’on peut déployer ou plier, il s’agit d’une dissimulation momentanée ou, en tout cas, éphémère. Puisque c’est un objet „transportable”, une femme, à tout moment, peut se protéger derrière lui, en mettant les barrières entre „ce que je veux montrer” et „ce que je défends de voir”. L’analyse des textes nous apprend qu’un objet dissimulateur n’apparaît que là où existe déjà un mystère en établissant la césure entre l’accessible et l’inaccessible, en posant des jalons du terrain secret. C’est, entre autres, ce facteur qui explique le fait que l’évantaïl en tant qu’objet-écran est un accessoire des femmes qui sont déjà empreintes de mystère, qui portent un mystère en elles. À ce titre, il nous paraît opportun d’évoquer quelques héroïnes de Barbey d’Aurevilly dont l’univers romanesque est très mystérieux. Ainsi, Vellini, délibérément, cache son visage aux regards interrogateurs de l’homme amoureux d’elle qui ne voyait que „ses deux yeux de tigre par-dessus son grand évantaïl”¹. Il faut se rendre compte que l’évantaïl est un dissimulateur assez pervers, car il ne cache jamais en entier, comme p.ex. le paravent. Il laisse toujours les yeux découverts qui ont la liberté d’observer et dont l’expressivité reste centuplée par le fait que la bordure de l’évantaïl constitue pour eux un véritable encadrement, une sorte de châssis: „elle tenait à la main l’évantaïl ne montrant au-dessus que deux yeux noirs”². Vellini, même couverte „de la tête aux pieds” par sa mantille, laissait voir au moins „un seul de ses terribles yeux d’un charme fatal”³. Les fonctions de l’évantaïl, peuvent être relayées par le voile ou par les fleurs. Le visage de Hauteclaira de Stassin, cette demoiselle très mystérieuse, „était plus ou moins caché dans un voile gros bleu trop épais”⁴. Tous les jours,

¹ B. d’Aurevilly, *Une vieille maîtresse*, Paris 1964, Gallimard, éd. de la Pléiade, p. 281.

² Ibidem, p. 272.

³ Ibidem, p. 272.

⁴ Idem, *Le Bonheur dans le crime*, In: *Les Diaboliques*, Paris 1973, Gallimard, p. 127.

elle avait son visage „sous les mailles de son masque d'armes qu'elle n'ôtait pas beaucoup”¹, même pour ceux à qui elle donnait des leçons d'escrime. Les dimanches, elle „était masquée par la dentelle de son voile noir encore plus sombre et plus serré que les mailles de son masque de fer”².

À part l'évantaïl et le voile, il y a aussi d'autres accessoires qui ne sont pas destinés originellement à cacher, comme p.ex. les fleurs. Il y a une scène dans laquelle Vellini, assise dans sa calèche, est „à moitié cachée par le bouquet de genêts et de jasmins”³. Aussi dans *Madame Bovary* „les bouquets cachent à demi le sourire des visages”⁴. Si l'on ose hasarder une explication, on peut tirer deux conclusions du fonctionnement de cet objet-dissimulateur qu'est l'évantaïl et ses variantes. Puisqu'il ne cache qu'une partie, il s'agit donc d'une dissimulation contrôlée, c'est-à-dire qu'on ne cache que ce qu'on veut cacher. L'autre conclusion vient de sa morphologie. Puisqu'il constitue un écran „démontable”, c'est-à-dire, qu'il peut être à volonté plié ou déplié (le voile peut être abaissé ou relevé), cela signifie que le mystère de ces femmes constitue un effet voulu et attendu. Cet effet se construit comme la séduction physique s'élaborait à l'aide des artifices vestimentaires. Nous obtenons donc, dans la plupart des cas, l'image d'un mystère travaillé, savamment concocté, obtenu par l'aléance équilibrée du caché et du découvert. Ce phénomène est bien expliqué dans une remarque sur les vêtements de Hauteclaire qui aimait se voiler: „Y avait-il de l'affectation dans cette manière de se montrer ou de se cacher?”⁵. Cette interrogation exprime toute l'ambiguïté créée par les objets „technématiques”; comme avec la fenêtre on ne sait pas si l'on est à l'extérieur ou à l'intérieur, de même avec les personnages qui sont partiellement cachés, on reste perplexé: est-ce qu'ils se montrent ou est-ce qu'ils se cachent?

