



HAL
open science

Le labyrinthe du moi dans Weeds d'Edith Summers Kelley

Gisèle Sigal

► **To cite this version:**

Gisèle Sigal. Le labyrinthe du moi dans Weeds d'Edith Summers Kelley. Résonances, Revue bilingue français-anglais et pluridisciplinaire sur les femmes., 2012, Le secret, 13, pp.103-121. hal-02171653

HAL Id: hal-02171653

<https://univ-pau.hal.science/hal-02171653>

Submitted on 31 Oct 2022

HAL is a multi-disciplinary open access archive for the deposit and dissemination of scientific research documents, whether they are published or not. The documents may come from teaching and research institutions in France or abroad, or from public or private research centers.

L'archive ouverte pluridisciplinaire **HAL**, est destinée au dépôt et à la diffusion de documents scientifiques de niveau recherche, publiés ou non, émanant des établissements d'enseignement et de recherche français ou étrangers, des laboratoires publics ou privés.

Le labyrinthe du moi dans *Weeds*, d'Edith Summers Kelley

Gisèle Sigal

Weeds (1923) d'Edith Summers Kelley (1884-1956) présente en superficie une vie de labeur et d'infortune que subit l'héroïne Judith Pippinger Blackford dans le Kentucky rural des années 1900-1920 sur fond de culture de tabac. La romancière utilise de nombreux stratagèmes pour faire de son roman un plaidoyer pour le contrôle et la maîtrise de sa propre vie de femme et de mère. Cette approche subversive pour l'époque cache bien son jeu sous l'apparente simplicité du roman.

At first sight, *Weeds* (1923) by Edith Summers Kelley (1884-1956) portrays the misfortunes of Judith Pippinger Blackford, a poor sharecropper's wife in rural Kentucky - tobacco setting - at the turn of the twentieth century. Stratagems are used by the writer to secretly turn her novel into a plea for the control and mastery of one's own life as a woman and as a mother. Indeed, such a subversive theory truly hides its game beneath the seemingly straightforwardness of the novel.

Dans *Weeds* (1923), Edith Summers Kelley présente Judith Pippinger Blackford qui mène une vie de labeur et de servitude dans le Kentucky pauvre et rural du début du 20^{ème} siècle. A première vue, ce roman à valeur de chronique sociale et historique est conforme aux codes sociaux et économiques de l'époque : la femme n'est bonne qu'à enfanter, à élever ses enfants, à effectuer les tâches ménagères et travailler aux champs. Dans les années 20, *Weeds* reçoit une critique favorable de par son acuité dans le monde des pauvres métayers cultivant les champs de tabac et sa clairvoyance dans la peinture sociale et rurale du moment. Ce premier roman se fait une place honorable dans la lignée des "sharecropper novels" de l'époque comme *Barren Ground* (1925) d'Ellen Glasgow, *The Time of Man* (1926) d'Elizabeth Madox Roberts ou *Country People* (1924) de Ruth Suckow. Son succès d'estime

se limite aux critiques et ne convainc pas la majorité des lecteurs. Même si Kelley cherche une reconnaissance en tant qu'écrivain avec *Weeds*, elle souhaite surtout faire œuvre de militante tout en maquillant ses prérogatives : la critique du statut de femme-mère qui assujettit la femme et la perspective de reconsidérer son rôle dans la société. Au cœur d'un voyage initiatique, ce principe idéologique se niche à la fois dans la thématique et dans l'esthétique du roman : il dissimule la métamorphose des valeurs dans les modes de la représentation. Aussi bien dans l'écriture que dans la composition, l'auteure utilise des procédés qui semblent à première vue être en parfaite adéquation avec le réalisme ambiant de l'époque car elle brosse le portrait d'une pauvre paysanne aux prises avec l'adversité suite aux grossesses et corvées qui l'accablent. Déconcertant paradoxe que celui de renoncer à dire les choses clairement tout en les dénonçant, d'enfourer un secret dans l'entrelacs des pages tout en l'exposant dans le titre même du roman. Sous couvert d'une chronique sociale, clamer ouvertement que la maternité (ou les grossesses non désirées) est synonyme d'esclavage est inconvenant pour l'époque. Les risques sont trop grands : ostracisme et rejet massif, de l'entourage et de la société dans un environnement patriarcal et étriqué aux mœurs solidement ancrés dans la ferveur religieuse, voire la bigoterie farouche. Une combinaison de comportements acquis et de forces environnementales dominantes détermine par conséquent le sort des femmes de l'époque et en parler ouvertement est un risque qu'Edith Summers Kelley ne prend pas.

Native de l'Ontario, Kelley, vient à New York après ses études universitaires en lettres. Elle travaille pour le compte du "Standard Dictionary" de Funk et Wagnall, puis à l'âge de vingt deux ans devient la secrétaire d'Upton Sinclair à Helicon Hall, communauté d'artistes, de suffragettes, de politiciens et d'écrivains établie à Englewood, NJ. Elle partage leur quotidien et se lie d'amitié avec Sinclair Lewis. Dans *Sinclair Lewis: An American Life*, Mark Schorer écrira d'ailleurs à son sujet : "It is not surprising that Kelley, whose experience at

Helicon Hall included participation in frequent discussions about women's rights should have been particularly interested in the handicaps imposed on women" (372).

