



Infanticide et émancipation féminine dans *Alan's Wife* d'Elizabeth Robins et de Florence Bell

Stewart Eleanor

Pour citer cet article

Stewart Eleanor, « Infanticide et émancipation féminine dans *Alan's Wife* d'Elizabeth Robins et de Florence Bell », *Cycnos*, vol. 23.2 (Figures de femmes assassines - Représentations et idéologies), 2006, mis en ligne en novembre 2006.

<http://epi-revel.univ-cotedazur.fr/publication/item/619>

Lien vers la notice <http://epi-revel.univ-cotedazur.fr/publication/item/619>

Lien du document <http://epi-revel.univ-cotedazur.fr/cycnos/619.pdf>

Cycnos, études anglophones

revue électronique éditée sur épi-Revel à Nice

ISSN 1765-3118

ISSN papier 0992-1893

AVERTISSEMENT

Les publications déposées sur la plate-forme épi-revel sont protégées par les dispositions générales du Code de la propriété intellectuelle.
Conditions d'utilisation : respect du droit d'auteur et de la propriété intellectuelle.

L'accès aux références bibliographiques, au texte intégral, aux outils de recherche, au feuilletage de l'ensemble des revues est libre, cependant article, recension et autre contribution sont couvertes par le droit d'auteur et sont la propriété de leurs auteurs. Les utilisateurs doivent toujours associer à toute unité documentaire les éléments bibliographiques permettant de l'identifier correctement, notamment toujours faire mention du nom de l'auteur, du titre de l'article, de la revue et du site épi-revel. Ces mentions apparaissent sur la page de garde des documents sauvegardés ou imprimés par les utilisateurs. L'université Côte d'Azur est l'éditeur du portail épi-revel et à ce titre détient la propriété intellectuelle et les droits d'exploitation du site. L'exploitation du site à des fins commerciales ou publicitaires est interdite ainsi que toute diffusion massive du contenu ou modification des données sans l'accord des auteurs et de l'équipe d'épi-revel.

EPI-REVEL

Revue électronique de l'Université Côte d'Azur

Infanticide et émancipation féminine dans *Alan's Wife* d'Elizabeth Robins et de Florence Bell

Eleanor Stewart

Eleanor Stewart est Professeure certifiée (PRAG) à l'Université de Bretagne Sud et doctorante à l'Université du Maine. Elle doit soutenir l'année prochaine une thèse intitulée « La Nouvelle Femme sur la scène britannique de 1890-1914 ». Elle a publié un article sur Arnold Bennett et le théâtre dans *les Cahiers victoriens et édouardiens*, et un sur *Votes for Women* d'Elizabeth Robins, qui paraîtra prochainement dans la revue *FAAAM*.

Cet article étudie une pièce annonciatrice du nouveau théâtre édouardien : à travers la naissance d'un enfant handicapé et la question de l'infanticide (sujet controversé surtout à une époque de vénération de la figure maternelle), *Alan's Wife* explore les complexités du statut maternel, et remet en cause toute définition réductrice ou idéaliste de la maternité. En créant un personnage qui refuse de se repentir et de plaider la folie temporaire, la pièce aborde le problème de l'infanticide de façon radicalement nouvelle. Dans quelle mesure la pièce permet-elle de repenser cette transgression absolue d'un point de vue féministe et de proposer un prototype de Nouvelle Femme ? La faute est moins dans la nature de l'acte réel de Jean Creyke que dans la portée symbolique de cet acte, par lequel la femme affirme son autonomie, proclame son droit à redéfinir des valeurs éthiques et à remettre en cause l'hégémonie masculine.

This article examines *Alan's Wife*, an early and key text of the new drama movement. The birth of a crippled child and the question of infanticide (a highly controversial subject particularly in a period that glorified the mother figure), enable the play to explore the complexities of motherhood, challenging any

reductive or simplistic definition of maternity. By creating a character who refuses to repent and to plead puerperal mania, the play offers a radically new interpretation of infanticide. This analysis aims to determine in what way the staging of the ultimate crime, and of the refusal to repent, enable the dramatists to represent infanticide from a feminist perspective and to create a prototype of the New Woman. It becomes clear that Jean Creyke's transgression lies less in the act itself than in the symbolic value of the act through which she asserts her autonomy, her right to redefine ethical values, and to question the patriarchal, logocentric discourse.

transgression, subversion, paradigme maternel,
ordre symbolique, doxa, folie post-natale,
mutisme, eugénisme, hégémonie

Adaptée par Elizabeth Robins et Florence Bell à partir d'une nouvelle suédoise, *Alan's Wife* fut mise en scène par la troupe du « Independent Theatre » de J. T. Grein, le 28 avril et le 2 mai 1893 au *Terry's Theatre* à Londres. En raison de son sujet audacieux et de son réalisme, la pièce représente une rupture radicale avec le *society drama* (forme dominante dans les années 1890) soi-disant subversif, mais qui ne conteste pas vraiment l'ordre bourgeois. La pièce s'inscrit dans la lignée du théâtre réaliste d'Ibsen (la mise en scène controversée de *Revenants* par la même troupe date de 1891) et sera considérée comme annonciatrice du nouveau théâtre édouardien.

Quelques rappels biographiques sur les deux auteurs permettront au lecteur de mieux apprécier le traitement de l'infanticide proposé dans la pièce. Florence Bell, écrivain, dramaturge et amie proche de Robins¹, se fit connaître par son ouvrage intitulé *At the Works : A Study of a Manufacturing Town* (1907), recherche sur la vie des employés et de leurs familles dans le milieu industriel, mais aussi sur la condition des femmes. Cette connaissance de la réalité socio-

¹ Sur la collaboration entre Robins et Bell, voir le chapitre « Theatre and Friendship » de Angela V. John, *Elizabeth Robins: Staging a Life, 1862-1952*, pp. 75-97.