¹ Ibidem, p. 127.

² Ibidem, p. 128.

³ Idem, *Une vieille maîtresse*, p. 283.

⁴ G. Flaubert, *Madame Bovary*, Paris 1952, Gallimard, éd. de la Pléiade, t. II, p. 337.

⁵ B. d'Aurevilly, *Le Bonheur dans le crime*, p. 128.

Bien que notre analyse ne concerne que des femmes, nous devons ajouter, entre parenthèses, qu'il y a aussi des hommes qui se servent des objets-écrans pour préserver leurs secrets. Cet exemple provient aussi de l'oeuvre de Barbey d'Aurevilly. L'un de ses personnages masculins, Karkoël, joue passionnément aux cartes, objet parfaitement „technématique”, faisant de cette activité la seule qui semble l'occuper dans la vie. Les cartes semblent constituer un masque ou un écran pour dissimuler, occulter un secret aux yeux des autres: „Espèce de muet qui gardait bien le sérail de ses pensées! Les cartes, qui semblaient sa passion, étaient-elles sa passion réelle. Étaient-elles une espèce d'écran qu'il semblait déplier pour cacher son âme?”¹.

À l'exemple d'évantaïl et de ses variantes fonctionnelles, nous avons pu observer le corps féminin occulté, moitié livré aux regards, moitié caché. Nous avons déjà fait une observation que cette occultation extérieure pouvait avoir des liens avec le secret intérieur. Quels sont donc les objets-écrans qui peuvent protéger ce secret et qui peuvent cacher l'âme? Pour essayer d'y répondre, nous proposons d'observer le fonctionnement du livre dans les textes narratifs de l'époque. Certainement, cela paraît bizarre quand on veut parler du „fonctionnement” du livre. Mais, le livre, de même que l'évantaïl, ne fonctionne pas conformément à son usage. Le livre, dans nos exemples, apparaît en tant qu'un objet purement matériel, manipulable, qui peut être plié ou déplié.

Le livre est un objet qui n'apparaît pas souvent dans les mains des héroïnes du XIX^e s. Ce qui est encore plus rare, c'est un livre lu. Car, comme il en ressort des exemples que nous avons pu réunir, dans la plupart des cas, elles tiennent à la main des livres-objets et non pas des „livres-textes”. Il suffit de prendre l'exemple d'Hélène qui „ne sachant que faire, elle avait ouvert un livre traînant sur le guéridon,

¹ B. d'Aurevilly, *Le Dessous de cartes d'une partie de whist*, In: *Les Diaboliques*, Paris 1973, Gallimard, p. 198.

elle qui ne lisait jamais¹. Il y a deux choses qui retiennent notre attention dans ce fragment; le fait de prendre un livre ce qui était contraire à ses habitudes („elle qui ne lisait jamais²”) et le fait qu’elle prend un livre qui „traîne” et qui lui servait de „masquer la veilleuse”³ dont la lumière dérangeait sa fille malade. On voit donc que ce livre est dépourvu de sa destination habituelle. Il devient un livre-objet, qui lui servait normalement d’écran contre la lumière trop crue. C’est pour cela, Hélène, qui ne savait pas quoi faire „le laissait tomber de ses mains pendant de longues minutes, les regards fixés sur le vaste horizon”⁴. Une autre fois „le livre glissa de ses mains. Elle rêvait, les yeux perdus”⁵. Elle n’est pas la seule à préférer la rêverie à la lecture. Emma Bovary fait preuve du même comportement: „elle prenait un livre, puis, rêvant entre les lignes, le faisait tomber sur ses genoux”⁶. Il ne fait pas de doute que le livre prend toutes les qualités d’un objet qu’on tient à la main pour se protéger, se cacher; le livre devient un prétexte de rêverie. Cette scène, qui revient à plusieurs reprises dans les textes narratifs de l’époque, fait penser à une scène similaire dans laquelle le livre est traité comme prétexte de solitude, garant de paix et d’intimité pour s’adonner au plaisir de rêver: „Dans ces bosquets où, un livre à la main, comme prétexte de solitude en cas de rencontre, je m’enfonçais avant le soir (...)”⁷. Pour ces „moments de rêverie”⁸ les femmes recherchent de la solitude et de la tranquillité. On peut observer le même comportement à l’exemple d’Emma Bovary qui sert aussi du livre comme d’un prétexte de solitude, car „elle était amoureuse de Léon et elle recherchait de la solitude, afin de pouvoir plus à l’aise se délecter de son image”⁹. Quand elle ne veut plus