En 1908 à l'âge de vingt quatre ans Edith Summers se marie avec Allan Updegraff, romancier et ami d'Upton Sinclair. Après l'incendie qui ravage Helicon Hall, le couple s'établit à Greenwich Village où la jeune femme écrit et enseigne pour subvenir aux besoins de sa famille car elle a deux enfants. Peu à peu les tensions naissent et s'amplifient au sein du couple et la séparation devient vite inévitable. En 1913, Edith Summers rencontre Fred Kelley, artiste et agriculteur, a un troisième enfant, et part s'établir avec lui dans le Kentucky, puis en Californie. En publiant son premier roman à l'âge de trente neuf ans, l'auteure a eu le temps de peaufiner son art et d'acquérir une bonne connaissance de son sujet ; elle a partagé la vie de ces femmes brisées par le labeur dans les champs et les grossesses multiples. A la recherche d'un lopin de terre à louer pour nourrir toute sa famille, elle a personnellement vécu dans une situation de précarité comme l'explique Charlotte Goodman :

There, Edith Kelley, a college educated woman with the soul of a creative artist lived the life of Judith, in the tobacco fields, in the poor shanties. Their poverty she felt; their problems of feeding hungry children in the late winter and the supplies had run out and there was nothing but corn meal left. Judith's neighbors were her neighbors. Simple, crude, ignorant, she must have viewed them with a kindly eye-there is no bitterness in "*Weeds*". (1985: 95)

Si le roman révèle la problématique du développement intérieur de la femme, prise au piège entre forces culturelles et biologiques, le but avéré est d'introduire une nouvelle perception de la place du sujet-femme dans la société.

Cette étude examinera quelques stratégies narratives utilisées par la romancière pour façonner le thème central du roman, à savoir que le bien-être des femmes passe par le contrôle des naissances. Ce thème subversif pour l'époque cache bien son jeu dans une époque dominée par la suprématie masculine et des codes sociaux rigides et destructifs qui emprisonnent les femmes dans des rôles de soumission, La déconstruction et reconstruction

de l'être-femme passe donc par un labyrinthe secret qui doit être accédé et traversé pour atteindre la révélation. Une première approche permettra de dégager les éléments de critique exprimés par l'auteure dans son roman sous couvert de compassion envers l'héroïne et son environnement ; puis une réflexion sur le véritable sens de *Weeds* - soustrait au lecteur ordinaire – se poursuivra par une exploration dans les méandres du roman afin d'atteindre la part intime de la romancière. La somme de ces éléments permettra de déchiffrer le message, à la fois cri de détresse et dénonciation de l'injustice faite aux femmes.

Critique sous couvert de compassion

Bien que la majorité des lecteurs ne perçoive *Weeds* que comme une chronique sociale de la vie d'une pauvre paysanne du Kentucky, il est nécessaire de dépasser ce stade pour comprendre la véritable nature du roman. A première vue, l'auteure compatit pour ces femmes courageuses et méritantes au travers de la lutte du personnage principal – Judith Pippinger Blackford – pour dominer son environnement. Elle est placée au centre de l'intrigue ce qui met en évidence la perspective féminine. Cependant le masque de sympathie et de pitié de la narratrice intradiégétique dissimule un tout autre visage déformé par l'amertume et la critique virulente de la société et de la condition féminine de l'époque.

La jeune Judith se démarque des autres par son énergie, dynamisme et assurance, et se distingue moralement du milieu auquel elle appartient par ses qualités de travail et d'intelligence. Elle est aussi douée d'une sensibilité exceptionnelle qui lui permet de trouver grâce et beauté dans un environnement sordide et violent. Qu'elle puisse jouir de cette sensibilité en dépit des épreuves et contraintes auxquelles elle doit faire face constitue en soi une révolte contre un environnement éprouvant et un ordre social inique, même si selon Matthew Bruccoli, elle inspire à première vue un sentiment de pitié :

Her mute tragedy is not great, for she is not extraordinary. She is not specially gifted, and she does not struggle harder than her fellows. Judy was only a little healthier, a little brighter, and perhaps a little more hopeful than the others at the start. Because Edith Summers Kelley does not claim too much for Judy, we believe in her. And this sense of truth moves us to pity.¹

L'auteure souligne à de nombreuses reprises dans la diégèse l'oppression à laquelle s'accrochent les femmes et leur hostilité envers celles qui tentent de changer l'ordre des choses. En quête d'indépendance Judith veut donner un sens à sa vie, perspective peu commune chez les autres femmes de sa condition, plus habituées à subir les aléas de l'existence. Préférant la compagnie de son père dans les champs à celle de sa mère et de ses sœurs dans la maison, elle se distingue aussi des autres jeunes filles de son âge. Son manque d'enthousiasme pour aider ses sœurs dans les tâches ménagères les exaspère car Judith ne se conforme pas aux rôles établis par la société. Les deux sœurs de Judith croient fermement que les femmes devraient être de bonnes épouses et mères et bien tenir leur foyer. Lorsque Judith demande pourquoi elle et ses sœurs font la vaisselle à tour de rôle mais jamais leur frère, sa sœur Luella réplique de façon péremptoire :

“Craw’s a boy. Boys don’t do dishes.”