économique se retrouve dans *Alan's Wife*, dont l'action se déroule dans une ville industrielle du nord de l'Angleterre. Il est à noter que Bell souhaitait donner à la pièce un titre plus accrocheur, *Set Free* (traduction littérale de celui de la nouvelle d'origine), preuve qu'elle ne voulait pas présenter l'acte meurtrier comme monstrueux, mais comme un geste de compassion, qui « libère » l'enfant et peut-être aussi la mère. Elizabeth Robins, figure de premier plan dans le nouveau théâtre de la période édouardienne, s'est tout d'abord fait connaître par son interprétation marquante de nombreuses héroïnes d'Ibsen dans des mises en scènes données à Londres, avant de se distinguer comme romancière, dramaturge féministe et suffragette. Après avoir incarné sur scène Hedda Gabler, qui se suicide avant le terme de sa grossesse, Robins aborde, en tant qu'écrivain, ce qu'on peut appeler le paradigme du « maternel mortifère », si caractéristique de son œuvre : ses deux pièces, *Alan's Wife* et *Votes for Women*, représentées à Londres en 1893 et en 1907, explorent divers problèmes éthiques, comme l'avortement et l'infanticide, et militent pour l'émancipation des femmes. Robins, qui s'intéressait de près au problème contemporain de l'infanticide, déclare en 1913 : « [The] effect upon the victim of social and puerperal mania may be imagined by women, if not by men »².

Robins et Bell choisirent de rester anonymes plusieurs années après la création de la pièce, sachant que, dans un monde théâtral encore dominé par les hommes, le statut de la femme dramaturge demeurerait très précaire, et qu'une pièce proposant une figure maternelle transgressive pouvait influencer la réception et nuire à leur réputation³. La complexité de la relation de Robins à son œuvre est d'autant plus grande que l'auteur du personnage de Jean Creyke fut également son interprète sur scène, « créant » deux fois son

² Elizabeth Robins, *Way Stations* (1913), in Angela John, *Elizabeth Robins : Staging a Life, 1862-1952*, p. 259, n.38.

³ Dans son tract *Woman's Secret*, publié par « Women's Social and Political Union » en 1907, elle écrit : « Contrary to the popular impression, to say in print what she thinks is the last thing the woman-novelist or journalist is so rash to attempt. [S]he must wear the aspect that shall have the best chance of pleasing her brothers ».

personnage, de façon secrète et de façon publique. À défaut de pouvoir signer sa pièce, elle put toutefois en incarner l'héroïne, et ainsi influencer sur la réception. L'obligation de dissimuler leur statut d'auteur montre que les femmes étaient encore obligées de porter un masque – de se comporter métaphoriquement comme des actrices – afin de se conformer aux attentes de la société. La position de Robins traduit ce dilemme en concrétisant littéralement sur scène la position des femmes : Robins ne peut pas exprimer son véritable statut d'auteur, et ne formule son désir d'émancipation que par le biais du personnage qu'elle joue. Ce faisant, elle illustre de façon paradigmatique la situation des femmes. Cette tension entre dissimulation et visibilité révèle aussi la difficulté inhérente à toute tentative de mise en scène d'une figure féminine transgressive.

En créant un personnage qui refuse de se repentir et de plaider la folie temporaire, la pièce aborde la question de l'infanticide de façon radicalement nouvelle, et soulève plusieurs questions : comment Robins et Bell parviennent-elles à créer une figure héroïque à partir d'une mère meurtrière, sans pour autant faire l'apologie de l'infanticide ? Dans quelle mesure la mise en scène permet-elle de repenser la question de l'infanticide d'un point de vue féministe, et comment propose-t-elle un prototype de Nouvelle Femme, en redéfinissant la figure maternelle ? Enfin, quelles sont les techniques utilisées pour aborder l'infanticide de façon novatrice et pour mettre en scène la Nouvelle Femme ?

L'ambiguïté initiale de Jean Creyke

Le début de *Alan's Wife* révèle la complexité de l'héroïne, qui comporte certains traits traditionnels, mais aussi plusieurs signes avant-coureurs de son émancipation. La jeune femme conçoit sa relation à son mari comme une relation hiérarchique (« my master »). Elle ne se définit qu'en tant qu'épouse et future mère, et paraît subordonnée à son époux, comme le suggère la présence du possessif dans le titre. Par ailleurs, Jean et sa mère représentent le paradigme maternel, qui fait l'objet d'une célébration. Jean imagine déjà le bonheur que lui procurera son bébé, et sa mère abonde dans ce sens :

Jean : [We] shall be happier then than we are now even.
Oh, Mother is that possible? –shall I be happier when I
have my baby in my arms?
Mrs Holroyd : Ah, my child, yes, you will that, [...] there's one happiness in the world that's better and bigger when it comes than one ever thinks for beforehand –and that is the moment when a woman's first child lies in her arms.⁴

Cependant, le dynamisme de Jean apparaît d'emblée dans sa gestuelle vigoureuse et efficace. En effet, la première scène se caractérise par une incessante activité domestique et Jean ne cesse de se déplacer ; elle prépare le repas, met la table, s'occupe du ménage et fait des allées et venues entre la maison et le jardin, guettant l'arrivée de son mari. Cet accent mis sur l'énergie est révélateur, car on sait que le nouveau théâtre associe souvent la forme physique, ainsi que la confiance, avec la figure de la Nouvelle Femme, alors que les personnages plus conformistes se caractérisent par l'apathie. Notons, par ailleurs, que le jeu choisi par Robins pour illustrer cette activité perpétuelle et l'abondante énergie physique du personnage rompt avec le style du jeu des actrices victoriennes, ce qui indisposa le critique de *The Stage* : « In the first scene she indulged in a great waste of resources, roaming about and gasping on her words in a way as little natural as artistic »⁵. Ce nouveau style de jeu naturaliste semble déplaire au journaliste, hostile à tout comportement anticonformiste, aussi bien chez le personnage féminin que chez l'actrice qui l'interprète.