¹ E. Zola, *Une page d’amour*, In: *Oeuvres complètes*, t. II, Paris 1961, Gallimard, éd. de la Pléiade, p. 845.

² Ibidem, p. 801.

³ Ibidem, p. 845.

⁴ Ibidem, p. 847.

⁵ G. Flaubert, op. cit., p. 346.

⁶ Sainte-Beuve, *Volupté*, Paris 1986, Gallimard, p. 70.

⁷ Ibidem, p. 70.

⁸ G. Flaubert, op. cit., p. 389.

supporter la compagnie de Charles et ne veut pas parler avec lui en attendant qu’il s’endorme: „Elle prenait un livre et continuait à lire fort tranquillement, comme si la lecture l’eût amusé”¹. Pendant qu’elle faisait semblant de lire, il s’endormait. Il en résulte qu’elles se servent du livre comme d’un mur portatif, d’un bouclier protecteur contre la présence indésirable des autres, comme d’un écran leur assurant la paix et la solitude pour rêver. Le laps de temps qui sépare la lecture feinte de la rêverie se manifeste par le changement de la posture de leurs corps. Nous pensons notamment au passage d’une position très raide du corps, figé dans une position presque embryonnaire, qui se résume en quelques gestes: un livre à la main, les yeux et la tête baissés, le dos voûté. Et puis, à la venue de la rêverie le corps se détend, les muscles se relâchent, le livre tombe sur les genoux, la tête se lève, les yeux se perdent dans le loin. On voit distinctement ce mouvement de protection qui consiste à ouvrir un livre comme on ouvre un cocon et à baisser la tête et le geste inverse - le fermer ou le laisser tomber et se livrer à la rêverie, mais s’y livrer déjà en intimité sécurisante, obtenue il y a quelques instants, par un livre érigé contre les regards des autres. Quand elles tiennent un livre à la main, elles veulent communiquer à leur entourage qu’elles sont occupées. Ce geste peut signifier la séparation, dans le sens psychique ou mental, de la société des autres hommes.

Dans les exemples que nous allons soumettre à l’analyse, avoir recours à un objet isolateur signifie non pas se retirer physiquement, se déplacer dans le sens spatial, mais, se servir d’écran de façon à se sentir volontairement isolé en se construisant une sorte d’intimité mentale, en se créant une alvéole spatiale. Tout ceci fait nettement apparaître que nous avons à faire à une quête, à une recherche d’intimité. Le livre joue ainsi le rôle d’un objet discriminatoire qui divise l’espace environnant en un „espace à soi”, complètement subjectif qui est une création mentale et en un espace des autres, un espace objectif. Les femmes se façonnent une sorte d’enclave privée,

¹ Ibidem, p. 445.

de „chez-soi” où les autres n’ont pas d’accès. Cet isolement n’est qu’une sorte de „nidification” qui est très caractéristique aux personnages féminins du XIX^e siècle. Il n’est pas aberrant de rappeler à ce titre le personnage d’Hélène, qui, bien que seule, éprouvait, malgré tout, un besoin de séparation plus forte, de circonscription dans un espace délimité par les pages d’un livre ouvert et libre des importuns. Il suffit de lever ce livre et baisser le regard pour faire comprendre aux autres le refus de communication.