Craw, the subject of this conversation, engaged in his favorite occupation of doing nothing in a rocking chair by the stove, looked at his sisters with a mild, impartial eye and said nothing. He was safe and aloof in his masculinity.” (W 27)

La provocation qui caractérise ces lignes est voulue pour marquer le contraste entre les jeunes garçons ou les hommes, suffisants dans leurs privilèges, et les femmes dociles, passives et obéissantes car elles savent que les hommes ne feront jamais leur travail. La critique sous-jacente de ces femmes qui se cramponnent à leur servitude est aussi perçue dans le passage suivant où Aunt Maggie – la mère de la voisine de Judith – vient lui donner des conseils avant la naissance de son enfant et la sermonne de ne pas avoir préparé la layette :

“And where’s the baby clothes, Judy?” she inquired.
 “Fetch ‘em an’ let me have a look at the dear little things.”
 “I hain’t got any made yet, Aunt Maggie,” answered Judith, putting a stick of wood into the fire.
 “What, no baby clothes yet! Why, Judy Pippinger, hain’t you ‘shamed of yerse’f? Why, I’d a thought you’d ‘a’ bin sewin’ fer the baby this four months back.”
 “How many months’ sewin does it take to cover a little infant a foot long?” inquired Judith.
 “I ‘lowed I could run ‘em all up in a day on the old machine at dad’s.”
 Aunt Maggie was aghast at this sacrilege.” (W 156)

Le fait même de coudre les habits à la machine et non pas à la main est considéré par ces femmes comme un sacrilège car elles pensent qu’il est de leur devoir de tout préparer pour la venue de l’enfant. L’abattement et la passivité des femmes sont aussi manifestes dans le portrait de la petite Annie brossé par sa mère Judith :

When she turned from the boys [her sons] to the little girl she felt a more poignant sting. Annie had a puny, colorless, young-old face, drab hair thin and fine, a mouth scarcely different in color from the rest of her face, and blank, slate-colored eyes. There was neither depth nor clearness in the little eyes, no play of light and shade, no sparkle of mirth or mischief, no flash of anger, nothing but a dead, even slate color. There were always the same. In their blank, impenetrable glaze they held the accumulated patience of centuries. (W 280)

La patience à laquelle fait référence la narratrice renvoie subtilement à leur condition d’esclavage. On est ici à l’opposé des discours romanesques perclus de bons sentiments de certains ouvrages de l’époque écrits par des femmes comme *The Prophet of the Great Smoky Mountains* de Mary Noailles Murfree qui présente des héroïnes aux yeux pétillants “smiling, lustrous and deep”ⁱⁱ ou “full of expression, with dark clear depths”.

Un autre exemple de critique rappelle que le travail égal n’engendre pas un salaire égal. Travaillant également dans les champs, les femmes ne reçoivent aucune gratification financière ou bien moins que leurs homologues masculins. Dans ces conditions, elles ne peuvent être qu’économiquement dépendantes de leur père ou mari et sont donc vulnérables,

ce que critique l'auteure. Dans le roman la jeune Judith part travailler dans une ferme voisine ; bien qu'elle soit vaillante, son salaire est quatre fois inférieur à celui d'un homme, comme en témoignent les propos de sa tante alors que la jeune fille rentre le soir chez ses parents :

She went back to her sewing in disgust, meditating bitterly that they would now have to pay a male hired man four times what they had been paying to Judith. (W 82)

Judith n'est pas la seule à constater cette injustice mais le poids des conventions est trop lourd pour espérer un quelconque changement. Cette situation tend à exacerber l'injustice dont les femmes sont victimes. Leur ressentiment s'exprime alors souvent au travers de rumeurs qui reproduisent une forme de pouvoir pervers. Comme elles ne peuvent l'exercer à la façon des hommes, elles attendent une occasion pour colporter des ragots. Anne Schaeff développe clairement cette approche dans *Women's Reality: An Emerging Female System in the White Male Societ*. De par son comportement atypique, Judith est aussi victime de ces racontars (W103). Ces conditions de vie marquées par la résignation et aggravées par la malnutrition finissent par user ces femmes que l'auteure dépeint lors d'une fête de voisinage :

The women and girls and small children of both sexes were sitting or standing self-consciously about the walls. [...] Almost all of them, daughters and mothers alike, were painfully thin, with pinched, angular features and peculiarly dead expressionless eyes. The faces of the girls wore already an old, patient, settled look, as though a black dress and a few gray hairs would make them sisters instead of daughters of the older women. (W 85)

Cette description accentue non seulement la monotonie de leur vie mais également leur lassitude face à leur destin inéluctable lié à un sentiment d'insignifiance. L'auteure condamne insidieusement le système patriarcal qui opprime ces femmes, leur vieillissement prématuré, les effets avilissants d'une vie de labeur empreinte de solitude et de mélancolie, leur mort alors qu'elles sont encore jeunes après avoir élevé une multitude d'enfants et leur remplacement rapide par d'autres.