La détermination de Jean apparaît aussi dans son choix marital, qui va à l'encontre des souhaits de sa mère (laquelle aurait préféré comme gendre le curé du village, cultivé et issu de la bonne société). Mais sa fille se désintéresse de la réussite sociale, et privilégie les plaisirs du corps, subvertissant ainsi l'image victorienne de la femme asexuée. Les souvenirs d'enfance qu'elle évoque soulignent sa sensualité :

Jean : [...] I'd rush on before and go flying up on the moors, to find the stags-horn moss, with the heathery

⁴ Elizabeth Robins et Florence Bell, *Alan's Wife*, in *New Woman Plays*, Linda Fitzsimmons and Viv Gardner, eds., London, Methuen, 1991, p. 14. Toutes les références ultérieures renvoient à cette édition.

⁵ *The Era*, 4 mai 1893.

wind in my face, and hear the whirring summer sounds
around us, I used to want to shout aloud, just for the
pleasure of being alive. (p. 11)

Le texte insiste sur la sensualité de Jean, et annonce déjà son rejet du langage comme moyen de communication. La jeune femme, qui ne cache pas son attirance pour le physique séduisant et viril de son époux, confie à sa mère : « Isn't he the best husband a girl ever had ? And the handsomest, and the strongest? [...] We can't all marry scholars, [...] – some of us prefer marrying men instead » (p. 11). Si on peut voir dans la vitalité de Jean un trait avant-coureur de la Nouvelle Femme à venir⁶, il s'agit toujours, selon nous, à ce stade de la pièce, d'un personnage transitionnel, à mi-chemin entre la féminité victorienne traditionnelle et sa subversion. Paradoxalement, c'est l'expérience de la maternité qui va la mettre sur la voie de la résistance et de l'émancipation.

Critique du paradigme maternel

La critique du paradigme maternel apparaît à la fois dans l'écart par rapport au rôle maternel, et dans la critique du discours qui encense la maternité. La deuxième scène donne à voir un personnage traumatisé par la vue du corps difforme de son fils, qui lui rappelle le cadavre mutilé de son mari, mort dans un accident à la fin de la première scène. Les didascalies décrivent une héroïne pétrifiée, dépourvue de toute énergie vitale : (« *sitting listlessly* », « *Jean pays no attention* », « *Jean is absorbed in thought* »). La proxémique (terme qui désigne la relation du personnage à l'espace scénique) montre que, contrairement à sa mère et à sa voisine, Jean se tient à distance du berceau, ce qui suggère sa consternation ; elle ne semble manifester aucun amour maternel, et désigne l'enfant par les pronoms « it » et « that », qui expriment l'indifférence ou le rejet. Ses gestes, quelque peu mélodramatiques, traduisent son dégoût devant le handicap de son fils (« *She shudders* ») :

⁶ On songe aux personnages de George Bernard Shaw (*Candida*, héroïne éponyme, et Ann Whitfield dans *Man and Superman*), mais aussi à Miss Yates dans *The Madras House* de Harley Granville Barker et à Janet dans *The Last of the De Mullins* de St John Hankin.

Mrs Ridley : Ah, Jean, I doubt you have a hard heart!
 You don't know the blessings you have.
Jean : (covers her face [...].)
Mrs Ridley : Ay, there's many a mother with a family of
 fine boys and girls has thought more of her one
 deformed child than all the rest!
Jean : (Covering her face) Deformed! Yes, that's what
 they'll call him. (pp. 17-18)

Ce deuxième volet met en scène la désillusion de Jean devant la réalité de la maternité ; le discours idéalisant sur la maternité se voit démenti par la réalité de l'enfant difforme, devant laquelle Jean se trouve désemparée :

Jean : [...] Do you remember Mother, that last
 afternoon that we talked about the child that was to
 come? You told me how beautiful everything would be,
 and that I should be happier than ever I'd been before.
 Happier— ah! [...] I used to hope, all those happy weeks
 before that day, and then afterwards, when my only
 hope was in the bairn — and now I have no hope left ...
 only horrible certainty! (p. 17)

Au lieu de présenter l'héroïne comme coupable d'insensibilité, Robins et Bell mettent l'accent sur la responsabilité des autres figures féminines, qui lui ont donné une vision simpliste de la maternité.

La transgression comme acte « maternel »

À une époque de forte vénération de la mère, l'infanticide représentait la transgression absolue. Dans la pièce, l'acte de Jean demeure certes disproportionné, mais le monologue qu'elle prononce dans la deuxième scène infléchit la perception qu'a le lecteur-spectateur du crime, contribuant ainsi à redéfinir le « maternel ». Le monologue empêche toute discussion, et le spectateur perçoit la scène seulement du point de vue de Jean. Anne Ubersfeld rappelle que : « [le héros] est seul pour dire sa solitude, son dilemme, et sa recherche pathétique d'une solution »⁷. Si le monologue a un caractère pathétique, il faut rappeler que « la pathétique est un mode de réception du spectacle provoquant la compassion »⁸. La tirade de Jean a donc pour effet

⁷ Anne Ubersfeld, *Lire le théâtre* III, p. 22.

⁸ Patrice Pavis, *Le Dictionnaire du théâtre*, p. 245.

d'émouvoir le spectateur et de susciter sa pitié, ainsi que d'intensifier la qualité dramatique de ce moment-clé.