Nous avons déjà dit qu’elles s’isolaient de la présence des autres et en même temps des obligations que cela comporte, surtout si cela concerne le comportement dans un lieu comme le salon. Dans le salon qui, bien qu’il se trouve à l’intérieur, donc au sein du privé, constitue pourtant une partie de l’intérieur destinée à la représentation et à la sociabilité. C’est donc un espace quasi public. Puisque c’est un espace social, il y a forcément certaines règles qui gèrent le comportement des gens. L’un des personnages de Barbey d’Aurevilly parlant des contraintes de la vie mondaine compare les libertés permises dans un compartiment d’une voiture publique avec les règles strictes du salon en valorisant positivement celles de voiture publique: „Un des avantages de la causerie en voiture, c’est qu’elle peut cesser quand on n’a plus rien à se dire (...). Dans un salon, on n’a point cette liberté. La politesse vous fait un devoir de parler quand même (...). En voiture publique, (...) on peut sans inconvenance rentrer dans le silence et faire succéder à la conversation la rêverie”¹. Cela permet de mieux comprendre le geste des femmes qui prenaient un livre juste pour se payer la paix, pour se libérer de cette contrainte de parler, pour se calfeutrer dans leur rêverie.

Cela permet en même temps d’expliquer un phénomène qui peut paraître paradoxal; il s’agit notamment du fait qu’elles recherchent de l’intimité bien qu’elles se trouvent à l’intérieur. Pourtant, c’est une preuve évidente que la distinction entre l’extérieur et l’intérieur, qui équivaut à la distinction entre le privé et le public, n’est pas suffisante

¹ B. d’Aurevilly, *Le Rideau cramoisi*, In: *Les Diaboliques*, Paris 1986, Gallinard, p. 36.

pour comprendre la spatialité au XIX^e siècle dont les frontières sont floues.

Être prétexte de solitude n’épuise pas pourtant le fonctionnement des objets-écrans. Les objets-écrans ne sont pas seulement des objets qui cachent comme l’éventail. Ce sont aussi des objets dont la fonction consiste à s’interposer entre le regard de l’utilisateur et le „site” réel. Ce fonctionnement est le plus facilement observable quand les femmes se trouvent en compagnie des hommes. Dans cette situation, elles ont besoin d’avoir un objet qui réunirait l’impossible, à savoir, être ensemble, tout en feignant l’indifférence au nom de la sacro-sainte morale bourgeoise. Pour y arriver, il faut cacher les yeux, occulter le regard, car, comme nous l’apprend la littérature de cette période, ce sont les yeux qui sont au commencement des sentiments, c’est par eux que passe le courant de communication. Pour cacher le regard, elles s’occupent des travaux d’aiguille qui sont un „outil féminin par excellence”¹ et qui „assure un maintien gracieux”². À les observer, on a l’impression qu’elles brodent juste pour avoir les yeux baissés. Elles recherchent de la protection dans cette activité: „elle repit son ouvrage (...) elle travaillait le front baissé. Elle ne parlait plus”³. Et, quand une fois, Emma entend les pas de Léon dans le couloir, on la surprend à construire, en grande hâte, des apparences d’une activité: „elle se leva, et prit, parmi des torchons à ourler, le premier de la pile. Elle semblait fort occupée. Elle ne parlait pas”⁴. Et pourtant nous savons qu’elle était amoureuse de lui et nous connaissons aussi ses efforts pour rester impassible aux avances de Léon: „plus Emma s’apercevait de son amour, plus elle le refoulait, afin qu’il ne parût pas, et pour le diminuer”⁵. C’est pour cette raison, pour satisfaire aux règles de la morale bourgeoise qu’elle, avec un si

¹ J. Simon, op. cit., p. 192.

² Ph. Artès, G. Duby, op. cit., p. 207.

³ G. Flaubert, op. cit., p. 311.

⁴ Ibidem, p. 386.