Si les hommes sont libres d'avoir des échanges sociaux et de se déplacer dans le voisinage ou ailleurs, les femmes, elles, en sont privées ou doivent supplier leur mari de les accepter comme Judith lorsque son mari part pour un déplacement à Georgetown. L'auteure dénonce habilement les prérogatives des hommes qui peuvent s'échapper de leur milieu grâce à l'argent qu'ils empochent de leur récolte. Bien que travaillant autant, les femmes en sont privées. Malgré tout dans la communauté décrite, les hommes sont soumis à la loi implacable du destin et n'ont d'autre alternative que de travailler les champs de tabac. Si certains ont eu des aspirations autres – le père de Judith voulait être forgeron et Jaber l'un de ses voisins voulait devenir musicien – la pauvreté et le manque de modèle imposent à tous de travailler la terre. Sous le vernis d'une description des conditions de vie, l'auteure blâme ces circonstances qui détruisent toute ambition.

Une autre critique concerne la vie en autarcie qui, dans ces contrées incultes, favorisait les relations de consanguinité, ce que l'auteure condamne en filigrane dans la diégèse :

In backwoods corners of America, where the people have been poor and benighted for several generations and where for as many generations no new blood has entered, where everybody is cousin, first, second, or third, to everybody else for miles around, the children are mostly dull of mind and scrawny of body. Not infrequently, however, there will be born a child of clear features and strong, straight body, as a reminder of earlier pioneer days when clear features and strong, straight bodies were the rule rather than the exception. (W 13)

Dans *Weeds*, il n'y a ni révolte avérée contre les structures sexistes de l'époque, ni revendication ouverte d'un statut satisfaisant pour la femme. Tout est sous couvert, dans le secret d'une alcôve, dans les non-dits du texte qui sont palpables – même si Matthew J. Bruccoli soutient, dans sa postface au roman, que :

“Although Judy and her people are victims of forces, they are hardly aware of any forces apart from the weather. [...] *Weeds* does not call for reform. It is not an Upton-Sinclair-esque exposure of the iniquities of the tobacco trust or the cruelties of the tenant-farming system” (339).

Au-delà de ces propos, il faut comprendre les mécanismes de la dissimulation. Première inquiétude : comment appréhender ce qui semble précisément se caractériser par sa qualité de “secret”, de confidentiel, d’occulté ? C’est là que réside une part de l’ambiguïté fondamentale qui enveloppe la diégèse dans un rythme particulier d’apparition et de disparition. Ici, l’impossible à dire renvoie à l’archétype qui s’offre au regard : celui du voyage initiatique pour le lecteur averti qui passe par l’inexpérience vers le savoir, par l’ébranlement de la certitude de l’être, par la transgression de l’ordre établi. Ce voyage évoque également la dialectique de l’apparence et du réel, du paraître et de l’être que nous allons aborder en explorant le motif principal du roman, lumineux à qui sait le voir mais inaccessible à la majorité.

Subversion du cliché : réécriture des attributs de la femme-mère

Même si *Weeds* prône une certaine idéologie féministe, ce concept n’est en aucun cas innovant en littérature. Les failles de la maternité – dans le sens de devenir mère – par exemple, sont connues depuis longtemps aussi bien dans des traités comme ceux de Charlotte Perkins Gilman que dans d’autres ouvrages. Mais Kelley voulait poursuivre son dessein et ce malgré les courants littéraires divergents de l’époque. Elle tenait à se démarquer de ces “purveyors of roseate fiction” (W 120) qu’elle méprise implicitement dans la narration.

Le motif principal de *Weeds* n’est pas accessible instantanément, même si on ajoute le chapitre censuré par l’éditeur Harcourt et Brace dans la première édition de 1923. A la demande insistante de Sinclair Lewis, l’éditeur Alfred Harcourt n’accepta de publier le roman que sous la condition expresse de le réduire d’un chapitre (Goodman 1996 : 360) en enlevant les passages où le dialecte des paysans est fortement marqué ainsi que le chapitre consacré au premier accouchement de Judith. Ce refus de divulguer l’information participe à la mise en abyme des secrets bien gardés (secrets de la romancière quant au véritable sens du roman, et

secret voulu par l'éditeur sur les détails de l'accouchement). L'auteure fut indignée de la censure imposée par la maison d'édition car pour elle, les expressions vernaculaires ne visent pas à choquer mais à transcrire la réalité du milieu et la scène de l'accouchement apporte toute la cohésion nécessaire au roman. Elle déplora qu'une vision réaliste écrite par une femme et qui vécut ce dont elle parle soit refusée. Dans une lettre adressée à Harcourt et Brace, elle écrit :

“I had never read in the works of a woman-novelist – obviously a woman is the only one who could do it justice – an adequate description of childbirth, so I concluded that the job was waiting to be done by me” (Goodman 1996 : 361).