Les exclamations, ainsi que le rythme saccadé, traduisent le désarroi de la protagoniste :

Jean : [...] If I've been wicked, don't make it worse for the child –punish me some other way – don't hurt him any more – he's so little, dear God – so helpless, and he never did any wrong ! He hasn't been drunk with life and strength and love – he hasn't walked through the world exulting and fearless and forgetting You. That was I, oh, Father in heaven! Punish me – and take the baby away. This is a hard place – this world down here. Take him away! Take him away! (p. 21)

Le procédé de la confession monologique permet d'exprimer le sentiment de culpabilité de Jean. Celle-ci se repent d'avoir trop aimé la vie, et souhaite être punie afin d'épargner à son enfant une vie de souffrance. La rhétorique de la douleur présente le crime qu'elle s'apprête à commettre comme un acte de pitié :

Jean : Do you think you will be able to smile later on when you see other boys running and leaping [...] ? [...] I seem to see you in some far-off time, your face distorted like your body, but with bitterness and loathing, saying, 'Mother, how could you have been so cruel as to let me live and suffer? You could have eased my pain; you could have saved me this long martyrdom; [...] Why didn't you save me. You were a coward – a coward!' [...] Are your lips moving, dear? Are you asking for life? No, you don't want to live, do you? No, no, you cannot! (p. 21)

Soulignons les termes « distorted », « cruel », « pain », « martyrdom » et « coward » par lesquels Jean se convainc de la justesse de sa décision finale. Afin de présenter l'acte comme une délivrance pour l'enfant, Robins renverse les idées reçues. Ce qui est présenté comme une décision lâche n'est pas le meurtre, mais la possibilité de laisser vivre Alan. La faute de Jean n'est pas, selon elle, de tuer son enfant, mais d'avoir engendré un enfant handicapé : le tuer c'est réparer sa faute. Le monologue subvertit ainsi la définition traditionnelle du maternel. Paradoxalement, le sens du devoir maternel pousse Jean à commettre un acte qui apparaît comme la négation même de l'amour maternel :

Jean: Mother'll be always at your side – always – always. (She stops, horror-stricken.) Always? Who can say so? [...] It's natural I should go first and leave him to the mercy of – Oh, I cannot, I cannot! I dare not ! (p. 21).

Jean est horrifiée lorsqu'elle prend conscience des limites inévitables de son rôle. Dans ce sens, c'est ici que s'amorce la redéfinition du rôle maternel.

La transgression de Jean remet ainsi en cause une conviction fondamentale de l'époque édouardienne, celle de l'opposition absolue entre la maternité (entendue comme force de création et de régénération) et le meurtre, la destruction. En présentant la transgression comme « maternelle », c'est-à-dire comme conséquence et signe de l'amour de Jean pour le nouveau-né, Robins et Bell sapent le discours traditionnel fondé sur la dichotomie indépassable entre le féminin et le mortifère, et proposent un point de vue féminin, bien différent : Jean tue son enfant par compassion, pour lui épargner une vie de souffrance, et les dramaturges portent un regard compatissant sur elle. On passe d'une transgression du rôle maternel à une transgression *présentée comme maternelle*. Les dernières paroles de Jean, « Goodbye mother », qui expriment un adieu à sa mère, traduisent peut-être aussi, à un deuxième niveau, l'adieu à une conception obsolète de la maternité, fondée sur le stoïcisme chrétien.

L'infanticide a suscité des réactions diverses chez les critiques : le discours pseudo-médical du critique du *Times* envisage la pièce comme une étude de la névrose féminine (« a study in puerperal mania »)⁹. En revanche, le critique du *Era*, au ton moralisateur, s'insurge contre la rationalité de cet acte jugé monstrueux. Enfin, d'autres critiques font entendre un discours eugéniste ou darwinien, comme par exemple celui de *The Stage*, qui tient compte de l'amour maternel : « She reasons it all out. She loves her baby and loving it she will kill it. It shall not live to be the mock of healthy children nor a victim in the struggle of life ».¹⁰

⁹ *The Times*, 1 mai 1893.

¹⁰ *The Stage*, 4 mai 1893.

Le danger d'une lecture eugéniste

La réaction initiale de Jean face à son enfant infirme suscite certainement une impression de malaise chez le spectateur contemporain. Cette impression est renforcée par la célébration que fait l'héroïne de la santé physique¹¹ et par une remarque de sa mère, qui suggère un lien possible entre imperfection physique et infanticide. De plus, Jean prédit un futur sombre pour son enfant, ce qui semble correspondre à l'éthique de la survie des mieux adaptés. De ce fait, certains critiques ont attribué une tendance eugéniste à Jean, établissant un parallèle entre la pièce et la mouvance eugéniste. En 1883, Francis Galton, cousin de Charles Darwin, fonde le mouvement eugéniste, qui consiste selon lui à améliorer la race et empêcher la reproduction des individus inaptes (« eugénisme » est formé sur le grec *eu-genos*, « la bonne race »)¹². Le mouvement eugéniste préconise le contrôle de la natalité fondé, d'après Angelique Richardson, sur la reproduction rationnelle (« rational reproduction »). Il était perçu par ses défenseurs comme la meilleure solution au soi-disant déclin (historique) et à la « dégénérescence » (raciale) qui menaçaient l'Angleterre à la fin du siècle¹³. La peur de la difformité physique se développait en même temps que les convictions concernant la dégénérescence des classes moyennes. Dans un tel contexte, une pièce qui met en scène le meurtre d'un enfant difforme soulève forcément la question de l'eugénisme.

¹¹ L'obsession victorienne de la perfection physique transparaît dans la remarque de Jean : « Maybe I shall find him up yonder made *straight* and *fair* and happy [...]. » (p. 25, nos italiques).

¹² « The science of improving stock [...] takes cognisance of all influences that tend in however remote a degree to give to the more suitable races or strains of blood a better chance of prevailing speedily over the less suitable than they otherwise would have had. » (Francis Galton, *Inquiries into Human Faculty and its Development*, pp. 24-25, cité dans Angelique Richardson, *Love and Eugenics in the Late Nineteenth Century: Rational Reproduction and the New Woman*, p. 2).

¹³ Richardson ajoute : « Born and bred among the competitive middle class, eugenics was a biologicistic discourse on class : a class-based application of the evolutionary discourse which proliferated in the wake of Darwin. Aiming at 'racial improvement', by altering the balance of class in society, it was [...] 'practical Darwinism' » (*op.cit.*, p. 3).