⁵ Ibidem, p. 389.

grand empressement, prend un torchon pour se protéger, pour cacher ses yeux, pour fuir le regard de cet homme, pour avoir le prétexte d'être occupée, ne pas regarder et ne rien dire. Nous connaissons son ,orgueil et la joie de se dire: <Je suis vertueuse>, et de se regarder dans la glace en prenant des poses résignées, la consolant un peu du sacrifice qu'elle croyait faire"¹. À cet égard, il en va pareillement du comportement de Mme Arnoux qui, en présence de Frédéric, brode ou quand elle n'a aucun ouvrage, elle cherche désespérément un objet-écran sur lequel elle pourrait concentrer son regard et le détourner du regard de cet homme: „Et, comme il cherchait son regard, Mme Arnoux, afin de l'éviter, prit sur une console des boulettes de pâte, les aplaît en une galette"².

Les ouvrages d'aiguille étaient considérés souvent comme une manière socialement admise pour pouvoir être seul à seul avec un homme qui pouvait ainsi exprimer ses égards d'une façon spéciale: „c'était pour lui un grand bonheur que de ramasser quelquefois, ses ciseaux"³. Alors, Frédéric admire Mme Arnoux en silence, en la transformant en statue, en objet, en la couvrant de regards auxquels elle ne répond pas et communiquant ainsi ses sentiments.

On peut parler donc d'une communication qui se fait par l'intermédiaire de cet objet; cet objet devient dans ce cas un support de la communication, un médium de relation. C'est un médium qui permet d'être ensemble dans le même espace physique sans pour autant devoir communiquer. En ce lieu, faisons appel au cas de la baronne de Fejfol et de sa fille qui vivent un véritable calvaire de silence, dont le symbole reste leur „front à front"⁴ quotidien au lieu de face à face, car elles ne se regardaient plus. On peut faire observer à cet égard que broder ou tricoter est un moyen pour ces femmes de supporter l'insoutenable silence, car elles ne sont plus capables de se

¹ Ibidem, p. 389.

² Idem, *L'Éducation sentimentale*, In: OC, t. II, Paris 1952, Gallimard, éd. de la Pléiade, p. 227.

³ Ibidem, p. 175.

⁴ B. d'Aurevilly, *Une histoire sans nom*, Paris 1978, Gallimard, p. 104.

parler, mais doivent vivre ensemble. La broderie sert d'écran pour cacher leurs états d'âme, leurs émotions et sentiments. Hermannarde, se sentant trompée par son mari, essaie d'oublier son malheur dans le travail manuel: „Courageuse, elle prit son aiguille et sa broderie et elle essaya de vaincre, par l'application au travail, les attendrissements qui la surmenaient"¹. Elles refoulent là leurs émotions qui ne sont pas exprimées verbalement. Ces émotions ne sont que transmues en soupirs et pleurs. Tout ce qui se laisse voir, c'est leur tristesse. Triste, l'est Émilie: „Pendant les longues heures qu'elle passait seule (...) en pensant très tristement à mille choses que j'ignore (...) poussant un soupir ou se serrant les lèvres"². Triste est aussi Mme Aubain: „les soupirs que poussait en tricotant (...) arrivaient à Félicité"³ ou bien Mme Arnoux qui retenait ses larmes „en poussant son aiguille rapidement"⁴. Il n'y a non plus de sérénité chez Hermannarde, qui ne trouvait pas le calme dans son travail, par contre, en travaillant, elle „fuyait ses pensées"⁵. Ce qui est curieux à observer ce qu'elle se sert de son ouvrage, pour „cacher l'état affreux"⁶ de son visage provoqué par l'énorme angoisse. Elle pleurerait „comme les oiseaux qui se mettent à boire quand ils ne sont pas observés"⁷. À travers de tels exemples, on voit bien qu'elles abritent derrière les ouvrages tout leur malheur silencieux, pour qu'elles puissent montrer au monde le visage heureux d'une épouse vertueuse et sereine.

¹ Idem, *Une vieille maîtresse*, p. 438.

² G. Flaubert, *Première éducation sentimentale*, Paris 1878, Gallimard, p. 53.

³ Idem, *Un coeur simple*, Paris 1987, Gallimard, p. 36.

⁴ Idem, *L'éducation sentimentale*, p. 387.