Il a fallu attendre 1982 pour que la version intégrale incluant la scène d'accouchement figure dans l'édition utilisée ici et publiée par The Feminist Press. Le chapitre intitulé “Billy's Birth” fournit des détails sur les sensations physiques et psychologiques ressenties qui n'ont jamais été évoquées auparavant avec autant de franchise et de véracité. Judith subit cette épreuve avec douleur et incompréhension :

When the terrific spasm of pain would grind through her body, she would grasp the nearest object and utter, again and again, the strangely unhuman shriek, a savage, elemental, appalling sound that seemed as though it could have its origin nowhere upon the earth. [...] The veins in her forehead were purple and swollen. The muscles of her cheeks stood out tense and hard. Her eyes, wide open, stared at the ceiling with the look of eyes that see nothing; her gums were fleshed in the snarl like the gums of an angry wolf. Her hands were clenched into iron balls, her whole body rigid and straining heavily downward. As she gave bent to this prolonged, wolfish noise, she held her breath. (W 343)

Durant son accouchement, ses contractions sont décrites comme “the ever-recurring drive of some great piston which went on its way relentless and indomitable” (W 344). A ce moment là, elle pense que “nature that from her childhood had led kindly and blandly through pleasant paths [...] had at last betrayed her” (W 344). Ce passage, déterminant pour l'unité du roman, révèle que Judith ne maîtrise plus son environnement et qu'une force incontrôlable la domine.

Through no volition of her own, but following only the grimly pointing finger, because follow she must, as a leaf is drawn upon a downward current, the girl entered between the towering entrance boulders of that silent canyon and passed far away from the world...It was her fate only to struggle on desperately, blindly, knowing only one thing: that each struggle meant the suffering of anguish that is unbearable and that yet must and will be borne; and to do this endlessly, endlessly, endlessly without rest, without respite. (W 345)

Le traumatisme est fort et violent et l'endurance dans la douleur s'accompagne de stoïcisme. La tension chute mais la description crue du nouveau-né montre la volonté de Kelley d'écarter tout artifice :

It was over, and the doctor triumphantly held up nature's reward for all the anguish: a little, bloody groping monkey-like object, that moved its arms and legs with a spasmodic froglike motion and uttered a sound that was not a cry nor a groan nor a grunt nor anything of the human or even the animal world, but more like the harsh grating of metal upon metal. It was a reward about the worthwhileness of which not a few women have had serious doubts, especially when first confronted with what seems to the inexperienced eye a deformed abortion. (W 348)

En lisant cet épisode poignant de l'accouchement de Judith, il semble incroyable qu'Alfred Harcourt puisse dire à Kelley :

“We don't think you need all of the first obstetrical incident. It is a powerful piece of writing and is what thousands of women go through, but-almost therefore-it is not peculiar to the story of Judith or the Tobacco country” (cité dans Berg 89).

Un autre éditeur lui écrit : “It [childbirth] is common to the lot of all women and not to Kentucky alone. It has been done over and over again in modern realistic novels” (cité dans Berg 89). En fait, ce thème n'a jamais été traité de façon si réaliste. Comme le note Allison Berg, il n'existait en littérature que des références imagées de l'accouchement “veiled references nothing approaching the detail or length of Kelley's description” (Berg 90). On ne peut

alors que spéculer sur les vraies raisons qui ont poussé l'éditeur à évincer – à cacher - ce qu'il définit comme un "obstetrical incident" malgré l'opposition de l'auteure, car le passage porte en lui le sens intime du roman et l'enlever ôte tout repère nécessaire à sa compréhension.

Dans *The Novel and the American Left*, Janet Casey affirme que ce passage :

"...Substantially revises our understanding of Kelley's major themes in *Weeds*, which emerges as more daring, and more complex in its treatment of Judith's relation to the natural world" (107).

Elle établit avec conviction – et à juste titre – le lien entre la fonction du roman et cet épisode.

Dans *Mothering the Race*, Allison Berg confirme ces propos, en déclarant que l'omission de ce chapitre :

Significantly blurs [Kelley's] focus. Indeed, because they did not read this pivotal scene...reviewers focused on the 'local color' aspect of *Weeds*. Kelley received ample praise for her rendering of the dialect, as well as the physical landscape, or rural Kentucky, and some reviewers noted the oppressive conditions...few, however, put issues of maternity at the heart of the novel. (89)

Dans le récit, Judith appréhende la maternité et perçoit les grossesses comme un destin cruel car elle n'a jamais bénéficié de conseils ou d'information avant son premier accouchement.

Le manque de solidarité féminine en matière d'instruction prénatale est aussi condamné implicitement. En découvrant qu'elle attend un second enfant, elle ressent "an utter helplessness against her fate" et "her flesh cringed at the thought and her spirit faltered" (W 240). Sans honte ou culpabilité, elle admet être différente des autres femmes :

She loathed the thought of having to bring up another baby. The women who liked caring for babies could call her unnatural if they liked. She wanted to be un-natural. She was glad she was unnatural. Their nature was not her nature and she was glad of it. (W 207)