Néanmoins, les critiques demeurent divisés sur la question. Citons d'abord Catherine Wiley, qui voit un lien direct entre la compassion qu'ont les auteurs envers leur héroïne et les théories eugénistes :

While challenging popular assumptions about the absence of female sexuality and the redeeming character of child-bearing, [the play] reinforces classicist and colonialist stereotypes about health and survival of the fittest. [...] The authors' sympathy for a character who murders a child she cannot love because it is physically imperfect implies an ominous acquiescence to Darwinian eugenics¹⁴

Comparons ce point de vue avec celui de Katherine Kelly, qui déclare, au contraire, qu'aucun discours eugéniste ne sous-tend l'œuvre : « I can find no support for the claim that the play reflects a eugenicist notion that the infant must be killed because he is too imperfect to live [...]. It's never presented as Jean's motive [...] »¹⁵.

Les questions essentielles semblent être les suivantes : la volonté de Robins et de Bell de susciter de la compassion pour Jean Creyke, héroïne meurtrière, fait-elle nécessairement de ces auteurs des porte-parole de l'eugénisme ? Jean illustre une idée chère aux victoriens, selon laquelle le fils doit être à l'image de son père. Dans le passage suivant (fortement ironique, car le corps mutilé du mari arrivera en civière peu de temps après), Jean imagine l'enfant qu'elle porte en termes essentiellement physiques. On relèvera les adjectifs « straight », « firm » et « sturdy », qui connotent l'eugénisme :

Jean : He shall be called Alan, too, and he will be just like him. He will have the same honest blue eyes [...] and the same yellow hair and a straight nose, and a firm, sweet mouth [...] and all the neighbours will come in and see his sturdy little limbs, and say, 'My word, what a fine boy!' [...]. (p. 14)

Cependant, l'ironie dramatique du texte (l'enfant sera handicapé) nous montre que c'est en réalité l'exagération du discours eugénique qui est

¹⁴ Catherine Wiley, « Staging Infanticide : The Refusal of Representation in Elizabeth Robins's *Alan's Wife* », p. 433.

¹⁵ Katherine Kelly, « *Alan's Wife*: Mother Love and Theatrical Sociability in London of the 1890s », p. 557. Pour renforcer son point de vue, Kelly donne aussi deux citations de Bell et de Robins qui suggèrent qu'elles n'adhéraient pas aux théories eugénistes.

pointée ici. L'obsession qu'éprouve Jean pour la robustesse physique est présentée par les dramaturges comme une notion simpliste, erronée et dangereuse, qui mène à la déception. Après la naissance, l'imperfection du nouveau-né désole l'héroïne. Seule, avant l'entrée du prêtre à la fin de la deuxième scène, elle s'exclame : « Oh, if they would only give over telling me it's for the best ! (*Looks at cradle.*) For the best! *That* for the best ! » (p. 19). Au lieu de défendre le discours eugéniste, les dramaturges utilisent l'attitude de Jean pour remettre en cause l'acceptation stoïque incarnée par sa mère (« all that comes to us is for the best »), par la voisine (« the Lord's will be done ») et surtout par le curé Jamie Warren (« it is the will of God »). À la morale pieuse et abstraite, qui affirme le droit sacré de la vie, Jean substitue une autre morale, qui met en avant le droit au bonheur et à la santé physique.

Malgré l'horreur initiale éprouvée par Jean, son instinct maternel prend rapidement le dessus. Dans une réplique violente adressée à Jamie Warren, elle s'exclame :

Jean : (with a burst of agony) Pity on me, man! It's the child! It's the child! Don't you think I'd be glad to give up my health and strength to my baby? If God was angry at me, why didn't he strike me down? If I'd been doing wrong, he should have cursed me, and not hurt Alan's little bairn! (p. 20)

Cette tirade témoigne d'une attitude plus traditionnellement « maternelle », et montre que Jean, prête à se sacrifier, pense plus à son fils qu'à elle-même. Par ailleurs, la décision de mettre fin aux jours de l'enfant, décision prise au cours de son monologue, n'est pas motivée par des notions eugénistes, mais, comme nous l'avons vu, par un sentiment de responsabilité maternelle. La décision finale de Jean repose moins sur des théories eugénistes que sur la volonté d'abrégier les souffrances de son fils.

Au lieu de renforcer les théories darwiniennes, l'œuvre remet en question la théorie de la survie des mieux adaptés en faisant mourir l'époux de Jean, qui est pourtant physiquement « apte ». Non seulement Alan ne survit pas, mais il engendre un fils infirme, qui n'hérite pas non plus de l'énergie de sa mère. Les auteurs vont clairement à l'encontre des thèses idéologiques en vigueur dans la société victorienne. L'image scénique du corps mutilé d'Alan père

met en garde contre l'importance excessive attachée à la santé physique.

Loin de faire l'apologie de l'eugénisme, les auteurs se distancient donc d'un tel discours, et en montrent les dangers ; elles se dissocient clairement des valeurs morales de leur héroïne, à laquelle elles attribuent des idées teintées d'eugénisme, mais sans y adhérer elles-mêmes. Il semble donc que la pièce ait été mal comprise par certains critiques, qui n'ont pas vu ce phénomène de distanciation axiologique : *Alan's Wife* sert bel et bien, selon nous, à contrer les tendances eugénistes de la pensée victorienne.

La révolte contre l'ordre symbolique : vers la naissance de la nouvelle femme

Le mutisme

C'est dans le refus de l'ordre symbolique (tel qu'il a été défini par Lacan) que se manifeste le plus clairement le caractère transgressif de l'héroïne. Lacan situe l'origine de l'autorité patriarcale dans le langage et dans son acquisition. Il oppose le symbolique (le langage du père) à l'imaginaire (le préverbal, la relation à la mère), que Julia Kristeva appelle aussi le « sémiotique »¹⁶. L'ordre symbolique impose une syntaxe, au sens large de mode d'organisation qui peut prendre plusieurs formes – religieuse, légale, linguistique – et qui, selon la critique féministe, opprime la femme¹⁷.