⁵ Il est intéressant de noter un autre point de vue sur la broderie: „Tandis que l'aiguille court lestement, le coeur s'éveille, l'activité des doigts donne à la rêverie une vivacité plus gaie et plus pure. La femme, penchée sur un métier, a je ne sais quel parfum de pudeur. Elle est là, tranquille en se hâtant. Hier, peut-être fille perdue dans une heure de paresse, l'ouvrière d'aujourd'hui a retrouvé l'active sérénité de la vierge", E. Zola, *Confession de Claude*, Paris 1884, éd. Charpentier et Cie, p. 63.

⁶ B. d'Aurevilly, *Une vieille maîtresse*, p. 438.

⁷ Ibidem, p. 439.

Malheureusement pour elles, ces écrans, bien qu'ils cachent leurs visages et leurs yeux, ne cachent pas tout. Elles sont trahies par leurs mains, fiévreuses, qui, éloquentement, trahissent leurs sentiments: „Le visage incliné échappé, mais les mains parlent. Mais bien loin de distraire la pensée, les travaux de femme la concentrent. A qui les a parfois observées quand elles semblent le plus perdues au sein des patientes et fragiles difficultés d'une reprise à faire (...), il est aisé de lire à pleines pages, dans leurs mouvements et dans leurs poses bien des poèmes de douleur cachée, de riant espoir, de secret désir”¹.

Il apparaît à la lumière de ce qui précède que l'objet-écran a des qualités propres à l'objet-technème, c'est-à-dire, il unit ce qui est apparemment incompatible: se cacher et rester visible. L'objet-écran assure à la fois proximité et distance, intimité et refus d'intimité, communication et non-communication. Une femme qui tient un livre ou une broderie à la main est en relation de proximité corporelle avec quelqu'un avec qui, grâce à ce livre elle peut être en distance psychique. Elle peut rester dans un lieu privé, donc en intimité avec quelqu'un tout en refusant cette intimité ou communication par le silence et par les yeux baissés. Les femmes existent, aussi bien leur corps que leur âme, dans une sorte de miroitement entre le caché et le découvert, entre le latent et l'éclat.

Nous espérons que notre étude pourra donner de l'épaisseur à la femme du XIX^e siècle dont le portrait stéréotypé oscille entre la vertueuse bourgeoise, oisive ou produisant de „petits riens”² et la prostituée, épouvantail des bourgeois³. Toutes ces héroïnes, qui vivent d'une vie „réfléchie” des hommes ou d'une vie „rentée” car elles rêvent et pleurent en cachette, sentant l'obligation de montrer au

¹ Ibidem, p. 438.

² A. Martin-Fugier, *La Bourgeoise. Femme au temps de Paul Bourget*, Paris 1983, Grasset, p. 166.

³ B. Nelson, *Désir et consommation dans <Au bonheur des dames>*, In: „Les Cahiers naturalistes”, N° 70, 1966, p. 26: „La prostitution était la grande peur de l'époque; (...) c'était une métaphore du désordre et du renversement des hiérarchies et des institutions de la société”.

monde la face imperturbablement heureuse d'une épouse vertueuse, sont terriblement solitaires.

Toutes nos remarques sur les relations entre les femmes et les objets dissimulateurs font preuve d'une grande solitude féminine, qui va croissant à travers l'époque pour devenir, vers la fin du siècle, un véritable phénomène de société¹ qui renvoie comme un miroir l'image d'une époque où triomphe le faux-sembant et l'hypocrisie. J. Michelet décrit le XIX^e siècle de la façon suivante: „Chaque siècle se caractérise par sa grande maladie (...). Le XIX^e siècle sera nommé celui des maladies de la matrice, – autrement dit, de la misère et de l'abandon de la femme, de son désespoir”².

¹ Voir: N. Daneshfar-Malevergne, *Narcissisme et solitude dans la littérature fin de siècle anglais et français*, In: *Solitudes, écriture et représentation*, sous la red. de A. Sigamos, Grenoble 1995, Ellug, p. 79.

² J. Michelet, *La Femme*, In: *Oeuvres complètes*, t. XVIII (1858-1860), Paris 1985, Flammarion, p. 42.