Judith considère l'enfant à naître comme "a vampire who is draining her last ounce of life from her" (W 208). La représentation des enfants comme des vampires qui se nourrissent de la vitalité de leur mère évoque des images considérées comme subversives en 1923. Cette

approche sous-entendue est certainement choquante et scandaleuse pour la femme-mère traditionnelle de cette époque et dans sa représentation. Dans l'Amérique puritaine des années vingt, il n'y a pas de place pour celles qui comme Judith ne veulent pas de progéniture ; celles qui pensent qu'élever des enfants réduit l'autonomie et l'esprit créatif des femmes doivent garder cette opinion secrète. Mais l'auteure va plus loin. Le titre même du roman revêt un masque érigé sur une "dialectique de distanciation", pour reprendre une expression de Paul Ricœur (114). Même s'il semble trop osé de s'aventurer dans la direction prise par Michelle Stuckey dans "Human Weeds : Dysgenic Breeders in Edith Summers Kelley's *Weeds*", son approche radicale mérite néanmoins d'être citée en raison de son éclairage porté sur le titre. Stuckey fait le lien entre les discours extrémistes en faveur de l'eugénisme de l'époque et le titre *Weeds*, en faisant de l'œuvre un plaidoyer pour l'avortement, Danny L. Miller quant à lui est beaucoup plus modéré dans ses propos lorsqu'il écrit :

"Judith is a poppy among weeds (perhaps the other Appalachian women are the "weeds" in the novel's title). The other women are, for the most part, victims of the curse of the soil, and it is this fate that Judith struggles against throughout the novel" (62).

La force du titre est donc dans sa capacité à rendre invisible le visible car il recèle un secret bien dissimulé, dans l'aliénation que procure le bouleversement d'une situation altérée, changée à jamais. Pour le dire autrement encore, au cours du séminaire "Répondre du secret" en novembre 1991, Jacques Derrida insiste sur "une écriture pouvant toujours être parfaitement visible mais scellée et secrète. Elle n'est pas cachée mais elle est cryptée". Bien qu'affiché, le titre du roman participe à la perpétuelle alternance du dit et du non-dit, à ce qui est caché et ce qui est révélé, à l'innocence d'avant, et à la connaissance de l'après. Le thème du double (mauvaises herbes – enfants non souhaités) monstrueux dont parle René Girard (240) relève de l'herméneutique et abolit les différences. Ces secrets et révélations permettent par conséquent de toucher à l'intime, à ce que l'on tient pour personnel dans un

enchevêtrement de liens autobiographiques qu'il faut dénouer pour comprendre toutes les subtilités de l'œuvre.

Entre double et doublure : la part de l'intime

Il est clair que les idées féministes de l'auteure proviennent de son expérience new-yorkaise. Son année à Helicon Hall l'a initiée à un style de vie organisé pour favoriser du temps pour soi : "[...] to simplify the routine details of living for people who wished to give themselves to other things than routine detail, and especially for those among them who had little children to bring up" (1980 : 32). La communauté accueillait également des féministes comme Gilman et les similitudes entre *Women and Economics* et *Weeds* laissent penser que Kelley adhère à ses idées sur les limites des travaux domestiques, sur la perversion de la dépendance et de la vulnérabilité économique des femmes, ou encore sur l'avilissement des femmes dans la division des rôles. Plus tard, à Greenwich Village, Kelley fréquenta d'autres personnalités comme Henrietta Rodham, Crystal Eastman, Emma Goldman ou Margaret Sanger. Toutefois, les idées féministes qui se manifestent dans la narration ne proviennent pas uniquement d'influences littéraires et intellectuelles. L'expérience personnelle y est aussi prépondérante bien que Kelley soit beaucoup plus privilégiée socialement et intellectuellement que son héroïne.

Cependant Judith a toutes les sympathies de l'auteure qui a vu autour d'elle les difficultés causées par la pauvreté, et plus encore par les efforts stoïques de ses victimes pour la dissimuler. L'auteure s'est imprégnée de sa propre expérience au contact des populations isolées et démunies de l'arrière-pays du Kentucky.

La romancière vivait également dans une solitude où l'activité mentale tenait une place importante, d'où l'importance du monologue intérieur qui compose l'arrière plan du récit. Cet isolement s'ouvre sur l'intériorité et s'appuie sur les replis sensibles de l'âme. Dans

la proximité avec le lecteur averti, elle fabrique une solidarité d'initiés : on ne se dévoile que devant celui ou celle capable de tenir le voile du secret. Chez la romancière, cela se traduit par des allusions, évocations et ébauches, à la manière de touches impressionnistes qui font entrevoir une perspective en un trait ou en un point. Cette brèche dans l'intime révèle en fait une frustration qu'elle partage avec son héroïne. Si toutes deux souffrent de l'insécurité matérielle et du fardeau que représentent leurs tâches domestiques – Kelley a trois enfants tout comme son héroïne Judith – elles n'ont aucune possibilité pour développer leurs talents. Dans le passage suivant Judith n'a que vingt ans et porte la responsabilité de l'entretien constant d'une maison. Telle une litanie sans fin, l'énumération détaillée des tâches renvoie à une situation vécue par la romancière :

Fires must be lighted and kept going as long as needed for cooking, no matter how great the heat. Cows must be milked and cream skimmed and butter churned. Hens must be fed and eggs gathered and filth shovelled out of henhouses. Diapers must be washed, and grimy little drawers and rompers and stiff overalls and sweaty work shirts and grease-bespattered dresses and aprons and filthy, sour-smelling towels and socks stinking with the putridity of unwashed feet and all the other articles that go to make up a farm woman's family wash. Floors must be swept and scrubbed and stoves cleaned and a never ending war waged against the constant encroaches of dust, grease, stable manure, flies, spiders, rats, mice, ants, and all the other breeders of filth that are continually at work in country households. (W 194-195).