La rébellion de Jean Creyke contre cette autorité s'affirme progressivement. La première façon de contester l'ordre symbolique consiste à prendre le rôle du prêtre à la deuxième scène. En baptisant son fils elle-même, Jean prononce le récit masculin par excellence, mais elle déforme les paroles officielles de la cérémonie et se les

¹⁶ Julia Kristeva définit ces termes dans *La Révolution du langage poétique*.

¹⁷ Kristeva définit le féminin comme ce qui est marginalisé par le symbolique, par l'ordre patriarcal. Toril Moi remarque à ce propos : « As the feminine is defined as marginal under patriarchy, so the semiotic is marginal to language [...]. Kristeva's emphasis on marginality allows us to view this repression of the feminine in terms of positionality rather than of essences » (cité dans Toril Moi, *Sexual/Textual Politics: Feminist Literary Theory*, p. 166).

appropriée, ce qui affaiblit le pouvoir du discours hégémonique. Malgré tout, cette première insubordination reste de nature linguistique, et se situe donc toujours *dans* l'ordre symbolique. Mais elle prend bientôt une autre forme : le fait que l'infanticide ait lieu avant que l'enfant ait appris à parler (« Are your lips moving, dear ? ») paraît significatif : le petit Alan ne dépasse pas le stade du nourrisson – « infant », en anglais. Or *infans* signifie en latin « celui qui ne parle pas ». Jean tue donc son enfant avant que celui-ci entre dans la sphère linguistique.

Comment Robins et Bell, mettent-elles en scène cet ordre patriarcal qui va être rejeté ? La séquence finale dans la prison, symbole de l'enfermement de la femme dans un système social et linguistique, met en scène trois archétypes de l'ordre patriarcal : le représentant de l'église (le curé), le représentant de l'armée (le Colonel), et le représentant de la loi (le gardien de prison). Dans cet espace oppressant, la femme se trouve en position marginale, face à la loi dictée par les hommes. Ces personnages font entendre une parole bornée et réductrice, fondée sur des idées reçues. Par exemple, lorsque le Colonel Stuart parle de l'acte de Jean, il s'appuie sur la *doxa* : « It's hard to believe of any mother » (p. 22). Une telle stratégie dramatique sape la crédibilité du discours dominant. Le colonel s'attend à ce que Jean se justifie, ou à ce qu'elle verbalise ses émotions : « I can't help feeling that there must be some extenuating circumstances if only we could get at it » (p. 22). La femme est comparée à un livre qu'il faut déchiffrer (« Can get nothing out of her » p. 21)¹⁸.

Toutefois, Jean décide de ne pas se soumettre à cet ordre. La transgression du paradigme maternel se double d'une autre forme d'insubordination, qui se manifeste surtout par le mutisme, défi suprême contre l'ordre symbolique. Jean Creyke refuse la thérapie par

¹⁸ Selon Elaine Showalter, le milieu médical victorien considère la femme comme un cas d'étude qu'il faut analyser, voire comme une boîte qu'il faut ouvrir : « [Men] open up a woman [...]. They gain control over an elusive and threatening femininity by turning the woman in to a « case » to be opened or shut. » (*Sexual Anarchy*, p. 134). Showalter fait aussi référence à Freud, qui parlait d'« ouvrir » des femmes, c'est-à-dire de pénétrer leur psychologie. De même, dans cette scène d'*Alan's Wife*, les paroles du Colonel expriment une volonté de faire parler Jean contre sa volonté.

l'aveu, la « cure par la parole » (forme de résistance qui en rappelle deux autres, celle de l'héroïne de Charlotte Perkins Gilman dans la nouvelle « *The Yellow Wallpaper* » [1892], qui refuse la cure de repos et celle de Dora, patiente de Freud, dans la pièce d'Hélène Cixous, *Portrait de Dora*¹⁹). Jean choisit de ne pas plaider la folie post-natale, alors que cela pourrait diminuer sa peine. De ce fait, elle rejette l'explication la plus acceptable aux yeux de la société et s'enferme dans le mutisme :

Mrs Holroyd : Honey, tell his worship how you came to do it. Tell him you hadn't your wits right; that you didn't know what you were doing [...]!

Jean : (silent) I knew well enough.

Mrs Holroyd : Oh, my dear, if you would tell him something that would make them let you off – [...].

Jean : (silent – stares vacantly into space) I can tell him nothing. (p. 23)

La protagoniste refuse également de fournir aux autorités l'explication « logique » exigée par le colonel Stuart :

Col Stuart : Nothing you can say, of course, will clear you now; but for the sake of the memory you will leave behind, can you give no sort of reason, no explanation of the impulse that led to your terrible crime? (p. 23)

Par ailleurs, Jean refuse de se repentir, renonçant à toute possibilité de salut et défiant l'ordre religieux. Enfin, elle remet en cause la loi en niant la valeur criminelle de ses actions. Les déclarations qui suivent sont les seules paroles qu'elle prononce effectivement dans cette scène :

Warren : [...] Confess your crime [...].

Jean : (aloud) Crime !

Col Stuart : Not a crime, that you in cold blood took the life a poor, helpless, little baby, because you hadn't the courage to bear the sight of its misfortunes?

Jean : I hadn't the courage? I've had courage just once in my life – just once in my life I've been strong and kind – and it was the night I killed my child! (She turns

¹⁹ Hélène Cixous, *Portrait de Dora*. Le refus de l'ordre symbolique manifesté par Jean rappelle la sortie de l'héroïne de Cixous, qui refuse de se plier au questionnement de Freud, et interrompt le traitement (refusant ainsi l'ordre symbolique) avant que le diagnostic ne soit établi.

away to door.) [...] I showed him the only true mercy
 [...]. Maybe I shall find him up yonder made straight
 and fair and happy – find him in Alan's arms. Goodbye
 – Mother – goodbye!
She goes out as the curtain falls. (p. 25)

Jean résiste à la domination cognitive et morale des forces religieuses et légales, présentant son acte comme un acte suprême de volonté et de courage. Elle évite ainsi d'entrer en conflit avec le discours patriarcal ; en définissant un autre rapport au langage, elle empêche les autorités d'établir leur propre récit des événements et, en assumant sa responsabilité du crime, elle subvertit la définition traditionnelle du « maternel ». Le choix d'une héroïne qui résiste par le silence illustre le propos de la pièce, qui est de nier et de dépasser l'ordre symbolique.