Telle une plainte, cet inventaire emprisonne la narratrice dans une spirale sans fin. La personne n'existe plus ; ne subsiste que l'accumulation des tâches dans un rythme haletant où l'emploi successif de "and" comprime l'espace-temps.

Au début du roman, si Judith Pippinger est douée de talents artistiques, ce fait n'est pas anodin. A l'école, elle "cut folded bits of papers into intricate designs or drew pictures on her slate, the desk, the seat, the floor, the back of the pinafore of the girl in front, any available space within reach" (W 25).

Dans un style qui pourrait faire penser au caricaturiste Daumier, la jeune Judith dessine des portraits espiègles satiriques et moqueurs de personnes et d'animaux qui

dénoncent la vantardise et l'affectation. Ses caricatures dénotent perspicacité et disposition. Elle explique à son père : “I see things; an’ when I see ‘em, I want to draw ‘em” (W 25). Bien plus tard lorsqu’elle est courtisée par Jerry Blackford, elle admire un dessin qu’elle vient de faire sur le poteau d’entrée de la maison tandis que Jerry ne pense qu’à l’êtreindre. Mais peu à peu, les corvées familiales prennent inexorablement le dessus. Opprimée par les travaux ménagers et confinée à la maison, elle observe le contraste existant entre “the sweep of hilltop lining itself against the sky” (W 125) et sa mesure insalubre où elle est cloîtrée “long grey day after long grey day” (W 125) accablée par “the dismal daily round of dishwashing, clothes washing, cooking, sweeping, nursing, and diaper-changing” (W 126). L’insouciance et les rêves de liberté ont fait place à l’amertume et à la désillusion.

Suite à la naissance de son deuxième enfant, elle demande à sa sœur d’apporter à son chevet de quoi dessiner, seule activité qui lui apporte un peu de réconfort, mais ses talents ne sont pas appréciés par son entourage, Judith accumule donc une pile de dessins qu’elle cache au fond d’un tiroir. Ce qui aurait pu déboucher sur une vocation dans des circonstances plus favorables se transforme en un dérivatif solitaire qu’elle ne peut pratiquer que rarement. Comment ne pas voir ici un parallèle avec l’auteure, réduite à travailler dans les champs de tabac, puis à effectuer des tâches ménagères lors des années de dépression pour nourrir sa famille ? Cette situation sera fatale à sa vocation d’écrivaine.

Comme Kelley, son personnage adore ses enfants mais se sent opprimée par eux : “More and more she chafed against the never relaxing strain of being always in bondage to them, always a victim of their infantile caprices, always at their beck and call seven days a week through weeks that were always the same” (W 217). Les longues phrases émaillées d’énumérations et de répétitions, ici l’adverbe “always”, sont significatives de la servitude constante de Judith envers sa progéniture. Ces redondances instaurent l’éternité comme infini

écoulement du temps. Ce passage fait d'ailleurs écho aux propres griefs de Kelley. Dans une lettre à l'éditeur Alfred Harcourt, elle l'informe de sa difficulté à écrire dans ces conditions :

“It has been a terrible task to write the book underneath the same roof with three irrepressible children who had nobody to care for them but me” (cité dans Goodman 1996: 359).

Dans les années 1920, la famille Kelley vit dans une situation financière si précaire que Sinclair Lewis presse Harcourt de lui consentir une avance financière, craignant que Kelley “[might] fail for lack of encouragement—particularly in the hard dollars which [would] make it possible for her to work.” Dans leurs articles, Fran Zanielo et Charlotte Goodman insistent également sur ce fait. Le lecteur averti suit le jeu subtil de détours et de retours à travers les non-dits de la narratrice, et déchiffre l'amer constat fait par Kelley sur sa propre vie d'écrivain : que l'âme artistique s'étiole lorsque le corps est pris au piège des vicissitudes de l'existence. La souffrance de *Weeds* est de garder secret ce dont il témoigne. En ce sens, le roman souscrit à l'exigence éthique de la littérature décrite par Sarah Kofman dans *Paroles suffoquées* comme un “devoir parler sans pouvoir parler ni être entendu” (45).

Conclusion :

Erigée en stratégie de résistance, la confidence permet de révéler le droit à l'intime, le repli légitime dans le domaine privé. La recueillir avec délicatesse, respect et humilité favorise un nouvel éclairage sur la perception du roman car l'immédiateté d'une première lecture superficielle ne peut rendre compte des subtilités qu'elle recèle. La force du roman tient dans sa manière de porter le secret, de le mettre en œuvre, et d'en communiquer les effets. Son ambiguïté montre toute la difficulté de l'approcher dans son ensemble car sous couvert de discrétion, les convictions inébranlables de l'auteure s'enchevêtrent dans sa stratégie narrative. Loin d'être une apologie de la soumission – comme le roman a souvent été qualifié – *Weeds* invite au contraire à la réaction. L'endurance et la lutte pour survivre sont au

service d'une autre cause bien plus importante au-delà du mariage et de la maternité : repenser le statut de la femme dans la société. Le roman se termine par un constat d'amertume et de renonciation où "the spirit of resignation" (W 330) empreint de souffrances et de désillusions gagne peu à peu l'âme de Judith :

Its [the day's end] approach meant that the waking hours of dismal tasks and constant frets and cares would soon be over, that the whines and wails and wrangles, the scraping of chairs, the tramping of muddy shoes, the whole meaningless turmoil would come to an end, and for a little while there would be peace. (W 328)

Victime de son époque et des contraintes sociétales liées à son milieu, l'héroïne demeure néanmoins digne et forte dans l'adversité et accepte son "inconfort d'un écart loin de l'être" comme dirait Dominique Rabaté (cité dans *Tenir au secret* Michaud 99). On ne peut que louer le courage et la détermination d'Edith Summers Kelley d'avoir proposé un modèle réaliste et naturaliste dans cette chronique sociale si juste et émouvante. *Weeds* mérite amplement sa place dans la tradition littéraire américaine car le roman rend compte d'une expérience féminine aux motifs inavoués. Ainsi, le secret est l'un des composants majeurs de cette œuvre. Dans une perspective plus vaste, nous laisseront le mot de la fin à Corinne Blanchot et Violaine Houdart-Merot dans *Écritures du secret* :

Ne pas révéler le secret contenu derrière les mots permet à la fois de ne pas le profaner et de le laisser ouvert, à soi mais aussi aux autres, et ainsi de faire signe au lecteur herméneute, de le convaincre du fait que le texte littéraire ne livre pas d'emblée tous ses secrets, qu'il *avance masqué* et que c'est à lui, lecteur, de mener son enquête, de deviner même les secrets qui échappent parfois à son auteur. Aussi le secret est-il au cœur de l'écriture littéraire tout autant qu'au cœur de sa lecture critique. (17)

Ouvrages cités :

Berg, Allison. *Mothering the Race*. Urbana: University of Illinois, 2002.

Blanchot, Corinne et Houdart-Merot, Violaine, dirs. *Ecritures du secret*. Université de Cergy Pontoise, Centre de recherche Textes et Francophonie, 2009.

Brucoli, Matthew. "Afterword." *Weeds*. By Edith Summers Kelley. 1923. Carbondale: Southern Illinois University, 1972, second printing 1974. 335-343.

Casey, Janet Galligani. "Agrarian Landscapes, the Depression, and Women's Progressive Fiction." *The Novel and the American Left*. Ed. Janet Galligani Casey. Iowa City: University of Iowa Press, 2004. 96-117.

Derrida, Jacques, "Répondre du secret", Essai cité dans Ginette Michaud, *Battements – du secret littéraire. Lire Jacques Derrida et Hélène Cixous*. Vol 1 et 2, Coll. Le Bel Aujourd'hui, Hermann 2010. 6, 19.

Gilman, Charlotte Perkins. *Women and Economics: A Study of the Economic Relation between Man and Woman as a Factor in Social Evolution*. Boston: Small, Maynard & Co., 1898.

Girard, René. *La Violence et le sacré*, coll Pluriel, Grasset, 1972.

Goodman, Charlotte. "Portraits of the Artiste Manqué by Three Women Novelists." *Frontiers: a Journal of Women Studies* 5.3 (Fall 1980). 57-59.

---. "Widening Perspectives, Narrowing Possibilities: The Trapped Woman in Edith Summers Kelley's *Weeds*." *Regionalism and the Female Imagination: A Collection of Essays*. Ed. Emily Toth. New York: Human Sciences Press, 1985. 93-106.

---. "Afterword." *Weeds*. By Edith Summers Kelley. New York: The Feminist Press, 1996. 353-370.

- Kelley, Edith Summers. *Weeds*. New York: Harcourt Brace and Company, 1923. Second edition: Carbondale & Edwardsville: The Southern Illinois University Press, 1974.
- . *Weeds*. New York: The Feminist Press, 1996.
- . "Helicon Hall: An Experiment in Living." Edited with an introduction by Mary Byrd Davis in *The Kentucky Review* 1 (Spring 1980): 32.
- Kofman, Sarah. *Paroles suffoquées*. Paris : Gallilée, 1987.
- Michaud, Ginette. *Tenir au secret*. Paris : Gallilée, 2006.
- Miller, Danny, L. *Wingless Flights: Appalachian Women in Fiction*. Bowling Green University Press, KY, 1986.
- Murfree, Mary, Noailles, *The Prophet of the Great Smoky Mountains*, AMS, New York, 1970. 4, 135.
- Ricœur, Paul. *Du texte à l'action*. Essais d'herméneutique 2, Points, Seuil, 1986.
- Schaef, Anne, Wilson. *Women's Reality: An Emerging Female System in the White Male Society*. Winston Press, 1981.
- Schorer, Mark. *Sinclair Lewis: An American Life*. Delta, 1961.
- Stuckey, Michelle. "'Human Weeds': Dysgenic Breeders in Edith Summers Kelley's *Weeds*." *Thinking Gender Papers*, UCLA Center for the Study of Women; Escholarship, Jan 2009.
- Zaniello, Fran. "Witnessing the Buried Life in Rural Kentucky: Edith Summers Kelley and *Weeds*." *The Kentucky Review* 8.3 (1988): 64-72.
-