Le geste

Il convient maintenant de s'interroger sur le rejet de techniques réalistes, qui constituent, selon Sue-Ellen Case, un véritable carcan artistique et phallogentrique pour la femme (« [the] prisonhouse of art »²⁰). Comment ce rejet, qui permet de mettre en scène le refus de l'ordre patriarcal, se manifeste-t-il ? L'appel d'Hélène Cixous à une écriture féminine du corps au théâtre²¹ offre une perspective utile pour étudier la mise en scène de la révolte dans *Alan's Wife*, dans la mesure où Robins et Bell créent un nouveau langage théâtral qui dépasse le texte écrit et propose un langage gestuel à la place. La mise en scène du rejet de l'ordre symbolique se manifeste par cet abandon de la parole au profit du geste (ce que Joanne Townsend appelle « gestural protest »²²).

La séquence finale modifie radicalement la représentation conventionnelle de la femme. Jean « s'exprime » uniquement par le silence et par son expression corporelle. Or, comme l'a bien montré

²⁰ Elaine Aston, *An Introduction to Feminism and Theatre*, p. 46.

²¹ Selon Aston « Cixous herself proposed that the desire to exit from the symbolic in order for women to come out of silence was the first stage in the journey of modern women's theatre », (*op.cit.*, p. 48.) Voir l'essai de Cixous « Aller à mer », (1984).

²² Joanne Townsend, « Elizabeth Robins: Hysteria, Politics and Performance », in Maggie B. Gale and Viv Gardner, eds., *Women, Theatre and Performance*, p. 112.

Anne Ubersfeld, le geste est un élément para-verbal : « la gestuelle sert à montrer ce que la parole ne peut pas dire »²³. Mais, contrairement à ce qui se passe habituellement dans le théâtre occidental²⁴, le geste *prime* ici sur la parole, qui n'est elle-même pas prononcée ; il finit donc par la remplacer : le texte retranscrit les pensées du personnage, mais les didascalies nous indiquent que celles-ci ne sont pas prononcées. Les gestes constituent par conséquent le véritable « texte », texte entièrement non verbal.

Le silence de Jean marque ainsi une rupture avec les codes théâtraux qui apparaît dans le jeu de l'actrice et dans la subversion des didascalies réalistes. Sans s'exprimer à voix haute, l'actrice doit tenter de faire « parler » son corps pour exprimer les pensées du personnage. Joanne Townsend note à ce propos : « Robins stages the discourse of the mute but 'speaking' body to shocking effect [...]. [Jean] substitutes the language of the body for that of compliant speech »²⁵. Son mutisme s'accompagne d'une multitude de signes non verbaux. Ses attitudes corporelles font appel par exemple à des gestes (hochements de tête, mouvements de la main, immobilité du corps), à des jeux de physionomie (sourires, regards), ainsi qu'à des effets de voix (« *Jean gives a sharp cry* », p. 24). Le cri déchirant poussé par Jean constitue un phénomène vocal, mais non pas verbal²⁶. Mais il arrive parfois à Jean de faire l'inverse : ses lèvres expriment le mot (« *Her lips form the word* », p. 24), même si ce mot n'est pas

²³ A. Ubersfeld, *Lire le théâtre II* p. 168.

²⁴ « Dans le théâtre occidental [...] où le geste ne peut apparaître en général que second par rapport à la parole discursive » (A. Ubersfeld, *Lire le théâtre II*, p. 168).

²⁵ Joanne Townsend, *op. cit.*, pp. 111-112.

²⁶ Le cri d'angoisse de la jeune mère qui précède l'acte meurtrier à la fin de la scène (« *goes stealthily towards the cradle with a long wailing cry, the eider quilt hugged to her breast as the curtain falls* ») fait écho à trois autres occurrences dans la pièce : il rappelle le cri poussé par Jean lorsqu'elle tombe dans les bras de sa mère à la vue du cadavre de son mari, annonce celui où, dans la scène finale, elle réagit à l'allusion que fait sa mère à l'édredon, l'arme de son crime, et annonce enfin, à la fin de la pièce, celui de Mrs. Holroyd, impuissante devant le sort de sa fille. Certes, l'utilisation du cri qui peut paraître mélodramatique. Mais l'important à nos yeux est que ce cri, qui exprime une souffrance et fait appel à la compassion du spectateur, est une forme d'expression non verbale, qui nous fait sortir de la sphère du langage symbolique, et donc du logocentrisme.

prononcé à voix haute. Le verbal est ainsi rendu inaudible. On doit lire sur les lèvres de Jean comme si elle était muette, ce qui souligne à nouveau le refus du langage verbal.

Enfin, il faut noter les déplacements de Jean, qui nous renseignent sur son rapport à l'espace hégémonique : la jeune femme entre sur scène accompagnée des gardiens de prison, mais, après avoir refusé de se plier à l'ordre dominant, quitte seule la scène, ce qui rend sa sortie plus remarquable : condamnée à mort, Jean nous signifie cependant qu'elle accepte pleinement sa peine, qu'elle maîtrise son destin. Au lieu d'être expulsée de la scène, elle part de son propre gré. Jusqu'au dernier moment, elle résiste à l'ordre symbolique par l'utilisation qu'elle fait de son corps. La vitalité physique de la femme triomphe de l'ordre dominant, représenté par le verbe. On voit ainsi que le corps de Jean est au cœur même de la structure de *Alan's Wife* et des innovations théâtrales de Robins. Cette dialectique inactivité/activité annonce la sclérose des hommes politiques libéraux de l'époque et, au contraire, l'action déterminée que mèneront les suffragettes.

Les auteurs déstabilisent la valeur conventionnelle du geste, qui est d'explicitement ou d'accompagner les paroles, car certaines pensées sont plus difficiles à exprimer par le geste ou par l'expression que d'autres. Tandis que le regard dans le vide (« *silent-stares vacantly into space* ») peut traduire « I can tell him nothing », les deux pensées de Jean (« I knew well enough » et « I shall not die unforgiven ») présentent un défi presque insurmontable pour l'actrice qui doit les exprimer par le corps. Non seulement la parole ne peut pas tout exprimer, mais le geste ne peut pas tout dire et ne peut pas se lire facilement. Cette technique illustre une des caractéristiques du discours de la gestuelle, qui est son ambiguïté, voire sa non-lisibilité. Contrairement à la parole, le geste n'exprime pas les idées de façon rigide, et donne une impression de flottement sémantique. Ce que les auteurs recherchent, c'est précisément un nouveau type de langage et un nouveau rapport au sens, afin de montrer la difficulté qu'il y a à *représenter* et à *lire* la femme.²⁷

²⁷ Elin Diamond définit ainsi cette illisibilité : « [The] untranslatability of a woman's body language » (« Realism and Hysteria : Toward a Feminist Mimesis », *Discourse* 13, p 86).

On retiendra en définitive que la représentation de la Nouvelle Femme passe par la transgression du rôle maternel, la mort métaphorique de la maternité et la subversion des conventions réalistes. Dans ces conditions, que faut-il penser de la remarque suivante de la critique Catherine Wiley : « *Alan's Wife* seems to conclude that feminism and motherhood are incompatible, that the New Woman will not evolve into the New Mother »²⁸? À la lumière des remarques précédentes, ce jugement semble réducteur, et nous pensons, bien au contraire, que les complexités et les ambiguïtés de la maternité font partie intégrante de la création de la Nouvelle Femme chez les dramaturges féminins du nouveau théâtre. Très souvent, dans l'univers dramatique de Robins, l'expérience de la maternité difficile, impossible ou insatisfaisante mène le personnage féminin vers l'émancipation. Précisons que, chez Robins, la maternité heureuse exclut le féminisme. Il en va tout autrement chez les dramaturges masculins tels que George Bernard Shaw, St. John Hankin ou Harley Granville Barker, qui idéalisent la vitalité féminine et la figure de la femme mère.

Jean doit dépasser le statut d'épouse-mère pour s'émanciper et pour parvenir à une nouvelle identité. Loin de prôner l'infanticide, la pièce montre qu'une féminité émancipée passe par la remise en cause des valeurs éthiques et sociales. La transgression est moins dans la nature de l'acte réel de Jean que dans la portée symbolique de cet acte, par lequel la femme affirme son autonomie, proclame son droit à résister aux normes en vigueur, et remet en cause un discours logocentrique masculin.

L'esthétique de Robins et Bell suggère une quête de formes nouvelles, nécessaires pour mettre en scène la Nouvelle Femme et pour redéfinir le discours sur l'infanticide. Les auteurs rejettent les codes conventionnels afin de renouveler la figure dramatique de la femme et d'ouvrir de nouvelles voies pour l'actrice. Rappelons enfin que Jean Creyke n'est qu'un *prototype* de Nouvelle Femme : figure résistante, elle demeure néanmoins victime. Même si son silence est un choix, sa résistance est passive et condamne la femme au sacrifice. Les héroïnes du nouveau théâtre qui succéderont à Jean Creyke (comme Vida

²⁸ Catherine Wiley, « Staging Infanticide: The Refusal of Representation in Elizabeth Robins's *Alan's Wife* », *Theatre Journal*, p. 433.

Levering dans *Votes for Women*) ne commettront pas la même transgression, mais dans la mesure où la résistance de Jean a avant tout une portée symbolique, elles restent quand même ses héritières. Ces héritières, bien entendu, prolongeront et dépasseront le combat de Jean en incarnant un féminisme militant, collectif et qui, au lieu de rester muet, fera entendre sa voix.

Aston Elaine :

An Introduction to Feminism and Theatre, London, Routledge, 1995.

Feminist Theatre Practice : A Handbook, London, Routledge 1999.

Cixous Hélène : *Théâtre : Portrait de Dora* et *La Prise de l'école de Madhubai*, des femmes, 1986 (1976).

Diamond Elin : "Realism and Hysteria : Toward a Feminist Mimesis", in *Discourse* 13, (fall-Winter 1990/1991), pp. 59-92.

Fitzsimmons Linda and Gardner Viv : eds., *New Woman Plays*, London, Methuen, 1991.

Gale Maggie and Gardner Viv : eds., *Women, Theatre and Performance*, Manchester, Manchester University Press, 2002. pp. 102-120.

Gates Joanne E.: *Elizabeth Robins, 1862-1952: Actress, Novelist, Feminist*, Alabama, The University of Alabama Press, 1994.

John Angela : *Elizabeth Robins: Staging a Life, 1862-1952*, London, Routledge, 1995.

Kelly Katherine : "Alan's Wife: Mother Love and Theatrical Sociability in London of the 1890s", *Modernism/Modernity*, vol. 2, n°3, September 2004, pp. 539-560.

Moi Toril : *Sexual/Textual Politics: Feminist Literary Theory*, London, Routledge, 2001 (Methuen, 1985).

Pavis Patrice : *Le Dictionnaire du théâtre*, Paris, Armand Colin, 2002.

Richardson Angelique : *Love and Eugenics in the Late Nineteenth Century: Rational Reproduction and the New Woman*, Oxford, Oxford University Press, 2003.

Ubersfeld Anne : *Lire le théâtre*, vols. I-III, Paris, Belin, 1996.

Wiley Katherine : "Staging Infanticide: The Refusal of Representation in Elizabeth Robins's *Alan's Wife*", *Theatre Journal*, vol. 42, 1990, pp. 432-446.